

SAGGI – LETTERATURA

4

J.M. COETZEE
PERCORSI DI LETTURA
TRA STORIA E NARRAZIONE

A cura di Giuliana Ferreccio e Carmen Concilio



© Edizioni Gorée – Iesa (SI) via dell’Arco, 1, 2009

Gorée è un marchio di: Leggere i diritti Soc. Coop. Sociale ONLUS – Siena

Publicato con un contributo del Ministero dell’Università e della Ricerca Scientifica per un progetto di ricerca di interesse nazionale dal titolo «Storia e narrazione», e con la collaborazione del Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Moderne e Comparate dell’Università degli Studi di Torino.

RISTAMPE

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	2009	2010	2011
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	------	------	------

La riproduzione con qualsiasi processo di duplicazione delle pubblicazioni tutelate dal diritto d'autore è vietata e penalmente perseguibile (art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633). Quest'opera è protetta ai sensi della legge sul diritto d'autore e delle Convenzioni internazionali per la protezione del diritto d'autore (Convenzione di Berna, Convenzione di Ginevra). Nessuna parte di questa pubblicazione può quindi essere riprodotta, memorizzata o trasmessa con qualsiasi mezzo e in qualsiasi forma (fotomeccanica, fotocopia, elettronica, ecc.) senza l'autorizzazione scritta dell'editore. In ogni caso di riproduzione abusiva si procederà d'ufficio a norma di legge.

INTERNET www.edizionigoree.it
E-MAIL info@edizionigoree.it

ISBN 978-88-89605-71-4

INDICE

Premessa	p.	XIII
Claudio Gorlier, <i>Prefazione: Coetzee e l'Africa</i>	p.	3
J U Jacobs, <i>JM Coetzee and Cruciform Logic</i>	p.	13
Chiara Lombardi, <i>Coetzee e i classici, l'umanesimo, il mito</i>	p.	63
Roberta Cimarosti, <i>Coetzee e Defoe. Il ragno e gli unicorni</i>	p.	109
Mauro Pala, <i>Coetzee e i paesaggi (romantici) dell'antiutopia:</i> <i>Disgrace</i>	p.	137
Carmen Concilio, <i>Coetzee e Kafka. Il corpo e la vergogna</i>	p.	165
Roberta Cimarosti, <i>Coetzee e Beckett (e la balena)</i>	p.	211
Giuliana Ferreccio, <i>Coetzee e l'autobiografia: tra la spirale</i> <i>di Nabokov e il doppio di Dostoevskij</i>	p.	237
Francesco Guglieri, <i>Coetzee e il postmoderno: astuzie della</i> <i>storia e allegorie della critica</i>	p.	289
Carmen Concilio, <i>Coetzee e il postcoloniale: l'etica della</i> <i>cura contro l'orrore</i>	p.	315
Bibliografia	p.	341
Note bio-bibliografie di curatori ed autori	p.	359

A Franco Marengo

Ringraziamenti

Ringraziamo il prof. Franco Marengo (Cattedra di letterature Moderne e Compare, Università di Torino), il Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Moderne e Compare, e Giuseppina Cutrì che ha collaborato all'editing del manoscritto.

PREMESSA

Il presente volume, nato all'interno di un progetto di ricerca scientifica di interesse nazionale sul rapporto tra "Storia e narrazione", si apre con una prefazione di Claudio Gorlier, ospita il saggio in inglese di un noto studioso e docente sudafricano, J U Jacobs, e i contributi di studiosi italiani – docenti di Letteratura Inglese, Postcoloniale, e Comparata e di Lingua Inglese – da tempo impegnati in ricerche e pubblicazioni saggistiche su un autore e intellettuale tra i più interessanti e controversi del nostro tempo: J.M. Coetzee, premio Nobel per la letteratura nel 2003.

Partendo da premesse ampiamente presenti tra gli studiosi del nostro autore, il dialogo che si è stabilito via via fra i collaboratori a quest'opera identifica e propone percorsi di lettura per molti aspetti originali. Le medesime opere, talvolta persino le medesime scene o gli stessi episodi, simboli e allegorie, trovano letture e interpretazioni personali e contrastanti, che creano così discorsi complementari e micro-dibattiti interni (*cross-references*) ricchi di spunti, segnalando l'universalità e la pregnanza di alcuni temi ricorrenti di Coetzee.

L'impostazione comparatistica, che pare necessaria nel caso di Coetzee, diventa a sua volta oggetto di riflessione, mostrando le proprie potenzialità e i propri limiti: una filosofia "roman-

tica” della natura è criticata (Mauro Pala, Roberta Cimarosti), ma anche ripresa e rivisitata nel concetto di “simpatia” verso il mondo non umano (Carmen Concilio); i temi tradizionali del viaggio e dello spaesamento sono colti come parte di una storia culturale, ma anche nel loro potenziale immaginativo (Roberta Cimarosti); figure retoriche o iconografiche, una logica “cruciforme” o chiasmica, diventano metafore proteiformi che si estendono da Virgilio a S.T. Coleridge e al suo albatro (J U Jakobs, Chiara Lombardi, Carmen Concilio); i modi d’essere del sosia, del doppio, della maschera, filtrati attraverso la grande letteratura russa, trovano nuove forme in cui esprimersi (J U Jakobs, Giuliana Ferreccio); i riflessi della discussione sulla filosofia del linguaggio, il *linguistic turn*, offrono l’occasione per porre il problema di cosa si possa intendere per “verità” o “realismo” nella nostra epoca, forse, ormai, stancamente post-moderna (U J Jakobs, Francesco Guglieri).

Si è cercato inoltre di cogliere e segnalare l’interesse che l’opera letteraria e critica di Coetzee suscita in ambiti diversi da quelli più strettamente letterari: l’etica della *cura* (Carmen Concilio) pone problemi filosofici improntati alla recente discussione sull’*ethical turn*¹, mentre i saggi che toccano *Elizabeth Costello* e *Disgrace* (Carmen Concilio, Giuliana Ferreccio, Chiara Lombardi, Francesco Guglieri) si rifanno alla discussione che ripropone l’eterna questione del rapporto fra filosofia e letteratura²; gli scritti e il romanzo su Dostoevskij portano a conside-

¹ O. DE GRAEF ha colto in *Disgrace* il problema della “sympathetic imagination”, un punto essenziale di ciò che è stato criticato come “Romantic Ideology” o “aesthetic ideology” in “Suffering Sympathy, Circulation: Smith, Wordsworth, Coetzee (But There’s a Dog)”, in *The Instance of Trauma*, “European Journal of English Studies”, vol. 7, 2003, n. 3, pp. 311-331.

² S. MULLHALL ha rivisitato “the ancient quarrel between philosophy and poetry”, in *The Wounded Animal: J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 2008.

razioni che attraversano la linguistica, la psicologia e il discorso giudiziario³ (J U Jakobs, Giuliana Ferreccio).

La questione del bilinguismo si associa a quella dell'origine e dell'esilio – come nel caso di altri grandi letterati novecenteschi come Vladimir Nabokov, Josif Brodsky o Czeslaw Milosz – mettendo in discussione gli stessi concetti di lingua madre e di un'origine, sempre più difficile da individuare (Claudio Gorlier, J U Jakobs, Carmen Concilio). La nozione di una classicità “originaria” decostruisce anziché confermare la linearità di una tradizione (Chiara Lombardi), mentre la “costruzione” linguistica del paesaggio si allontana sempre più dalla descrizione di un ambiente dato, per aprire a diversi “languages of landscape”, nei quali il rapporto natura/linguaggio non è mai univoco (Claudio Gorlier, Mauro Pala). Infine, la versione laica del problema religioso della grazia, la volontà di sapere, la *hybris* diabolica del nichilismo, gli aspetti trascendenti dell'erotismo, sono tutti *filis rouges* che attraversano le nostre riflessioni, così come intramano l'opera di Coetzee.

Abbiamo scelto di ordinare i capitoli del volume secondo un modello che muove da considerazioni più ampie e generali sul macrotesto di Coetzee, sulla sua africanità (Gorlier) e sul suo idiosincratico uso di determinate strutture linguistico-retoriche (J U Jacobs), per poi spostare l'accento su argomentazioni di carattere comparatistico secondo un modello “cronologico”, dal classicismo (Lombardi) al romanzo settecentesco coloniale

³ L'autore riconduce diversi casi giudiziari al rapporto problematico fra confessione e verità, così come Coetzee lo pone in “Confession and Double Thoughts”; J. HARTMAN, rifacendosi al *Trauma Study*, indaga il rapporto tra le ferite psichiche e la significazione nel saggio *Trauma Within the Limits of Literature*, in *The Instance of Trauma*, “European Journal of English Studies”, vol. 7, 2003, n. 3, pp. 257-274.

(Cimarosti), al romanticismo (Pala), al modernismo (Concilio, Cimarosti), al postmodernismo (Ferreccio, Guglieri) e, infine, al postcoloniale (Concilio). Tali percorsi di lettura sono volti ad illustrare come Coetzee sappia trascendere tempi, luoghi e generi letterari, mettendo in luce un dialogo tra Storia e narrazione, spesso trasgressivo e antagonistico, mai conciliatorio né consolatorio.

Il volume si presta ad essere utilizzato quale supporto alla didattica nelle Università e alla lettura di un pubblico specialistico di studenti, ricercatori e studiosi o, più semplicemente, di appassionati o “devoti” lettori di Coetzee. Si è scelto quindi di non tradurre né il saggio ospitato in lingua inglese, né le citazioni dai testi originari in inglese, perché il volume è più adatto alla divulgazione negli ambiti disciplinari dell’anglistica e della comparatistica. Si è poi evitato di riprodurre una bio-bibliografia “completa” sull’autore – assai noto anche in Italia, dove tutte le sue opere sono state tradotte, e sono parte consistente della didattica universitaria – per non competere inutilmente con altre opere simili a questa, e nella convinzione che nell’arco di pochi mesi tale presunta completezza verrebbe smentita dalla produzione saggistica su Coetzee, in continua crescita. Le scelte tipografiche dell’editore prevedono, infine, una lieve discrepanza fra il sistema della punteggiatura degli estratti originali in inglese e il sistema italiano, ma questi aspetti formali non intaccano i contenuti dei capitoli che presentano un continuo dialogo tra italiano e inglese.

Da appassionati lettori di Coetzee ci siamo senz’altro lasciati stregare dal fascino delle sue invenzioni letterarie, pronti, come i suoi personaggi, a costruire e decostruire le modalità di lettura che ci hanno guidati. Pronti allora alla prossima sfida che l’autore stesso sembra porci nell’ultimo recentissimo romanzo, *Summertime* (2009).

Giuliana Ferreccio e Carmen Concilio

J.M. COETZEE
PERCORSI DI LETTURA
TRA STORIA E NARRAZIONE

PREFAZIONE: COETZEE E L'AFRICA

Claudio Gorlier

L'africanità degli scrittori bianchi sudafricani è stata cruciale per un certo periodo. In passato accadeva spesso a talune conferenze cui ho preso parte, in Africa, che gli scrittori afrikaner non venissero accettati in quanto non erano considerati africani.

A fronte delle dichiarazioni di scrittrici quali Doris Lessing e Nadine Gordimer, che si sentono africane, si levano le critiche di intellettuali della portata di Lewis Nkosi, un finissimo saggista e scrittore¹, che vede in generale nella Gordimer la rappresentante di una *élite* economica e culturale del paese e in particolare una scrittrice che non ha saputo rappresentare il mondo dei neri in modo credibile. Della stessa opinione è il poeta sudafricano Sipho Sepamla.

Un caso singolare in Sudafrica è rappresentato dallo scrittore bianco Breyten Breytenbach, che presentai al Premio Malaparte². Si tratta di uno scrittore profondamente radica-

¹ L. NKOSI, *Sabbie nere*, Edizioni Lavoro, Roma, 1988; ID., *Il complesso di Mandela*, Giunti, Firenze, 2008.

² C. GORLIER, "Introduzione", in B. BREYTENBACH, *Le veritiere confessioni di un africano albino*, Bompiani, Milano, 1967.

to nella realtà sudafricana, tanto da aver subito anni di gale-
ra ed esser stato considerato un “traditore” dai suoi stessi
connazionali e che, infine, ha scelto l’esilio a Parigi. Nadine
Gordimer ha criticato J.M. Coetzee perché ha scelto di
lasciare il Sudafrica e di trasferirsi in Australia³, ma che dire
allora di Breytenbach? Altro caso di scrittore bianco militan-
te nel Partito Comunista è quello di Jeremy Cronin⁴, che ha
scritto poesie sconvolgenti dal carcere⁵.

Coetzee, invece, presenta qualche analogia con André
Brink, al quale chiesi una volta quale fosse la sua condizione
psicolinguistica. Lui rispose che a volte pensa in inglese,
altre volte pensa in afrikaans, e comunque traduce i suoi

³ M. FARINA, *Coetzee sbaglia, non si fugge dal Sudafrica*, “Corriere della
Sera”, 19 aprile 2009, p. 37.

⁴ Cfr. A. PAJALICH, M. FAZZINI (a cura di), *Poeti Sudafricani del Novecen-
to*, Supernova, Venezia, 1994.

⁵ In proposito va detto che Gordimer è pronta a riconoscere il ruolo di quegli
scrittori, si veda il suo discorso in occasione della consegna del Premio Nobel:
“Some of us have seen our books lie for years unread in our own countries, ban-
ned, and we have gone on writing. Many writers have been imprisoned. Looking
at Africa alone - Soyinka, Ngugi wa Thiong’o, Jack Mapanje, in their countries,
and in my own country, South Africa, Jeremy Cronin, Mongane Wally Serote,
Breyten Breytenbach, Dennis Brutus, Jaki Seroke: all these went to prison for the
courage shown in their lives, and have continued to take the right, as poets, to
speak of trees. Many of the greats, from Thomas Mann to Chinua Achebe, cast
out by political conflict and oppression in different countries, have endured the
trauma of exile, from which some never recover as writers, and some do not sur-
vive at all. I think of the South Africans, Can Themba, Alex la Guma, Nat Nakasa,
Todd Matshikiza. And some writers, over half a century from Joseph Roth to
Milan Kundera, have had to publish new works first in the word that is not their
own, a foreign language”.

[http://nobelliterature.com/nobelliteraturelist/1991-2000/176-1991nadine-gordi-
mer-.html](http://nobelliterature.com/nobelliteraturelist/1991-2000/176-1991nadine-gordimer-.html)

romanzi dall'afrikaans all'inglese e le due versioni spesso sono diverse, per sua stessa ammissione:

That is my problem with writing. I write in both Languages and each book dictates the way in which it wants to be written. [...] There are always differences between the books, differences in nuances, changes in the adjectives, in punctuation, in the shape of a paragraph. But often, as in the case of this novel [*Imagings of Sand*] there is at least one whole episode which exists in the Afrikaans and not in the English version. It depends on whether I feel that it will work in one language and not in the other⁶.

Questo mi ha ricordato una domanda che feci a Nabokov, a sorpresa: lui affermava sempre «I am an American Writer» e io gli chiesi «ma lei in che lingua sogna?» e lui un po' interdetto mi rispose «sogno in inglese, ma qualche rara volta sogno in russo», lingua che aveva abbandonato tanto che non ne conosceva i neologismi. Nabokov d'altronde era stato educato da istitutirici inglesi, leggeva in inglese, parlava sovente in inglese con la madre, finché il padre, accortosi che non si esprimeva con facilità nella propria lingua, passò decisamente a istituti russi. La famosa autobiografia, *Speak Memory*, fu riscritta diverse volte e nelle due lingue.

Quando l'ottobre scorso, ad Addis Abeba, abbiamo premiato Ngugi wa Thiong'o e gli ho chiesto durante un discorso pubblico in che lingua lui sogna, ha risposto «In the language of dreams!». Parlando con Coetzee, invece, egli sotto-

⁶ «An Interview with André Brink», C. CONCILIO e V. GUIDOTTI (a cura di), in *Routes of the Roots. Geography and Literature in the English Speaking Countries*, I.M. ZOPPI (ed.), Bulzoni, Rome, 1998, p. 419.

lineava sovente come l'inglese fosse la lingua che avevano scelto i suoi genitori e che aveva imparato a scuola. Vale forse la pena qui ricordare le parole dell'autore nella sua autobiografia degli anni d'infanzia:

Though he blames his parents because they have not brought him up as a normal child, he is proud of their education.

Because they speak English at home, because he always comes first in English at school, he thinks of himself as English. [...]

The range of Afrikaans he commands is thin and bodiless; there is a whole dense world of slang and allusion commanded by real Afrikaans boys – of which obscenity is only a part – to which he has no access. [...]

He remembers his very first visit to Voëlfountain, when he was four or five and could not speak Afrikaans at all. [...] Then suddenly one day he opened his mouth and found he could speak, speak easily and fluently and without stopping to think. He still remembers how he burst in on his mother, shouting "Listen! I can speak Afrikaans!"

When he speaks Afrikaans all the complications of life seem suddenly to fall away. Afrikaans is like a ghostly envelope that accompanies him everywhere, that he is free to slip into, becoming at once another person, simpler, gayer, lighter in his tread⁷.

In un certo senso, il suo è un caso simile a quello di Conrad: in che misura il suo inglese incorpori o ricrei l'afrikaans è una questione aperta. Per Conrad è ormai con-

⁷ J.M. COETZEE, *Boyhood. Scenes from Provincial Life*, Secker & Warburg, London, 1997, pp. 124-125.

fermato che la sua sintassi fosse molto influenzata dalla lingua polacca, e ciò mi è stato ribadito dallo scrittore polacco Jerzi Kosinski, il quale all'opposto di Conrad usa pochissimi aggettivi.

L'africanità, in particolare degli afrikaner, si esprime però anche attraverso la loro rappresentazione del paesaggio. In un saggio del 1977, "The Burden of Consciousness in Africa", Coetzee scriveva in proposito:

South Africa, mother of pain, can have meaning only to people who can find it meaningful to ascribe their "pain" ("alienation" is here a better word) to the failure of Africa to love them enough. [...] The "enigma" we are invited to contemplate can therefore be cracked: "It is a tragic fate to be a white man in Africa"⁸.

Si tratta ancora una volta di una duplicità non risolta, e forse irrisolvibile, e di un dilemma cruciale anche per Coetzee: che cosa significhi essere coscientemente africano, essendo bianco. Quando ritorna sull'argomento dell'Africa in *Elizabeth Costello*, nel capitolo-saggio "The Novel in Africa", la protagonista sembra criticare l'insistenza con cui il conferenziere nigeriano Emmanuel Egudu addita ancora l'oralità a migliore definizione del romanzo africano come genere letterario nuovo nel continente. Il fatto che il bersaglio polemico sia uno scrittore nigeriano ci fa pensare alla tradizione che va da Tutuola a Soyinka ad Achebe, fino a Ben Okri. Infine, l'oralità in quanto insistenza sulla voce e,

⁸ J.M. COETZEE, *Doubling the Point*, D. ATTWELL (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass., 1992, p. 117.

dunque, sul corpo, rimanda inequivocabilmente alla sessualità che lo scrittore nigeriano in questione impersona, protagonista in passato di *avances* nei confronti di Elizabeth. Egudu era, secondo Elizabeth Costello, *loud and fiery, a poseur*, oppure semplicemente la sua era espressione di una *manliness* tutta africana⁹.

Le argomentazioni di Elizabeth Costello contro l'oralità sembrano invocare 1) la maturità del romanzo africano che ormai è un genere radicato da almeno due secoli e che quindi forse si discosta dall'oralità originaria; 2) la maturità dei lettori africani, un pubblico adulto e informato di giovani istruiti che leggono sugli autobus e che fanno del romanzo un oggetto di consumo privato. Ma Egudu ribatte: "We are not like that in Africa. We do not like to cut ourselves off from other people and retreat into private worlds". Elizabeth Costello, tuttavia, non si identifica con gli africani: "*We, we, we, she thinks. We Africans. It is not our way. She has never liked we in its exclusive form. Emmanuel may have grown older, he may have acquired the blessing of American papers, but he has not changed. Africanness: a special identity, a special fate*"¹⁰. In effetti nel penultimo "romanzo" di Coetzee, *Diary of a Bad Year*, la voce narrante interpone alla narrazione una storia privata. La sua è un'emblematicità che dalla Storia si trasferisce nel privato.

⁹ "There is a sense in which orality comes to complicate her publicly announced, and once held, beliefs: orality as the power of the voice (Egudu's voice "makes one shudder," says the Russian singer to Costello) and as a marker of the power of sex." D. ATTRIDGE, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, The University of Chicago Press, Chicago, 2004, p. 202.

¹⁰ J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, Viking, New York, 2003, pp. 40-41.

Nel saggio della Costello evidentemente l'autore cerca di neutralizzare un luogo comune, quello dell'oralità, per indicare che il futuro del romanzo africano è insito e radicato invece nella scrittura. In fondo sia Achebe sia Soyinka sono scrittori che attingono dialetticamente anche al patrimonio della letteratura scritta europea, quelli che Soyinka chiama *false gods*, da Marx ai classici europei¹¹.

L'altra dimensione su cui Coetzee ha molto insistito è il rapporto fra linguaggio e paesaggio. L'africanità è paesaggio che diventa linguaggio. Sin dall'inizio, ma soprattutto in quello che è il più emblematico dei suoi romanzi, *Waiting for the Barbarians*, che feci pubblicare da Rizzoli. Si tratta di paesaggio naturale, ma anche di paesaggio umano che si traduce in mito e in linguaggio; tutto questo insieme di elementi, che caratterizza la letteratura africana, diventa importante proprio in quanto scrittura. L'idea dell'oralità rimane nella sfera della referenzialità e non dell'essenza. Persino Tutuola, che apparentemente è uno scrittore orale, in realtà diventa importante quando traduce tutto in scrittura e ciò fa sì che Dylan Thomas lo scopra. Tutuola, che è un caso particolare, anche per via dell'*editing* che i suoi testi hanno subito, è capace di reinvenzione: una cosa non ha mai lo stesso nome. Quando è stato invitato qui a Torino, in privato, una sera, inventò un racconto, poi il giorno dopo all'Università lo raccontò nuovamente ed era tutto diverso. Tutuola rappresenta l'esempio di una scrittura, in inglese, che riflette la realtà africana e la cultura africana e che ogni tanto appor-

¹¹ C. GORLIER, "From Dionysus to Ogùn: Wole Soyinka's Notion of Tragedy", in *An African Renaissance*, A. DI MAIO (ed.), Università degli Studi di Palermo, 2006, pp. 33-39.

ta delle novità, utilizzando concetti o un lessico assorbiti da altre culture. Per esempio quando andammo a Grinzane ed eravamo in autobus, rimase affascinato dal mais perché c'è anche in Africa, ma volle sapere dove avveniva la premiazione e io dissi «in the castle of Grinzane Cavour» e Tutuola disse «what is a castle?». Sebbene Tutuola sia profondamente radicato nell'oralità è anche maestro nella scrittura, che è ricca di invenzioni che potrebbero essere categorizzate come *broken English*. Ciò lo distingue nettamente da Coetzee, il quale non ha un linguaggio – e il termine va inteso in senso lato – strutturalmente e “inventivamente” africano.

In un saggio molto tecnico su Achebe, per una pubblicazione in due volumi della Africa World Press, ho ragionato attorno al concetto di *mbari*¹²: un tempio che si costruisce, pezzo per pezzo, per svolgere una certa cerimonia – e io sostengo che sia la scrittura, l'invenzione – e poi, come in un sacrificio rituale, lo si distrugge. Ciò che rimane è la scrittura che ne è uscita. La transitorietà del linguaggio e del mito qui è evidente. In Coetzee non è così. L'invenzione c'è, soprattutto a livello strutturale e narratologico, così come c'è il bilinguismo, ma ci sono i muri che restano e non vengono abbattuti, quindi egli sembra assumere e assorbire l'africanità, per poi rielaborarla, quasi razionalizzarla con una inquietudine di fondo, perché sempre esposta a rischi. In partico-

¹² Cfr. C. GORLIER, “*Mbari vs Conrad: Chinua Achebe's Aesthetics*”, in *Emerging perspectives on Chinua Achebe*, vol. II, *Isika: the artistic purpose: Chinua Achebe and the Theory of African Literature*, E. EMENYONU, I.I. UKO (eds.), Africa World Press, Trenton, New Jersey, 2004, pp. 49-56; C. GORLIER, *Soyinka e i suoi fratelli, la letteratura come rituale*, in *L'Africa delle Opportunità. Numero speciale per il G8 Africa*, “La Stampa”, 5 luglio 2009, p. 14.

lare Coetzee è uno scrittore tormentato e sembra radicato nel passato dei suoi antenati Puritani: lo si nota nel suo riproporre il tema della “grazia”, in *Disgrace*, e del senso di colpa. Questi due concetti divengono cruciali soprattutto nell’interpretare i rapporti interrazziali. Nel romanzo solo un elemento suggerisce che la ragazza in questione è di colore: il nome, si chiama infatti Melanie (e questo è un esempio di come la Storia si faccia linguaggio). L’altro elemento di grande intensità nel romanzo è la storia della figlia del protagonista, Lucy, che è stata violentata da un uomo di colore. Questo episodio è di per sé molto emblematico della tragica realtà che è la sessualità mista, che, spesso, si può esprimere in uno stupro; va anche notato che Melanie viene sedotta dal professore e ha un giovane fidanzato, dunque tanto lei quanto Lurie sono figure ambigue e doppie. Qui si ha lo stravolgimento dell’eros, nel caso di un padre che prova attenzioni verso una giovane studentessa di colore e un eros che si esprime attraverso la violenza, nel caso della figlia Lucy. Nel *Master of Petersburg* l’eros ricorda la sfida di Dostoevskij come ricerca di una risposta da Dio. In Coetzee no, è un eros ambiguo e *unattainable*, tormentato, che non può completarsi e non raggiunge mai il proprio oggetto oscuro. Forse l’eros è rappresentato dalla scrittura in sé, questi suoi romanzi aperti, che non hanno un compimento né sono l’emblema. Sono storie aperte, e l’unica salvezza – per quanto ambigua e tragica – risiede nella scrittura. E dentro la scrittura c’è tutto, anche l’impegno. Per esempio non credo che Coetzee avrebbe accettato, come Kafka, di far bruciare i suoi scritti. Lui crede nel romanzo e nella scrittura come salvezza. I suoi

libri sono tragici, inquietantemente lucidi, mai consolatori, ma sono chiaramente frutto di un preciso progetto.

Mi ha anche molto colpito l'episodio in cui David Lurie va a fare visita ai genitori di Melanie in una cittadina che si chiama George, nella provincia del Western Cape, che io ho visitato, una località strana che è in pianura, ma sullo sfondo si vedono le montagne e in un parco c'è un grosso tempio luterano, tutto bianco, che spicca. Si vede quindi l'importanza del referente paesaggistico, realistico: i genitori, che sono di colore, appartengono a un certo mondo che è indefinito, ma non è immaginario, è quel luogo preciso. Quella di Coetzee, dunque, rimane una tormentata e tormentosa africanità, che vede la società divisa tra bianchi e neri. E ho trovato *Diary of a Bad Year* altamente simbolico e sintomatico perché letteralmente il libro si spacca, anche tipograficamente, in due o più livelli.

A differenza della Gordimer, Coetzee rifiuta il realismo, che è tipicamente africano, e affonda piuttosto nel surreale e nell'allegorico. Inoltre Gordimer è una scrittrice più tradizionale, più "inglese", meno sperimentale. È curioso che nei suoi primi soggiorni italiani Coetzee abbia citato Meneghello, fra gli scrittori che lo incuriosivano, forse perché rappresentava l'inventiva e il fortissimo radicamento locale, filtrato dalla dimensione simbolica del linguaggio. La sperimentazione linguistica di Coetzee sta anche nel sondare le potenzialità del silenzio: come parla, se parla, Michael K? – per esempio, e come parlano i neri tra loro, che sembrano comunicare e comprendersi anche attraverso il silenzio?

JM COETZEE AND CRUCIFORM LOGIC

J U Jacobs

In an essay written in 1980, JM Coetzee explains a familiar observation in the field of stylistics, one which provides an important point of access to his own fictional writing and the thinking that informs it:

When a writer uses the same syntactic operation again and again, he is signaling a particular habit of making sense of his material. The kind of linkage that he makes between items, the kind of logical relation that he creates between propositions, the emphasis he gives to one verbal category over another – all of these being logical or epistemological acts with more or less clear syntactic correlates – can be read as clues to the logical or epistemological matrices within which his thinking moves. If we can isolate and describe such matrices, we can learn about habits of meaning in his work at a level of generality higher than the level of content. Thus we can claim to be uncovering particular meanings in particular syntactic operations (Coetzee 1992: 147).

Coetzee elaborates on this argument by referring to Richard Ohmann's account of a writer's style as a form of "epistemic choice", and to Ohmann's proposal that "we work back from the habitual stylistic pattern, via an act of interpretation, to the 'habit of meaning' that lies behind it, and eventually, perhaps via a generalization from the set of all habits [...] to the 'roots of the writer's epistemology'" (148). It would, however, be a naïve application of this argument, Coetzee says, to assert "a necessary relationship between the syntactic pattern and its interpretation" (148), and "to argue for a neat mapping from syntactic form to meaning"; one might more usefully ask instead "whether a given form can accommodate *any* given meanings, and, if not (as seems very likely), what the *range* of meanings is that a given form accommodates in practice" (148-149).

In applying this stylistic argument to Coetzee's own works, I propose in this essay first to identify, with reference mainly to his novel, *The Master of Petersburg*, a specific syntactic form favoured by Coetzee; secondly, to consider the range of meanings that it allows in relation to a number of his other works; and then thirdly to double back and to explore these meanings in a more detailed reading of his novel *Age of Iron*.

*The habit of chiasmus: The Master of Petersburg*¹

In Coetzee's novel *The Master of Petersburg* a familiar stylistic 'tic' soon manifests itself: a predilection for doubling meaning through reflection. At its most basic level, this mannerism can be seen in the verbal self-consciousness of Coetzee's figural narrator, the novelist Dostoevsky who has returned to St Petersburg in 1869 after the mysterious death of his stepson Pavel. Coetzee presents Dostoevsky as habitually doubling back on words that he has used, sometimes returning to their etymology, and then reflecting on their possible meanings and their appropriateness. For example, when he is sitting in Pavel's rented room, gazing out of the window, the special relevance of a particular word for his own state of mind occurs to Dostoevsky: "Time passes; his thoughts do not move. *Pondering*, he thinks – that is the word. This heavy head, these heavy eyes: lead settling into the soul" (Coetzee 1994: 4). Trying to come to terms with his stepson's death, he reflects on the paradox of Pavel's baptismal name living on beyond his death: "When death cuts all other links, there remains still the name. Baptism: the union of a soul with a name, the name it will carry into eternity. Barely breathing, he forms the syllable again: *Pavel*" (5). A gambling man, Dostoevsky is reluctant to accept the "train of fatality" (8) that has led to Pavel's life being reduced

¹ The analysis of Coetzee's chiasmic thinking in this section of the essay is a more comprehensive development of the discussion of chiasmus in relation to which I read his novel *Disgrace* in my earlier essay, "Writing Reconciliation: South African Fiction After *Apartheid*", in M. FAZZINI (ed.) 2004. *Resisting Alterities: Wilson Harris and Other Avatars of Otherness*. Amsterdam and New York: Rodopi: 177-95.

finally to only a numbered grave: “*Provisional*, he thinks: there are no final numbers, all are provisional, otherwise the play would come to an end. In a while the wheel will roll, the numbers will start moving, and all will be well again.” Afterwards, when telling Anna Sergeyevna, whose tenant Pavel had been, about his stepson’s qualities, Dostoevsky pauses to consider the most appropriate word to describe the exchange between them: “Tribute, he thinks: I am paying tribute, however lamely, however belatedly, and trying to extort tribute from her too. And why not!” (26). Later when, after their first lovemaking, she does not again respond to his advances, he repeats the word that best fits his sense of his behaviour: “Disgrace, he thinks: this is how one enters disgrace” (59). And in response to Anna Sergeyevna’s suggestion that in justice to Pavel he should try to achieve some certainty about his relationship with the anarchist Nechaev and the true circumstances of Pavel’s fall to his death, Dostoevsky repeats and questions the meaning of the word ‘justice’: “Justice [...] A large word. Can one really draw a line between justice and vengefulness?” (112). During a later exchange with Nechaev, who accuses him of not believing in the cause of the people, Dostoevsky reiterates and redefines the concept of belief in terms of his own emotional state: “Believe: another word. What does it mean, to believe? I believe in the body on the pavement below. I believe in the blood and the bones. To gather up the broken body and embrace it: that is what it means to believe. To believe and to love – the same thing” (122). In relation to Pavel’s mysterious death, Dostoevsky also comes to appreciate, through repetition, the true meaning of the word ‘mis-

adventure' and its reductive meaning in the bureaucratic language of the police: "*Misadventure* is the word they use for suicide" (123). On another occasion, when Anna Sergeyevna refers to him as a master who has the ability to bring Pavel back to life by means of his art, Dostoevsky contemplates the possibilities of his mastery for restoring Pavel to him: "*Master*. It is a word he associates with metal – with the tempering of swords, the casting of bells. A master blacksmith, a foundry-master. *Master of life*: strange term. But he is prepared to reflect on it. He will give a home to any word, no matter how strange, no matter how stray, if there is a *chance* it is an anagram for Pavel" (140-141). And finally, as a result of his insight into Nechaev's political machinations around Pavel's plunge to his death, Dostoevsky comes to modify and reject even the word he has always used for his own falling sickness:

It is as though for the first time he has been present and conscious during a seizure; so that for the first time his eyes have been open to where he is when he is seized. In fact, he must wonder whether *seizure* is any longer the right word, whether the word has not all along been possession – whether everything that for the past twenty years has gone under the name of seizure has not been a mere presentiment of what is now happening, the quaking and dancing of the body in a long-drawn-out prelude to the quaking of the soul (213).

In almost all of these utterances, the full meaning hinges on the colon; the concept is first presented, and then doubled back on, considered, inverted, endorsed or rejected.

This stylistic habit is still more fully developed in the rhetorical figure that is as much a salient feature of the narrative in *The Master of Petersburg* as it is of other Coetzee novels – *chiasmus*. For example, Dostoevsky recalls, by means of a reversed binarism, the broken promise made to Pavel when he had taken the young boy to school for the first time: “*You will not be abandoned. And abandoned him*” (5). This narrative cast of mind – the habit of doubling through reversal – is apparent again in Dostoevsky’s difficulty in accepting the fact of Pavel’s death: “He has no wish to speak about his son. To hear him spoken of, yes, yes indeed, but not to speak” (14). In trying to imagine the terrible last moment of Pavel’s fall when he knew that he was about to die, an awareness from which Dostoevsky realises that he can never protect Pavel, he finds that “he cannot distinguish Pavel from himself. They are the same person; and that person is no more or less than a thought, Pavel thinking it in him, he thinking it in Pavel” (21). Dostoevsky’s emotional conflict finds expression in the opposing impulses that he feels towards Anna Sergeyevna’s young daughter Matryona: “There is a rush of feeling in him, contradictory, like two waves slapping against each other: an urge to protect her, an urge to lash out at her because she is alive” (23). Haunted by the memory of Pavel, Dostoevsky recalls other spectral images from the past, and asks himself rhetorically by means of an inverted phrase: “Why this plodding chase across empty country after the rumour of a ghost, the ghost of a

rumour?” (53) – and provides the similarly structured, inverted response: “Because I am he. Because he is I.” On another occasion, pondering over the realms of life and death across which he is trying to reach Pavel, Dostoevsky remembers from his imprisonment in Siberia a fellow-convict who had violated and strangled his own twelve-year-old daughter, and was afterwards found by the side of a pond, cradling her lifeless body in his arms. Here Dostoevsky not only resorts again to chiasmus to conjure up the relationship between the father and his dead child, but also provides a metaphor for this kind of reversal of thought: “A child loved too much, a child become the object of such intimacy that it dare not be allowed to live. Murderous tenderness, tender murderousness. Love turned inside out like a glove to reveal its ugly stitching. And what is love stitched from?” (125). Time and again, Dostoevsky returns to chiastic formulations: when he thinks of his adulterous relationship with Anna Sergeyevna (“Are affairs between men and women always like this, the one plotting, the other plotted against?” 129); when he speculates about the erotic book that he might publish anonymously, arising from his relationship with Anna Sergeyevna and Matryona (“Imaginary memoirs. Memories of the imagination”, 134); and when he finds a cryptic inscription on the last page of Pavel’s copy of Cicero’s *De Officiis*, “*Talis pater qualis filius*” (149).

On two different occasions, Dostoevsky self-reflexively describes this chiastic mental pattern to which he is subject. One is when, in an agony of despair over whether he might come to terms with Pavel’s death by extending his compassion to other living creatures, he is nevertheless conscious of

and spells out the process of reasoning that has him in its coils:

What am I to do? he thinks. If I were only in touch with my heart, might it be given to me to know? Yet it is not his heart he has lost touch with but the truth. Or – the other side of the same thought – it is not the truth he has lost touch with at all: on the contrary, truth has been pouring down upon him like a waterfall, without moderation, till now he is drowning in it. And then he thinks (reverse the thought and reverse the reversal too: by such Jesuitical trick must one think nowadays!): Drowning under the falls, what is it that I need? More water, more flood, a deeper drowning (82-83).

The other occasion is when Dostoevsky is taken by Nechaev to the top of the tower on Stolnarny Quay from which Pavel fell (jumped? was thrown?) to his death. Here Dostoevsky, the epileptic who has himself had a lifetime's experience of 'falling', confronts the stark fact that Pavel's death is no metaphor, but final in itself. In his debate with himself, he shifts from describing the symptoms of his physical malady to displaying the symptoms of what he now comes to define as a "sickness of reasoning":

Through clenched teeth he repeats the words to himself: *I should not have come*. But the *nots* are beginning to collapse, just as happened with Ivanov. *I should not be here therefore I should be here. I will see nothing else therefore I*

will see all. What sickness is this, what sickness of reasoning? (118).

What Dostoevsky is revealing on these two occasions is his awareness in himself of what Sanford Budick, following Nietzsche, calls “a manifold of mind” (1996: 225) whose elements are best expressed in the interactive binarisms of chiasmus. Budick argues that chiasmus, which is generally defined as the reversal of syntactic elements, or signs, together forming a *chi* in the pattern AB:BA, “is necessarily the figure of a mind that cannot make up any kind of mind except being beside itself” (227). While it generally is true “to think of chiasmus in terms of antithesis or negation”, he says, it is

more accurate to say that a chiasmus is a movement of two sets of opposed signs (two binarisms) in which the pattern AB:BA is only one interim possibility. Because of the multiple meanings of all signs, any one reading (at a given junction of possible combinations) of any sign – or syntactic element or binarism – is always to some extent an arbitrary decision. Within the fourfold network of signs, each binary term is always poised for a change of its sign (A into B, B into A) (227).

In connection with “this feature of shifting signs within the structure and movement of chiasmus”, Henri Suhamy has pointed out that “in their mirror arrangement, the binary terms, passing from one syntactic element to the next,

as much reflect as oppose each other” (Budick 1996: 227). Budick further suggests that:

more than any other figure of language, chiasmus inevitably embodies the problem of other minds. In fact, what we picture in the AB:BA of chiasmus may only be the experience of the limit of (our) being within thought itself: that is, we think *our being* [A] only at the limit of *what is not our being* [or *death*] [B]. Yet no sooner are we lost in this movement of thought, that we de facto reverse direction, now thinking from *what is not our being* [B] toward the limit of *our being* [A], and so on (227-228).

Budick goes on to argue the usefulness of chiasmus for any discussion of “a shared thinking or a mutual fit of cultures” (229) and he proposes the matching chiasma of different individuals as presenting “a picture of shared (divided) thinking – and of mutuality of culture” (230). Chiastic configurations are both oppositional and reciprocal, and in their continual creation of potentialities of relation, are premised on co-subjectivity, which is a condition for cross-cultural discourse.

All the examples of doubled thinking and chiasmus in *The Master of Petersburg* referred to above illustrate an important point that Budick makes about the principle of negativity, as opposed to negation – an insight that he owes to Wolfgang Iser (Budick 1996: 339). Negativity, Budick says, “is both an object and a condition of consciousness, both of which are unavoidable in human experience. We experience negativity whenever we come up against the

implications, omissions, or cancellations that are necessarily part of any representation, or any writing, speaking, or thinking” (229). Negativity is the “unrepresentable counter-element within every representation, every thought”. This element of negativity is what enables chiasmic configurations, he continues: “Chiasmus, in fact, can come into being only by framing, and implicitly by acknowledging, the negativity or unformulated element within language. Experienced within more than one part of the chiasmus simultaneously, this is a negativity among the lines and half-lines, even between the dualities of single words, that allows for the rotating countermotions of the polarities” (229).

Recognition of “unrepresentable counterelements” by means of chiasmus governs the extra-diegetic and, at a deep structural level, all the intra-diegetic relationships in the narrative of *The Master of Petersburg*. The cruciform countermotions of chiasmus best provide for an understanding of the relationship between the English-language South African novelist Coetzee and his Russian-speaking nineteenth-century counterpart Dostoevsky, and also between the actual author Coetzee and his fictional narrator Dostoevsky, all of these persons and personae reciprocally reaching, or being summoned through fiction, from the centre of the worlds where they have their being towards ones where they do not.

Within the narrative of *The Master of Petersburg* itself, the figure of chiasmus provides access to all the main relationships between the principal characters. The attempts of Dostoevsky, the surviving father who is not the real father, to cross over and enter the being of the dead Pavel, whom he

regards as his “own son” (Coetzee 1994: 33) but who is his stepson, are metonymically represented by Dostoevsky’s donning Pavel’s white suit, first “as a gesture to the dead boy, a gesture of defiance and love” (71), but afterwards recognising in his reflection in the mirror “only a seedy imposture”. When Dostoevsky begins to acknowledge his attraction to Anna Sergeyevna because of their generational affinity and admits to himself the possibility of his loving her, his sense of this relationship vis-à-vis his marriage to his much younger wife is also structured chiasmically: “And all of a sudden the generations fall into place: Pavel and Matryona and his wife Anna ranked on the one side, he and Anna Sergeyevna on the other. The children against those who are not children, those old enough to recognize in their love-making the first foretaste of death” (63). In his exchanges with Councillor Maximov, the judicial investigator into Pavel’s death, an element of cross-gendering is added to the recursive power-play of authority versus right between the bureaucrat and the bereaved father when Dostoevsky first observes that Maximov is “a bald man with the tubby figure of a peasant woman” (31). This theme of cross-gendering is reinforced, but on the opposite side of the political divide, when Dostoevsky first meets the revolutionary Nechaev who is cross-dressed as a woman, “a contralto queen” (100), and it is later given a further twist when Nechaev puts on Pavel’s suit as yet another disguise. Dostoevsky’s personal and political sparring with the anarchist is initially figured as a game of chess, “two players across a small table making their deliberate moves” (100); but the argument between them develops from their contrasted intellectual and political

positions to a stage where Dostoevsky “no longer knows where the mastery lies – whether he is playing with Nechaev or Nechaev with him” (190). Dostoevsky, in an emblematic gesture that metonymically configures the chiasmic dynamic of opposition, reversal and mutuality, steps forward and folds Nechaev to his breast: “Embracing the boy, trapping his arms at his sides, breathing in the sour smell of his carbuncular flesh, sobbing, laughing, he kisses him on the left cheek and on the right. Hip to hip, breast to breast, he stands locked against him” (190). The circumstances of Pavel’s death, Dostoevsky’s own falling sickness, the diseased spirit of the times, Nechaev’s populist arguments and intrigues, the trials of life in Russia, the true role of the writer – all of these counterclaims and – commitments bring Dostoevsky to the point where he realises that his choice is either to cry out to be saved, or else to succumb to the resentment that he feels, to “watch and listen instead for the moment which may or may not arrive – it is not in his power to force it – when from being a body plunging into darkness he shall become a body within whose core a plunge into darkness is taking place, a body which contains its own falling and its own darkness” (234). As the narrative moves to its conclusion, he continues to spin out the chiasmic formulations of his crisis:

The madness is in him and he is in the madness; they think each other; what they call each other, whether madness or epilepsy or vengeance or the spirit of the age, is of no consequence. This is not a lodging-house of madness in which he is living, nor is Petersburg a city of madness. He

is the mad one; and the one who admits he is the mad one is mad too. Nothing he says is true, nothing is false, nothing is to be trusted, nothing to be dismissed. There is nothing to hold to, nothing to do but fall (235).

Or, as Doestoevsky has expressed it more cryptically to Anna Segeyevna: “[...] I am not here in Russia in this time of ours to live a life free of pain. I am required to live – what shall I call it? – a Russian life: a life inside Russia, or with Russia inside me, and whatever Russia means. It is not a fate I can evade” (221). It is Coetzee’s achievement in this novel that he has created a work of fiction that, like Russian nesting dolls, both contains, and is contained by, the narrative of a Russian life.

Cruciform thinking

Fully to understand how Coetzee’s chiastic formulations provide access to the epistemological matrix within which most of his thinking moves, one needs to appreciate what the main influences were on his cruciform thinking and how it has informed much of his critical writing over the past nearly four decades. Coetzee began writing fiction in the early 1970s at a time when he was engaged in a formal study of stylistics, more specifically, in the prose style of Samuel Beckett, and what he describes as the two opposing impulses in Beckett: “the impulse towards conjuration, [and] the impulse towards silence” (43) in his self-reflexive and com-

pulsively self-cancelling sentences – Beckett’s “familiar phrase-by-phrase self-creation and self-annihilation” (Coetzee 1992: 44), as Coetzee calls it.

A double impulse / impulse to double is discernible in Coetzee’s own conception of the very act of writing, which he has explained as relying on “a feedback loop of some kind”, a mechanism without which it could not take place:

It is naïve to think that writing is a simple two-stage process: first you decide what you want to say, then you say it. On the contrary, as all of us know, you write because you do not know what you want to say. Writing reveals to you what you wanted to say in the first place. In fact, it sometimes constructs what you want or wanted to say. What it reveals (or asserts) may be quite different from what you thought (or half-thought) you wanted to say in the first place. That is the sense in which one can say that writing writes us. Writing shows or creates (and we are not always sure we can tell one from the other) what our desire was, a moment ago (18).

Coetzee’s idea of writing as dialogue is similarly cast in the cross-over mould: “There is a true sense”, he says, “in which writing is dialogic: a matter of awakening the counter-voices in oneself and embarking upon speech with them” (65).

The mental pattern of mirroring and reversing, doubling and doubting, is elaborated more fully by Coetzee himself in his 1985 essay, “Confession and Double Thoughts”, on confession in Tolstoy, Rousseau and Dostoevsky. Analysing

Tolstoy's account in *A Confession* of the crisis he passed through in 1874, when he was caught between a suicidal conviction that life was meaningless and an instinctive consciousness of life, Coetzee closely traces the intellectual process that led Tolstoy finally to choose life. The opposition, Coetzee says, was not between, on the one hand, a rational conviction that "life is absurd", and, on the other, "an instinctually based animal drive to live" (261); rather, "the drive to death [...] is a gathering sluggishness, like the running down of life itself, while the saving truth springs from an instinctive intellectual power that obscurely mistrusts reason". Having set out Tolstoy's conflict in terms of a chiasmus, Coetzee then explains its dynamic: "The second force does not clash with the first and defeat it. Strictly speaking, there is no conflict. Rather, there are two states of mind simultaneously present, [...] and for reasons that reason cannot fathom, the tide reverses, the second slowly begins to supervene, the first begins to dissipate" (61). Later in the same essay, in a discussion of *The Idiot*, Coetzee analyses still more closely the idea of the "double thought" that Dostoevsky's Prince Myshkin identifies at the heart of all confessions. "Double thought", Coetzee suggests, is "perhaps better imagined as a doubling back of the thought" (282). Such doubling back of a thought, he says, is "the characteristic movement of self-consciousness".

This cruciform cast of mind underpins what David Attwell has broadly called Coetzee's "poetics of reciprocity" (Coetzee 1992: 58). Coetzee's predilection for the opposition and reciprocity of chiasmus directs one to many aspects of his particular poetics. At the level of *genre*, for example,

chiasmus provides a structure for his combination of life writing and creative fiction in the fictional autobiography/autobiographical memoir of *Boyhood*, with its subtitle, *Scenes from Provincial Life* (1997). In representing his young self as a fictional persona whom he employs as a figural narrator, Coetzee achieves a continuous generic cross-over between what Philippe Lejeune calls an “autobiographical pact” (1989: 3-30) with the reader, based on a relationship of identicalness between actual author, narrator and protagonist, and the opposite of this, which is a “fictional pact” based on a relationship of only resemblance between them. *Boyhood*, with its counterimpulses of biographical factuality and self-creation, exemplifies Paul John Eakin’s argument that “autobiographical truth is not a fixed but an evolving content, what we call fact and fiction being rather slippery variables in an intricate process of self-discovery” (1985: 17). This “process of self-discovery”, Eakin suggests, “is finally inseparable from the art of self-invention” (55).

Chiasmus enables one, furthermore, to justify and understand the *narrative cross-gendering* in Coetzee’s use of female narrators/protagonists in *In the Heart of the Country* and *Age of Iron*. Coetzee addresses this narrative strategy directly, but from the opposite perspective, in the opening section of *Elizabeth Costello: Eight Lessons* (2003), in the response given by his fictional counterpart, the Australian novelist Elizabeth Costello, to a television interviewer who asks her whether she finds it easy, “writing from the position of a man” (Coetzee 2003: 12) in her most recent novel. Underpinning Costello’s reply to this standard interview question – “Easy? No. If it were easy it wouldn’t be worth

doing. It is the otherness that is the challenge, Making up someone other than yourself. Making up a world for him to move in.” – is the actual situation of a male author imagining a female character, an author who in turn imagines a male character, a painter, in a dynamic of depicting subjects across the gender divide.

Chiasmus also provides a figure for understanding the cultural conundrum that lies at the heart of his youthful protagonist’s complex *filiation* in *Boyhood*. The young John Coetzee casts his relationship with his parents, individually and together, in terms of conflicting sentiments that compel him back and forth emotionally during his early formative years. Every feeling is countered by its negative as he tries both to discover and to invent a South African sense of self. The whole question of his family’s South African identity is problematic to him, a series of unravelling contradictions in the context of a culturally and racially conflicted society. Their family, he feels, “‘is’ nothing” in a country in which identity cannot be taken for granted: “They are of course South Africans, but even South Africanness is faintly embarrassing, and therefore not talked about, since not everyone who lives in South Africa is a South African, or not a proper South African” (Coetzee 1997: 18). This cruciform dynamic of cultural attachment and denial is manifested most immediately in the young John’s relationship with his father (“His father likes the United Party, his father likes cricket and rugby, yet he does not like his father. He does not understand this contradiction, but has no interest in understanding it”, 43), and also with his mother. While John is pleased with his mother’s influence that sets him apart from other

school children, he is simultaneously “angry with his mother for not having normal children and making them live a normal life” (8). Like his relationship with his father, his relationship with his mother remains uneasy throughout: “He is too close to his mother, his mother is too close to him” (37). In relation to both parents, he constantly moves between identification and rejection:

He is chilled by the thought of the life he would face if his father ran the household, a life of dull, stupid formulas, of being like everyone else. His mother is the only one who stands between him and an existence he could not endure. So at the same time that he is irritated with her for her slowness and dullness, he clings to her as his only protector. He is her son, not his father’s son. He denies and detests his father (79).

The mental pattern of doubling and reversal extends also via his parents to his cultural filiation:

Because they speak English at home, because he always comes first in English at school, he thinks of himself as English. Though his surname is Afrikaans, though his father is more Afrikaans than English, though he himself speaks Afrikaans without any English accent, he could not pass for a moment as an Afrikaner. The range of Afrikaans he commands is thin and bodiless; there is a whole dense world of slang and allusion commanded by real Afrikaans boys – of which obscenity is only a part – to which he has no access (124).

On the one hand, the young John has a horror of being turned into an Afrikaner by Nationalist education policy, and his contempt for Afrikaners is far-ranging: he distances himself from their national anthem and despises the Afrikaans songs that they are made to sing at school; he mocks the circumlocutions that Afrikaners are driven to because of their cultural inability to use the second person when speaking to anyone older than themselves, and also their speech formulas of politeness; he is disgusted by the obscene language of the menacing Afrikaans-speaking boys at school; and he hates the rage and resentment that he detects in them, as in all Afrikaners. On the other hand, the Englishness that he affects – the English language, England and all that it stands for – is also a cultural identity for which he knows he fails fully to qualify. Both of these cultural positions are negated and reversed, however, by his natural affinity for the Afrikaans language: “When he speaks Afrikaans all the complications of life seem suddenly to fall away. Afrikaans is like a ghostly envelope that accompanies him everywhere, that he is free to slip into, becoming at once another person, simpler, gayer, lighter in his tread” (125). He is unwilling to yield up this language to the Afrikaners, and is disappointed in the English because of the contempt that they have for Afrikaans, and their supercilious mispronunciation of its words. All John’s contradictory cultural affiliations are contained in his love for his father’s family farm, Voëlfontein, where, paradoxically, “[e]verything that is complicated in his love for his mother is uncomplicated in his love for the farm” (79). It is here that he “drinks in the happy, slapdash mixture of English and Afrikaans that is their common

tongue” (81) when the extended family get together, but it is also here where he knows that “he will never be more than a guest, an uneasy guest” (79), and senses that he is already grieving at the loss of the farm. On the one hand, he feels a sacred belonging to the farm, which he formulates chiastically to himself in a secret belief: “*I belong to the farm*” (96); on the other, “he knows what the farm in its way knows too: that Voëlfontein belongs to no one” (96), that the farm is greater than, and will outlast, all of them.

There is a moment of extraordinary narrative self-reflexivity in *Boyhood* that recalls Dostoevsky’s similar self-awareness about the pattern of reasoning to which he is subject in *The Master of Petersburg*. The young John speculates about the physical perfection of a Coloured boy he has seen, in a passage in which the dawning sexual consciousness of Coetzee’s immature focaliser merges with the adult insight of the implied author as their combined account of John’s chiastic habit of thinking is spelled out:

That is how the questioning always works. At first it may wander here and there; but in the end, unfailingly, it turns and gathers itself and points a finger at himself. Always it is he who sets the train of thinking in motion; always it is the thinking that slips out of his control and returns to accuse him. Beauty is innocence; innocence is ignorance; ignorance is ignorance of pleasure; pleasure is guilty; he is guilty. This boy, with his fresh, untouched body, is innocent, while he, ruled by his dark desires, is guilty. In fact, by this long path he has come within sight of the word *perversion*, with its dark, complex thrill, beginning with the enigmatic *p* that

can mean anything, then swiftly tumbling via the ruthless *r* to the vengeful *v*. Not one accusation but two. The two accusations cross, and he is at their point of crossing, in the gunsight (60-61).

A further instance of Coetzee's cruciform cast of mind may be seen in his conception of the *relationship between the novel and history*. In his Jerusalem Prize acceptance speech in 1987 he turned to Nietzsche to explain the way writing was being engulfed by history in South Africa: "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" (1992: 99). At the *Weekly Mail* Book Week in Cape Town in the same year, addressing the way in which the discourse of history was colonising the novel into a position of supplementarity in South Africa, he again turned to cross-over logic to present the case for the autonomy of the novel: storytelling, he said, constitutes "another mode of thinking" (1988: 4), like history. History, he argued, "is not reality; [...] history is a kind of discourse; [...] a novel is a kind of discourse too, but a different kind of discourse". Against the claim of primacy for history, he offered the counter that history is no more reality than fiction; it is a certain kind of storytelling: like fiction, only a construction put upon reality, to which the novel provides equal access.

Yet another instance of Coetzee's cruciform thinking is to be found in his essay, "What is a Classic?", in which in 1993 he revisited TS Eliot's similarly titled lecture to the Virgil Society in London in October 1944 and attempted a defini-

tion of *the classic* by considering our relation to it. Taking Bach as his example, Coetzee develops his essay in terms of a series of cruciform arguments. To express his sense of the German composer's music as "not just the incarnation of certain musical ideas, but the incarnation of higher-order ideas of exposition, complication and resolution, that are more general than music" (2001: 10), Coetzee typically and cryptically resorts to chiasmus: "Bach thinks in music. Music thinks itself in Bach." This habitual structure recurs in Coetzee's explanation of the Bach revival in the early nineteenth century after eighty years of neglect: "The figure of Bach became one of the instruments through which German nationalism and Protestantism were promoted; reciprocally, in the name of Germany and Protestantism Bach was promoted as a classic" (13). And finally, to account more generally for the way in which a classic work of art has survived as a touchstone because it has "passed the scrutiny of hundreds and thousands of intelligences" (18-19), Coetzee, inevitably, arrives at an understanding of the ongoing, interactive relationship – or, to use his own earlier term, "a feedback loop" – between the classic and its critical reception as one of opposition and mutuality:

So we arrive at a certain paradox. The classic defines itself by surviving. Therefore the interrogation of the classic, no matter how hostile, is part of the history of the classic, inevitable and even to be welcomed. For as long as the classic needs to be protected from attack, it can never prove itself classic.

One might even venture further along this road to say that the function of criticism is defined by the classic: criticism is that which is duty-bound to interrogate the classic. Thus the fear that the classic will not survive the decentering acts of criticism may be turned on its head: rather than being the foe of the classic, criticism, and indeed criticism of the most sceptical kind, may be what the classic uses to define itself and ensure its survival (19).

Three final aspects of Coetzee's "poetics of reciprocity" (to return to Attwell's phrase) that are important for the purposes of this essay are to be found in the *intertextuality*, *metafictionality* and *ekphrasis* that characterise his novels.

Coetzee's exposition of the double movement by which the spirit of the classic speaks to us over the ages while we consciously seek it out, enables us to understand more fully the operation of *intertextuality* in his fiction. Michael Worton and Judith Still remind us that the theory of intertextuality insists that a text "cannot exist as a hermetic or self-sufficient whole, and so does not function as a closed system. This is for two reasons. First, the writer is a reader of texts (in the broadest sense) before s/he is a creator of texts, and therefore the work of art is inevitably shot through with references, quotations and influences of every kind" (1990: 1). And secondly, of course, since a text is available only through some process of reading, the produced text is influenced by all the texts which the reader brings to it at the moment of reading. According to Michael Riffaterre, "intertextuality not only grounds textuality but is the main, defining characteristic of (literary) reading" (Worton and Still

1990: 1). Whether the intertextuality is, in Riffaterre's terms, "aleatory [...] which allows the reader to read a text through the prism of all and any familiar texts" (Worton and Still 1990: 26), or "obligatory [...] which demands that the reader take account of a hypogrammatic origin", an intertextual approach to a quotation (or micro-text) in a text is much more than merely a form of source-criticism. It is, rather, recognition of an event in the text which depends "for its full significance on the activity of a reader who perceives that something is happening rather than simply being said" (12), and who interprets it. Intertextuality may be seen, then, as a changing-house for the writer's act of interpretation through quotation and the reader's act of interpretation through critical recognition, a space where reciprocal interpretations from opposite ends of the spectrum of writing and reading incline towards each other and cross over. Or, to change the chiasmic axis from horizontal to vertical for the purpose of this argument, intertextuality is what Gérard Genette first called "transtextuality", but subsequently preferring to call it "hypertextuality" with reference to his notion of "palimpsest" texts and defining the "latecome text as the hypertext and its pre-text as the hypotext" (Worton and Still 1990: 22-23). The dynamic of doubling, reversal and reciprocity between Coetzee's hypertexts and their (usually classical) hypotexts is what enables us to understand his revisioning of the Underworlds of Dante and Virgil in terms of Cape Town in the 1980s in *Age of Iron*, his critical interrogation of Defoe's Robinson Crusoe in *Foe*, and his rehearsal and reversal of Dostoevsky's *The Possessed* in *The Master*

of *Petersburg* – to name only a few examples of his intertextuality.

Metafictional novels, Patricia Waugh has pointed out, “tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction” (1984: 6). Two examples from his more recent work must suffice here of how Coetzee’s fiction illustrates this conception of metafiction as comprising a double impulse, on the one hand to create an illusion of the real while at the same time critically exposing the constructedness of such realism in a chiasmic “feedback loop” (again to use Coetzee’s earlier term). The first of the ‘eight lessons’ in *Elizabeth Costello*, titled “Realism”, begins with the implied author/narrator offering the image of a bridge over the divide between the real world and fictional reality, and then proceeding to interrupt his narrative from time to time with explanations of just how that “far territory” (Coetzee 2003: 1) can most effectively be achieved. After providing biographical details about the Australian author Elizabeth Costello, including her marriages, children, literary output and present commitment to deliver a lecture at Altona College in Williamstown, Pennsylvania, and establishing her as his protagonist, he cryptically inserts a metafictional comment to the reader, “We skip” (2). Shortly afterwards, following a description by Elizabeth Costello’s son of his mother’s appearance, there is another self-reflexive intrusion into the narrative: “The

blue costume, the greasy hair, are details, signs of a moderate realism. Supply the particulars, allow the significations to emerge of themselves. A procedure pioneered by Daniel Defoe” (4). In the course of this first “lesson”, the implied author/narrator continues periodically to cancel out or qualify the narrative illusion that he has created. For example, he doubles back on the fictional mode that has been presented by questioning its suitability as a vehicle for conveying ideas:

Realism has never been comfortable with ideas. It could not be otherwise: realism is premised on the idea that ideas have no autonomous existence, can exist only in things. So when it needs to debate ideas, as here, realism is driven to invent situations – walks in the countryside, conversations – in which characters give voice to contending ideas and thereby in a certain sense embody them (9).

And still later, in an even more expansive interruption, the metafictional narrative voice ironically alerts readers to just how they are being manipulated by the textual world into which they have been conducted:

The presentation scene itself we skip. It is not a good idea to interrupt the narrative too often, since storytelling works by lulling the reader or listener into a dreamlike state in which the time and space of the real world fade away, superseded by the time and space of the fiction. Breaking into the dream draws attention to the constructedness of the story, and plays havoc with the realist illusion. However,

unless certain scenes are skipped over we will be here all afternoon. The skips are not part of the text, they are part of the performance (16).

In *Slow Man* (2005), this oppositional and reciprocal relationship between fictional construction and metafictional exposure even more clearly supports Brian McHale's thesis that "the dominant of postmodernist fiction is *ontological*" (1989: 10) rather than the epistemological dominant which characterises modernist fiction. Coetzee's protagonist and figural narrator, the retired portrait photographer, Paul Rayment, whose right leg has been amputated as the result of a cycling accident, signals his epistemic habit of chiasmic expression immediately after the operation: he describes the kind of support that he is told he may need as "Frail care. Care of the frail" (2005: 17); he begins of necessity to revise his opinions about life as he lies in his hospital bed, "consuming time and being consumed" (19); and, having to learn anew how to manoeuvre his damaged body, he is at first defeated by the weakness of "the left leg, the leg left to him" (23). These physical, emotional and intellectual readjustments, and their inverted articulation, are subsumed into the major ontological readjustments he is obliged to make when his flat and his life are invaded by the novelist Elizabeth Costello. Himself a character in what begins as an essentially realistic narrative authored by JM Coetzee, he now has to engage with a dominating author of imaginary worlds who initially enters his story in the same diegetic realm in which he has his being. From Rayment's first confusion about why Elizabeth Costello has sought him out or, as she alleges, he

has come to her, the divide between 'reality' and fictionality becomes increasingly blurred as he gradually grows to see himself as a fictional character, in a double sense: he assumes that she is using his life as a source for her fiction, but he also increasingly begins to suspect that he might be a figure of her creation – “a passing character” (118) whose life-line is determined by her: “‘You treat me like a puppet,’ he complains. ‘You treat everyone like a puppet. You make up stories and bully us into playing them out for you’” (117). From first regarding her as another person in his own story he comes to see himself as a character in one of her stories; and obversely, from first regarding him as a given subject whose life she is required to narrativise, she comes to see him in more postmodernist terms as an autonomous character who partners her in an act of fictional co-creation. For Rayment, brought by his interactions with Elizabeth Costello to the threshold of non-being, the realisation is overwhelming:

Is this what it is like to be translated to what at present he can only call *the other side*? Is that what has happened to him; is that what happens to everyone? [...] If this does not amount to a big moment, a Copernican moment, then what does? The greatest of all secrets may just have unveiled itself to him. There is a second world that exists side by side with the first, unsuspected. One chugs along in the first for a certain length of time; then the angel of death arrives in the person of Wayne Blight [driver of the car with which he collided] or someone like him. For an instant, for an aeon, time stops: one tumbles down a dark hole. Then, hey presto, one emerges into a second world *identical with the first*,

where time resumes and the action proceeds – flying through the air like a cat, the throng of curious onlookers, the ambulance, the hospital, Dr Hansen, et cetera – except that one now has Elizabeth Costello around one's neck, or someone like her (122).

A vision of the afterlife as a duplicate, if ontologically different, version of this life; the distinctions between actual and implied authors, their narrators and characters all collapsing, and the divide between reality and fiction yielding to an understanding of fiction as reality and reality as a narrative construct – the mutual inclinations of all these traditional oppositions are chiastically expressed by Elizabeth Costello when she assures Rayment that he is as “real” as she is (and, by implication, ‘JM Coetzee’ is) and explains to him her understanding of the relationship between an author and her/his character: “For me alone Paul Rayment was born and I for him. His is the power of leading, mine of following; his of acting, mine of writing” (233).

(The concept of the *sympathetic imagination* in Coetzee's writing is also important in relation to the crossing over of the divide between actual persons and fictional personae. In *The Lives of Animals*, his Tanner lectures at Princeton University in 1997-98 which he delivered in the form of a fiction, and which were subsequently incorporated into *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, Coetzee has his protagonist, Elizabeth Costello, explain: “The heart is the seat of a faculty, *sympathy*, that allows us to share at times the being of another. Sympathy has everything to do with the subject and little to do with the object, the ‘another’” [...] (Coetzee

1999: 34-35; 2003: 79). There are people, she says, “who have the capacity to imagine themselves as someone else, there are people who have no such capacity (when the lack is extreme, we call them psychopaths), and there are people who have the capacity but choose not to exercise it”. The reversal and reciprocity of a chiasmic frame of mind is what enables the novelist and reader alike to enter the being of a fictional character in a relationship of intersubjectivity; similarly, Elizabeth Costello argues, such a sympathetic imagination should enable one to enter the existence of non-human beings: “If I can think my way into the existence of a being who has never existed, then I can think my way into the existence of a bat or a chimpanzee or an oyster, any being with whom I share the substrate of life” (1999: 35; 2003: 80). Furthermore, she says, “there is no limit to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination”.

Finally, the operation of *ekphrasis* – “the literary description of a work of art” (Hollander 1998: 86) – in a fictional text may also be seen to be based on the cruciform dynamic of chiasmus. Ekphrastic fictional discourse needs to be distinguished from the merely iconic, for, as John Hollander, quoting Jean H Hagstrum (1958), explains, truly ekphrastic literary works are those “that purport to give ‘voice and language to the otherwise mute art object’.” An ekphrastic fictional construct may be an instance of either *actual* ekphrasis, where a literary work incorporates actual, particular works of art that pre-exist it, and *notional* ekphrasis, where a literary text incorporates descriptions of purely fictive works of art, or it might include both. What is important is

that the verbal text contains a visual work of art, which it engages with and which in turn generates further fictional discourse. In the most accomplished cases it might be still more accurate to describe such ekphrastic works as *iconotexts*, in terms of Peter Wagner's argument in *Reading Iconotexts* (2007). Wagner goes beyond the word-image opposition and the traditional view of texts and images as 'sister arts', to break down the barriers between literature and visual art. In what he calls an 'iconotext' neither image nor text is free from the other, but they are mutually interdependent in the ways they establish meaning.

Cruciform logic in Age of Iron

In an episode which may be read as a metafictional *mise-en-abyme* in Coetzee's *Age of Iron* (1990), the cancer-stricken, retired professor of classics, Elizabeth Curren, who is both protagonist and narrator, sits at her piano and plays, amongst other pieces, the first fugue from Book One of Bach's *Well-Tempered Clavier*. Because of her clumsiness, she says, "[t]he sound was muddy, the lines blurred, but every now and again, for a few bars, the real thing emerged, the real music, the music that does not die, confident, serene" (Coetzee 1990: 24). Outside the room, the derelict Vercueil, who has invaded her property, is listening to her playing. It is a moment in which a work of art – here a classical piece, however imperfectly played – reaches out across a divide of education and culture to a musically illiterate

soul. It is a moment that also recalls Coetzee's account in his essay, "What is a Classic", of the Sunday afternoon in 1955 when, as a fifteen-year-old, he was transfixed by hearing for the first time a recording of this same music from the house next door (2001: 9). In *Age of Iron* the Bach fugue is performed, however, in a historical context of destruction and death: the period of anomie during the late 1980s when South Africans were attempting to bring their history of *apartheid* to some kind of closure. It was at this time that Coetzee, in his acceptance speech for the Jerusalem Prize in 1987 referred to earlier, identified South African writing as "a literature in bondage [...] a less than fully human literature, unnaturally preoccupied with power and the torsions of power, unable to move from elementary relations of contestation, domination, and subjugation to the vast and complex human world that lies beyond them" (1992: 98). At the end of this speech, Coetzee raised the spectre of the imagination capitulating to reality because of the sheer "*crudity* of life in South Africa, the naked force of its appeals, not only at the physical level but at the moral level too, its callousness and its brutalities, its hungers and its rages, its greed and its lies [...]" (99). How, then, to salvage the literary imagination from a stupefyingly aggressive history? Elizabeth Curren, seated at her piano, playing Bach, I would suggest, is symbolic of the cruciform interaction between a work of art and the history with which it must engage without being overwhelmed by it².

² David Attwell argues that "*Age of Iron* shows that the transitions taking place in Coetzee's novels are inexplicable except as the consequence of a consistent and increasingly refined sense of the historicity of fictional discourse under South African conditions". (Attwell, David. 1993. *JM Coetzee: South Africa and*

Age of Iron is introduced by a paratextual dedication consisting simply of the initials and years of birth and death of Coetzee's mother, his father, and his son who died in 1989, the year when the novel was completed. It is hard not to read this dedication, in its epitaphic simplicity, cryptically into the entire signifying system of this novel about a lost generation: of young black South Africans killed in the struggle against oppression, and of other young people driven into exile abroad. The narrative of *Age of Iron*, in the form of a letter by Elizabeth Curren from Cape Town to her daughter who has since 1976 been living in self-imposed exile in the United States, is begun the day after she has been told by her doctor that she is terminally ill, and she intends it to be read by her daughter only after her death³. Elizabeth Curren's letter documents the progression of her sickness, and it also tells of the deaths of Bheki, the fourteen-year-old son of her domestic worker, Florence, together with his comrades, in an indeterminate conflict one night in a squatter settlement on the Cape Flats, and of his schoolboy friend and fellow-activist, 'John', in a hail of police bullets in the servant's room at the back of Elizabeth Curren's house. *Age*

the Politics of Writing. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press; and Cape Town: David Philip: 123).

³ See also Derek Attridge, "Trusting the Other: Ethics and Politics in JM Coetzee's *Age of Iron*". In: Michael Valdez Moses (ed). *The Writings of JM Coetzee: Special Issue of The South Atlantic Quarterly* 93(1) Winter 1994: 59-82. Attridge points out that "in one sense Mrs. Curren's words are more fully imbued with what might be regarded as the spirit of epistolarity than most fictional letters (or, for that matter, non-fictional ones): that is, in their utter dependence on and directedness toward a single, absent other, whose absence is the force that brings the words into being while rendering their task – of communication, above all, the communication of love (whatever that means) – impossible" (59-60).

of Iron is a fictional requiem for dead children, an attempt to represent the *dies irae* of 1986, the year of virtual civil war in which its events take place and the year in which Coetzee commenced its writing.

Perhaps nowhere is Coetzee's predilection for chiasmic formulations more evident than in this letter to an absent daughter, written typically in a syntax of reflection and reversal, and beginning with Elizabeth Curren's description of her relationship with her child. Under sentence of death, she passes on to her daughter "[h]ome truths: a mother's truth" (5), based on this most fundamental relationship: "We embrace to be embraced. We embrace our children to be folded in the arms of the future, to pass ourselves on beyond death, to be transported" (5). Similarly, reflecting on the addressee of her letter, Mrs Curren doubles back rhetorically on her own answer to her question: "To whom this writing then? The answer: to you but not to you; to me; to you in me" (Coetzee 1990: 6), in a formulation that, as has been shown, is repeated with variations by Dostoevsky in relation to Pavel in *The Master of Petersburg*. This syntactic operation permeates Elizabeth Curren's account to her daughter of her life in South Africa in the dying days of *apartheid*. Elizabeth Curren cannot be indifferent to the civil war around her – as she expresses it: "How can I be? [...] It lives inside me and I live inside it" (102). The crime of *apartheid*, she later tells Vercueil, is part of her South African inheritance – she was born into it: "It is part of me. I am part of it" (164). She realises, in the knowledge of the cancer that is eating away at her life, that her letter to her daughter is both contingent and transcendent: "Death may indeed be

the last great foe of writing, but writing is also the foe of death” (186). Or, as she elaborates on this to her daughter: “These words, as you read them, enter you and draw breath again. They are, if you like, my way of living on. Once upon a time you lived in me as once upon a time I lived in my mother: as she still lives in me, as I grow toward her, may I live in you” (131). Or, much more urgently later: “I cannot live without a child. I cannot die without a child” (139). She tells, she says, “the story I choose, or the story that has chosen me” (120) to Vercueil, who functions both as the Angel of *Annunciation*, arriving at her house on the day she is given the news that she is dying, and the angel of *enunciation* who teases her life story out of her. Of Vercueil’s arrival in her life, she says to her daughter: “[...] I did not choose him. He chose me” (12). The chiasmus is sustained in the image of doubling and reversal that Elizabeth Curren offers of herself sleeping towards the end alongside Vercueil: “We share a bed, folded one upon the other like a page folded in two, like two wings folded: old mates, bunkmates, conjoined, conjugal. *Lectus genialis, lectus adversus*” (189). She also recognises the chiasmic reciprocity of their relationship just before she is finally embraced by him in his guise as the angel of death: “It is not he who fell under my care when he arrived, I now understand, nor I who fell under his: we fell under each other, and have tumbled and risen since then in the flight and swoops of that mutual election” (196). It is as a classicist that she is able to define this chiasmic habit of mind that has informed her entire narrative: “Cruciform logic, which takes me where I do not want to go! But would

I let myself be nailed upon it if I truly were not willing?” (137).

A second instance of metafiction in the text is provided by Coetzee’s use of ekphrasis in the narrative. On another occasion, in the middle of the night, Elizabeth Curren becomes confusedly aware of Vercueil moving about in her house and going through the things in her study. She imagines him looking at the pictures on the wall: the one, “Sophie Schliemann decked out in Agamemnon’s treasure hoard”, and the other, “the robed Demeter from the British Museum” (13). The first is the famous photograph of Heinrich Schliemann’s Greek wife dressed in the gold jewellery that he was supposed to have discovered at Mycenae and which he fantasised as having been worn by Helen of Troy and carried off to Mycenae by Agamemnon. This jewellery forms part of the so-called ‘Treasure of Priam’ that Schliemann took to Berlin, but which disappeared in World War Two (figure 1). The second picture is a photograph of the sculpture of the Demeter of Cnidus (Knidos) that is housed in the British Museum (figure 2)⁴.

At a deep structural level, the narrative that Elizabeth Curren writes of her life in South Africa in the dying days of *apartheid* to her daughter living in America, can be understood in terms of the chiasmic relationship that is established between these two pictures. The image of Sophie Schliemann can be seen to represent the way in which Elizabeth Curren is mortally burdened by the aggressive masculinity of the

⁴ I would like to express my appreciation for the assistance given me by my colleague, Professor John Hilton of the Classics Department, in obtaining this information and also the reproductions.



fig. 1



fig. 2

political chieftains of South Africa, and by the iron law of *apartheid* that has led to an age of iron resistance by black schoolchildren in a society that seems to be lurching towards death. From the outset, the mood of the narrative is unrelievedly one of deterioration in preparation for an ending. When first informed by her doctor of the advanced state of her disease, Elizabeth Curren registers, behind the support he promises, an instinctive withdrawal, “his allegiance to the living, not the dying” (4). On arriving home, she discovers that the tramp Vercueil, who carries with him the odor of rotteness (“An unsavoury smell about him: urine, sweet white wine, moldy clothing, and something else too. Unclean”, 4), has taken refuge in an abandoned alley down the side of the garage (“a dead place, waste, without use”, 3). Her house, with its clogged pipes and sagging gutters, rotten woodwork and cracked roof tiles, is “tired of waiting for the day, tired of holding itself together [...] ready to die” (14-15). At the bottom of the garden where the fallen fruit lies worm-riddled and pulpy under the guava tree, the abandoned rabbit-hutch contains only the parched bones of the rabbits left to starve by Florence’s neglectful son. Elizabeth Curren’s antiquated car, its generator no longer worth repairing, “belongs to a world that barely exists anymore” (71). Each of these images of a domicile beyond repair is metonymic of the larger scenario of disintegration in South Africa. Perceiving herself as a wingless, ineffectual dodo and part of a larger system that is moving towards extinction, she watches the nightly parade of politicians on television in what amounts, she says, to a ritual “thanatophany: showing

us our death” (29-30). The country, always “prodigal of blood” (63), is taking its time to die.

In an interview shortly before the publication of *Age of Iron*, Coetzee offered his sense of the narrative as a contest staged within the soul of Elizabeth Curren in which she “brings to bear against the voices of history and historical judgement that resound around her two kinds of authority: the authority of the dying and the authority of the classics” (1992: 250). Following her pen, “going where it takes her” (108), the dying Elizabeth Curren is chiasmatically being inscribed by history as she is writing and analyzing it. She is able to deconstruct the disabling masculine discourse of *apartheid*, to which all have been ideologically subjugated, by acknowledging the extent to which it has constituted her as a subject. On the more obvious level, this is symbolised by the cancer that is eroding her from within, just as the social body has turned malignant and begun pathologically to consume itself. But it is specifically as a former professor of Classics – a teacher of Latin, a “dead language [...] a language spoken by the dead” (191) – that she recognises how she has her being in a discursive system going back to a period long before *apartheid*: she has been the custodian of its narratives and exponent of its elaborate rules of grammar and prosody; she has instructed others in its conjugations and has celebrated its icons. She has herself spoken with the dead weight of masculine authority, symbolised by the picture of Sophie Schliemann, and is therefore able to detect the authoritativeness in the speech of the teacher-turned-activist, Mr Thabane: the practiced trick of the teacher to “make one’s answer seem to come from the child”, the ven-

triloquistic “legacy of Socrates, as oppressive in Africa as it was in Athens” (98). However, because herself empowered by an ancient tradition of language, she is able to identify and resist that power, to dis-mantle it.

As Elizabeth Curren’s taciturn confessor, paradoxically drawing from the cancer-stricken woman her story, Vercueil, who manages to exist outside of the complex ideological conjugations of South Africa, enables her to articulate her position within them. As her body gradually breaks down and loses strength, so the text of Elizabeth Curren the classicist in *apartheid* South Africa is both voluntarily and involuntarily decoded and its inscriptions are exposed. It is the voice of the lecturer that asserts itself initially with Vercueil and later with Florence’s son Bheki and his friend ‘John’, and that confidently challenges Florence’s Spartan support of the children who reject the rule of their parents and are capable of burning and killing. And it is because she is so schooled in them, that Elizabeth Curren is able deliberately to bend the iron rules of grammar and logic. Knowing that it is a lie, for instance, she explains to Vercueil the derivation of the word *charity* from the Latin word for *heart*. “But what does it matter”, she observes, “if my sermons rest on false etymologies?” (22) The end – caring and loving – justifies the irregular means. However, her narrative mode changes from one of authority to one of self-examination and doubt. At first she can defiantly lie to the police who shadow the black youths hiding out in her garage, and she can inventively fabricate a story in order to drive Florence past the police blockade in the early hours of the morning to look for her son. Nevertheless, her confidence begins to falter after-

wards as she declares her intention to drive down Government Avenue and immolate herself in front of Parliament, the “House of Lies”, rehearses her childhood memories to Verceuil, pleads with Bheki and later with his friend to desist from the warring, and excoriates the police after the shooting of ‘John’ whom she had naively assured of her protection. Alien sounds and different registers are introduced into the measured tones of Elizabeth Curren through her involuntary gasps of pain, bouts of uncontrollable weeping, and shrieks of outrage at the way the police deliberately cause injury to Bheki and his friend. The regulated syntax of her life is further subverted by her visionary dreams of her own mother and her lost childhood, combined with the hallucinations brought on by the painkilling drugs. When, together with Mr Thabane and Florence, and guided by a child, she witnesses the scene of devastation among the shanties in the sand dunes as shacks are burnt down by gangs of men, the conscripts of *apartheid* whom she first mistakes for rescuers, she finds herself caught up in a scene of chaos, punctuated by screaming and gunfire, that causes her speech to forsake her: “To speak of this”, she says to the former teacher, Thabane, “you would need the tongue of a god” – to which he replies, “Shit” (99). When they eventually find Bheki’s rain-sodden body, still in its school uniform, laid out together with four others in a gutted building, Elizabeth Curren finds herself totally bereft of speech.

On the one side of the central chiasmic relationship, Elizabeth Curren rages against the masculine discourse that has created “these times” (117) in South Africa: the times of history, of war, of rules, of death. She denounces the male

idea of comradeship in the South African struggle against the brotherhood of Afrikaner Nationalism as “nothing but a mystique of death, of killing and dying, masquerading as [...] a bond” (150). She clings in her nocturnal agony to the memory of her own mother, realising how she has been hollowed out by the male discourses that have robbed her of her being and left her an empty shell, a doll with a crab inside: “To each of us fate sends the right disease”, she grimly concludes: “Mine is a disease that eats me out from inside” (112). In her pain, Elizabeth Curren calls out for her mother as she becomes preoccupied with “mother love, *amor matris*” (57), because of the loss of it she feels. Now that it has gone from her life, she tells Vercueil, the deepest desire she is capable of is to return to “the stopping place, the starting place, the place of the navel where I join the world [...] that one spot of earth [...] *my mother* [...] *what gives life to me*. Holy ground, not as a grave but as a place of resurrection is holy: resurrection eternal out of the earth” (93).

On the other side of this chiasmic relationship is the other mother-figure in the narrative, the capable and severe Florence to whose statement that there are no longer any mothers and fathers in control Elizabeth Curren responds: “That is nonsense [...] There are always mothers and fathers” (39). The black woman may be regarded as the “unrepresentable counterelement” to Elizabeth Curren: as opposed to the dying mother whose daughter is absent because of *apartheid*, Florence is the living mother whose son is killed in the liberation struggle. As Elizabeth Curren’s voice gradually disintegrates into inarticulate sounds, so the

silence of Florence becomes more expressive. As their contrasted lives incline towards each other their roles become reversed when Elizabeth Curren arrives at an understanding, through her narrative review of events and all her judgements, of another perspective – that of Florence:

Florence is the judge. Behind the glasses her eyes are still, measuring all. A stillness she has already passed on to her daughters. The court belongs to Florence; it is I who pass under review. If the life I live is an examined life, it is because for ten years I have been under examination in the court of Florence (142).

In a dream induced by Diconal, Elizabeth Curren has a vision of Florence striding down Government Avenue, holding her daughter, Hope, by the hand and carrying the infant, Beauty, on her back. It is a vision of the black woman as an ancient Greek deity. She is Aphrodite, “but not smile-loving Aphrodite, patroness of pleasures: an older figure, a figure of urgency, of cries in the dark, short and sharp, of blood and earth, emerging for an instant, showing herself, passing” (178). Although Elizabeth Curren herself cannot interpret in the context of their situation in Cape Town in 1986 what she recognizes from her knowledge of ancient discourses to be a sign, this fictional glimpse of an archetypal reality is offered to the reader as pointing beyond the present history. It is an image of original motherhood, the earth-goddess who takes her seed back into herself: Demeter, the subject of the second picture in Elizabeth Curren’s study, next to the one of Sophie Schliemann mantled in the spoils of Troy. Early on in

her narrative, Elizabeth Curren asks, “How long, how long before the softer ages return in their cycle, the age of clay, the age of earth?” (50). In the cruciform logic of Coetzee’s art of fiction, the allegorical triad of Florence, Hope and Beauty is offered towards the end of *Age of Iron*, with the kind of transformative imagination that is unique and appropriate to fiction, as a reminder of a regenerative principle which makes survival possible, and which in Europe, centuries ago, ushered in a renaissance in which an image of motherhood was recovered.

REFERENCES

- Budick, Sanford. 1996. "Cross-Culture, Chiasmus and the Manifold of Mind". In: Budick, Sanford and Wolfgang Iser (eds). *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stanford CA: Stanford University Press: 224-44; 338-340.
- Budick, Sanford and Wolfgang Iser (eds). *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Coetzee, JM. 1988. "The Novel Today". *Upstream* 6(1): 2-5.
1990. *Age of Iron*. New York: Random House.
1992. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. David Attwell (ed). Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
1994. *The Master of Petersburg*. London: Secker & Warburg.

1997. *Boyhood: Scenes from Provincial Life*. London: Secker & Warburg.
1999. *The Lives of Animals*. Edited and introduced by Amy Gutman. Princeton, NJ: Princeton University Press.
2001. "What is a Classic?" In: *Stranger Shores: Essays 1986-1999*. London: Secker & Warburg. First published in 1993 as: "What is a Classic?" *Current Writing* 5(2): 7-24.
2003. *Elizabeth Costello: Eight Lessons*. London: Secker & Warburg.
2005. *Slow Man*. London: Secker & Warburg.
2007. *Diary of a Bad Year*. London: Harvill Secker.
- Eakin, Paul John. 1985. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hagstrum, Jean H. 1958. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hollander, John. 1998. "Ekphrasis." In: Kelly, Michael (ed). *Encyclopedia of Aesthetics* vol.2. New York: Oxford University Press: 86-9.

- Lejeune, Philippe. 1989. *On Autobiography*. Paul John Eakin (ed). Katherine Leary (trans). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McHale, Brian. 1989. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Ohmann, Richard. 1967. "Prolegomena to the Analysis of Prose Style" (1959). In: Chatman, Seymour and Samuel R Levin (eds). *Essays on the Language of Literature*. Boston: Houghton Mifflin: 405.
- Still, Judith and Michael Worton. 1990. "Introduction". In: Worton, Michael and Judith Still (eds). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press: 1-44.
- Wagner, Peter. 2007. *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen.

COETZEE E I CLASSICI, L'UMANESIMO, IL MITO

Chiara Lombardi

A novel? No. I don't have the endurance any more. To write a novel you have to be like Atlas, holding up a whole world on your shoulders and supporting it there for months and years.

(*Diary of a Bad Year*, p. 54)

Tra Virgilio e Eliot: che cos'è un classico

Con il titolo di un saggio di Thomas Stearns Eliot, “What is a Classic?”, nel 1993 a Graz, John M. Coetzee dedica al concetto di classico una conferenza che sarà pubblicata prima su *Current Writing* (1993) e poi in *Stranger Shores. Essays 1986-1999* (2001)¹. Fin dall'inizio, però, comprendiamo quanto Coetzee sia lontano dal saggio del poeta america-

¹ J.M. COETZEE, *What is a classic?* in ID., *Stranger Shores. Essays 1986-1999* (2001), Vintage, London, 2002, pp. 1-19. Cfr. A. LIANERI – V. ZAJKO (eds.), *Translation and the Classic Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2008 (in part. J. GEERTSEMA, *Between Homage and Critique: Coetzee. Translation and the Classic*, pp. 110-128). Tra gli studi di carat-

no, che definisce “not one of Eliot’s best pieces of criticism” (2). Scritto nell’ottobre 1944, quando le Forze alleate combattevano nell’Europa continentale e i tedeschi bombardavano Londra, esso si prefiggeva di consolidare la tesi “that the civilisation of Western Europe is a single civilisation, that its descent is from Rome via the Church of Rome and the Holy Roman Empire, and that its originary classic must therefore be the epic of Rome, Virgil’s Aeneas” (1). Quel rivendicare “a European and *Roman* identity” (3) capace di includere e trascendere al tempo stesso l’identità londinese, inglese e anglo-americana; quella tendenza a individuare in Enea l’allegoria della propria stessa vita, nell’*Eneide* un riferimento per dare senso all’epoca presente (“a meaning for Eliot’s own age”, 4) e in Virgilio il solenne *dead master* dei *Four Quartets* suonano a Coetzee come rigide profezie, oltre a costituire per l’Europa un supporto storico fortemente conservatore.

tere generale su Coetzee, si vedano: S. WATSON – G. HUGGAN – N. GORDIMER, *Critical Perspective on Coetzee*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1996; D. ATTRIDGE, J.M. Coetzee and the Ethics of Reading, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004; J. POYNER (ed. and introd.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Ohio University Press, Athens, 2006; S. MULHALL, *The Wounded Animal: J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 2008. L. FIORELLA, *Figure del male nella narrativa di J.M. Coetzee*, Ets, Pisa, 2006; G. FERRECCIO, J.M. Coetzee e la confessione. “A Hateful Siege of Contraries” in F. MARENCO (ed.), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 371-400; G. IANNACCARO, J.M. Coetzee, Le Lettere, Firenze, 2009; J.P. ENGELIBERT, *J.M. Coetzee et la littérature européenne: écrire contre la barbarie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007. Per l’approccio intertestuale, mi permetto di rimandare al mio saggio C. LOMBARDI, *Tra allegoria e intertestualità. L’eroe ‘stupido’ di J.M. Coetzee*, Dell’Orso, Alessandria, 2006.

Il classico, i grandi dell'antichità come Virgilio, possono e devono servire a creare o a rivendicare un'identità? La risposta che ne ricaviamo è negativa e trova conferma nell'ultima considerazione su Eliot "as a man whose narrowly academic, Eurocentric education had prepared him for little else but life as a mandarin in one of the New England ivory towers" (8-9). Una prospettiva troppo ristretta ed elitaria per potere guardare all'America e all'Europa dal dopoguerra a oggi.

Per definire un classico, Coetzee parte invece dal suo *effetto*. E ci racconta di come da ragazzo si fosse casualmente imbattuto in una registrazione del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, una domenica pomeriggio dell'estate del 1955, mentre vagava annoiato nel giardino di casa sua, situata alla periferia di Cape Town. In quel momento di *rivelazione*, egli stava vivendo l'effetto del classico ("I was undergoing the impact of *the classic*", 10)². Era lo spirito di Bach che gli parlava attraverso i secoli? Oppure non era altro che una nuova profezia, quella che indicava anche a lui il suo destino, nel quale Bach era semplicemente il punto di partenza di una carriera che lo avrebbe portato a trattare di lui, oggi, in una solenne conferenza? Queste domande, sottilmente ironiche, ne comportano di più pressanti: come fu che Bach divenne Bach? In che modo un classico si lega alla storia, nel momento in cui qualcosa che sopravvive ad essa e attraversa i secoli (il *classico* stesso, per definizione) si tramanda a un individuo storicamente determinato? Altri paradossi e contraddizioni si collegano al rapporto tra classico e

² Coetzee dedica interessanti osservazioni sul musicista anche in *Diary of a Bad Year* (2007), Vintage, London, 2008 (*On Music*, 129-138; *On J. S. Bach*, 221-222).

barbaro e, ancora, tra il formarsi del concetto di classico e quella che lui definisce la posizione della critica al servizio della *astuzia* della storia.

Indirettamente, per lo scrittore di *Waiting for the Barbarians* potremmo forse dire che il *classico*, antico e moderno³, è tale quando congiunge la propria riconosciuta universalità alla marginalità del *barbaro*, quando rimuove i confini tra questi due poli e sopravvive al di là del desiderio della critica di trovare in esso una matrice necessariamente identitaria e unificante?

Enea, Anchise e Michael K

Questa funzione del classico – che corrisponde alla tendenza generale della letteratura contemporanea e postmoderna verso la letteratura antica (“never a nostalgic return”; “a critical revisiting, an ironic dialogue with the past”⁴) – può essere illustrata da due esempi che si ricollegano più o meno esplicitamente a Virgilio e che hanno al centro l’uno il

³ Innegabile il rapporto di dialogo continuo tra Coetzee e i grandi autori della letteratura occidentale. A Daniel Defoe e a Dostoevskij, in particolare, sono dedicati i romanzi *Foe* e *The Master of Petersburg. Youth*, inoltre, è attraversato da continui riferimenti e osservazioni personali su Ezra Pound, Ford Madox Ford, Henry Miller, T.S. Eliot, D.H. Lawrence, Wallace Stevens, Henry James, Samuel Beckett, Ingeborg Bachmann, Zbigniew Herbert, con un accenno persino all’opera bizantina *Digenis Akritas*, e su registi come Michelangelo Antonioni e Pierpaolo Pasolini.

⁴ L. HUTCHEON, *Theorizing the Postmodern*, in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988, pp. 3-21: 4.

conflitto tra l'uomo e la Storia (un episodio di *Life and Times of Michael K*, 1983⁵), e l'altro il rapporto tra uomo e dio interpretato alla luce del desiderio e dell'incontro sessuale qual è tramandato dal mito (la *Lesson Seven* del romanzo-saggio *Elizabeth Costello*, intitolata *Eros*).

Protagonista del primo romanzo è Michael K, nato a Città del Capo, giovane segnato dal labbro leporino e da un comportamento che lo rivela agli occhi altrui come idiota e ritardato⁶. Il personaggio vive nel periodo delle guerriglie civili che segnano il crollo dell'amministrazione civile nel paese e il suo *handicap* fisico accentua ancora più tragicamente il caos e la violenza che lo circondano. Dopo avere frequentato la scuola per malati fisici e psichici ed essere stato assunto prima come custode notturno dei bagni pubblici di Greenmarket, e poi come giardiniere, a trentun anni Michael lascia il lavoro per ricongiungersi alla madre Anna, gravemente malata di idropisia. Il suo piano è raggiungere Prince Albert, loro terra d'origine, ma il viaggio è durissimo, segnato da continue peripezie per eludere le folli richieste burocratiche e le violenze esercitate lungo le strade e nei posti di blocco. Uniti dalla medesima "unsightly illness" (13), Anna e Michael cercano di farsi strada fuori da quel labirinto furiosamente irrazionale che li circonda, ma ci ricadono ogni qual volta si ritrovino a fare i conti con altri uomini⁷.

⁵ Cfr. D. WRIGHT, *Chthonic Man: Landscape, History and Myth in Coetzee's Life & Times of Michael K*, in "New Literatures Review", 21, 1991, pp. 1-15.

⁶ J.M. COETZEE, *Life & Times of Michael K*, Vintage, London, 1998.

La fuga da Sea Point rappresenta uno dei momenti di maggiore tensione ed è sempre caratterizzata, nelle diverse tappe, dall'azione di Michael di sollevare sulla schiena la madre, impedita nei movimenti a causa della malattia, con un gesto che potrebbe richiamare (vedremo poi con quale significato ed effetto) quello di Enea di caricarsi sulle spalle il padre Anchise nel fuggire da Troia (*Eneide*, II, 707-709). La prima volta, quando Michael va in ospedale a prendere Anna e gli infermieri gli rifiutano la sedia a rotelle, l'uomo deve portare i bagagli e sorreggere la madre stessa: "Carrying her handbag and shoes for her, he supported his mother the fifty paces to the bus stop" (11); qualche giorno dopo il gesto si ripete quando Michael solleva la madre, riluttante a seguirlo ("I'm not making myself into a spectacle", 10), per portarla in giro a prendere un po' d'aria; infine, quando madre e figlio lasciano insieme la città devastata dalla guerra per raggiungere Prince Albert, lungo un percorso interrotto da posti di blocco, aggressioni e altre difficoltà, Michael è ancora una volta destinato a sollevare la madre sulla propria schiena, cercando inutilmente di fermare le auto per chiede-

⁷ In generale, si vedano: M. MARAIS, *From the Standpoint of Redemption: Aesthetic Autonomy and Social Engagement in J.M. Coetzee's Fiction of the Late Apartheid Period*, in "Journal of Narrative Theory", 38, 2008, n. 2, pp. 229-248; E.P. MELJAC, *The Poetics of Dwelling: a Consideration of Heidegger, Kafka and Coetzee*, in "Journal of Modern Literature", 32, 2008, n. 1, pp. 69-76; M.H. HAWTHORNE, *A Storyteller without Words: J.M. Coetzee's Life and Times of Michael K*, in "Commonwealth Novel in English", 6, 1993, n. 1-2, pp. 121-132; S.D. HEIDER, *The Timeless Ecstasy of Michael K*, in "Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts, and Sciences", 37, 1993, n. 1, pp. 83-98; K. VAN KIEROP, *Mythical Interpretation of J.M. Coetzee's Life and Times of Michael K*, in "Commonwealth Essays and Studies", 9, 1986, n. 1, pp. 44-49.

re un passaggio: “After they had eaten, K stood at the roadside with his mother clasped to his side, trying to flag down passing vehicles” (32).

Questa stessa scena viene poi rielaborata dal medico del campo di lavoro di Jakkalsdrif, nella lettera che scrive a Michael per fare luce sulla sua vita passata. Al racconto che il lettore conosce già egli aggiunge particolari diversi (e forse anche da lui stesso inventati, esito di un’interpretazione in parte arbitraria). In questo senso, le immagini che egli usa sembrano sottolineare ulteriormente il rapporto tra il protagonista ed Enea in fuga dalla città di Troia con Anchise sulle spalle, come nella raffigurazione della città incendiata e nell’allusione alla *filial piety* di Michael (come simbolo della *pietas* era Enea) dinanzi a un’incombente figura di grande madre-morte:

Because when I think of you carrying her, panting under her weight, choking in the smoke, dodging the bullets, performing all the other feats of filial piety you no doubt performed, I also think of her sitting on your shoulders, eating out your brains, glaring about triumphantly, the very embodiment of great Mother Death (*Life and Times...*, 150).

Quello che potrebbe apparire come un riferimento alla narrazione virgiliana è certamente azzardato e dissonante, ma proprio su tale dissonanza (e su un’implicita parodia) si fonda la *performance* di Michael. Come Anna K, anche Anchise è inizialmente riluttante a muoversi (“abnegat”, II, 654), perché la sua dignità personale lo trattiene. Poi, dopo avere visto il segno di Giove in una lingua di fuoco che

avvolge il capo di Ascanio, si decide a seguire il figlio, mentre le fiamme si propagano lungo le mura. Enea lo induce a lasciarsi sostenere e a condividere il pericolo comune:

ergo age, care pater, cervici imponere nostrae;
ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit;
quo res cumque cadent, unum et commune periculum⁸.

Come Anchise, inoltre, Anna K muore poche tappe dopo la partenza, lasciando il figlio da solo a portare a termine quel progetto che, voluto dagli dèi per Enea, viene a Michael proposto dalla madre stessa (“so now he accepted without question the *wisdom* of her *plan* for them”, 8, *corsivo mio*).

E se Michael non può in alcun modo cambiare la Storia, tuttavia riesce ad attraversare pressoché indenne il male che si incarna negli uomini e nelle loro forme di comunicazione⁹. Egli sopravvive così fino alla fine in virtù di un’oscurità che lo rende prodigioso:

Extraordinary, though, that you should have survived
thirty years in the shadows of the city, followed by a season
footloose in the war zone (if one is to believe your story),
and come out intact, when keeping you alive is like keeping

⁸ “Avanti, caro padre, sorreggiti alle mie spalle. Con le braccia ti sosterrò e il tuo peso non mi sarà gravoso. Qualunque cosa capiti, divideremo il pericolo e la salvezza” (*Eneide*, II, 707-709, *Traduzione mia*).

⁹ Per una più ampia prospettiva su questo punto, si vedano: G. STEPHENSON, *Escaping the Camps: the Idea of Freedom in J.M. Coetzee’s Life and Times of Michael K*, “Commonwealth Novel in English”, 4, 1991, pp. 77-86; D. DRAGU-NIOU, *J.M. Coetzee’s Life & Times of Michael K and the Thin Theory of the Good*, “The Journal of Commonwealth Literature”, 41, 2006, n. 1, pp. 69-92.

the weakest pet ducking alive, or the runt of the cat's litter, or a fledgling expelled from the nest. No papers, no money; no family, no friends, no sense of who you are. The obscurity of the obscure, so obscure as to be a prodigy (*Life and Times...*, 142).

Ed è un paradossale, miracoloso *eroismo* che il medico di Jakkalsdrif attribuisce a questo personaggio in fuga dalla Storia, guidato dalla sua "luce idiota":

We have all tumbled over the lip into the cauldron of history: only you, following your idiot light, bidding your time in an orphanage [...], evading the peace and the war, skulking in the open where no one dreamed of looking, have managed to live in the old way, drifting through time, observing the seasons, no more trying to change the course of history than a grain of sand does (*Life and Times...*, 151-152).

Ritraendosi dalla società e da qualunque tipo di rapporto umano, K sceglie di nascondersi nella natura facendo della sopravvivenza il suo unico fine e dell'atto del mangiare l'unica forma di felice comunicazione tra sé e il mondo, di implicita rivendicazione di una insopprimibile corporeità¹⁰. In questo senso, il paradigma virgiliano sembra completamente rovesciato.

¹⁰ Cfr. L. WRIGHT, *Minor Literature and the Skeleton of Sense: Anorexia, Franz Kafka's 'A Hunger Artist' and J.M. Coetzee's Life & Times of Michael K*, in "Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies", 8, 2001, n. 1-2, pp. 109-123.

Se è accettabile, come credo, questa allusività intertestuale, essa può rappresentare un esempio dell'atteggiamento generale che l'opera di Coetzee riserva ai classici. Apparentemente, non c'è nessuno che sia più distante dal pio, bello e divino Enea del deforme Michael K. Ricalcandone la matrice, tuttavia, il personaggio porta alla luce un destino comune che non distingue tra passato e presente, tra centro e periferia, né tra Troia e Roma da una parte, e Sea Point o Cape Town dall'altra. Un destino che si riscrive negando all'ipotesto ogni grandezza e facendolo sprofondare nella irrazionalità della Storia di fronte alla quale ogni uomo, Enea come Michael, finisce per arrendersi. E se è vero che Enea è per tradizione il modello di eroe che meglio interpreta la storia come *telos*, è questa stessa *tradizione* ad essere qui potenzialmente rovesciata, parodiata, reinterpretata. Se il personaggio virgiliano viene così a posteriori rappresentato come un eroe implicitamente in conflitto con la Storia, la cui strumentalizzazione al fine di un piano a un tempo religioso, civile e politico finisce per mettere in luce quanto di più *umano* in esso si *perde*, gli affetti (padre e moglie), la passione (Didone), la libertà stessa, al tempo stesso l'*idiota* Michael, nella sua fuga ostinata, rivela qualcosa di inaspettatamente *eroico* malgrado tutto.

In questo senso, in un rapporto reciprocamente dinamico e trasformativo tra i due testi, si realizza quel punto di vista messo in luce dallo stesso Eliot in *Tradition and the Individual Talent* (1920):

“What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it”¹¹.

Quanto più i due testi sono lontani, e quanto più il classico appare *degradato* nel presente, tanto più questa azzardata operazione può giungere a qualcosa di davvero nuovo. Come cercherò di dimostrare anche dagli altri esempi, infatti, nell’opera di Coetzee il classico – e tanto più quello antico, fin dal Medioevo identificato come portatore di Verità e/o di un messaggio trascendente – nega se stesso come tale per frantumarsi nella sua più ampia significazione simbolico-allegorica, al fine di incrementare il più possibile lo spettro interpretativo del testo in cui è accolto.

Il possibile riferimento a Enea, sotto questo aspetto, non è che uno dei molteplici tasselli di un mosaico dove il classico, da Rousseau a von Kleist (*Michael Kohlhaas*) e a Kafka¹², si riduce necessariamente a parodia, a cancellazione di ogni grandezza (con *Elizabeth Costello*, ad esempio, un Kafka “reduced and flattened to a parody”, 209). Ed è in questo senso che a mio avviso Coetzee oppone il proprio Virgilio a quello di Eliot. Il classico deve necessariamente cadere in

¹¹ T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in J. SCULLY (ed.), *Modern Poets in Modern Poetry*, McGraw-Hill, New York, 1965, pp. 60-68.

¹² Si vedano, ad esempio: P. HORN, *Michael K: Pastiche, Parody or the Inversion of Michael Kohlhaas*, in “Current Writing”, 17, 2005, n. 2, pp. 56-73; M.V. MOSES, *Solitary Walkers: Rousseau and Coetzee’s Life and Times of Michael K*, in “South Atlantic Quarterly”, 93, 1994, n. 1, pp. 131-156.

basso, degradarsi, quindi anche dal punto di vista formale subire un processo di parodia e di devalorizzazione¹³.

Attraverso il sottile dubbio del medico (“if one is to believe your story...”, 142), infine, vediamo decostruita quella stessa verità su Michael precedentemente elaborata; e viene inoltre ribadita (con Conrad e il modernismo¹⁴) la necessità di rompere il *patto* con il lettore, di non fargli credere ciecamente alla narrazione letteraria né, tantomeno, al classico se non nell’attimo della sua illuminante caduta da un piedistallo.

“How he had fucked a goddess”: Elizabeth Costello e Anchise

Nella *Lesson Seven* di *Elizabeth Costello* (*Eros*)¹⁵ ritroviamo il personaggio di Anchise, come anticipato, in un contesto del tutto diverso rispetto a quello del precedente romanzo, ossia in relazione al problema filosofico del rapporto tra uomo e dio, analizzato attraverso metafore sessuali che ne traducono il paradosso e il mistero. Elizabeth ricorda di

¹³ Rimando alle definizioni e alle descrizioni di questi modi in: G. GENETTE, *Palinsesti*, Einaudi, Torino, 1997.

¹⁴ D. KERR, *Three Ways of Going Wrong: Kipling, Conrad, Coetzee*, in “The Modern Language Review”, 95, 2000, pp. 18-27.

¹⁵ J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, Secker & Warburg, London, 2003. Cfr. L. HUTCHEON, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, in A. WHITESIDE and M. ISSACHAROFF (eds.), *On Referring in Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, pp. 1-13; H. WALTON, *Staging John Coetzee/Elizabeth Costello*, in “Literature & Theology”, 22, 2008, n. 3, pp. 280-294.

avere incontrato il poeta Robert Duncan nel 1963 a Melbourne, in occasione di una sua lettura del lungo *Poem Beginning with a Line by Pindar*. La scrittrice aveva trovato attraente Duncan, “with his severely handsome Roman profile”, e non le sarebbe dispiaciuto avere con lui una scappatella (“a fling”, 183), e forse addirittura un figlio. Con un volo davvero *pindarico*, Elizabeth collega l’avvenenza di Duncan al motivo letterario dei rapporti (prima di tutto fisici) tra uomini e dèi. Pensando all’avventura con l’amico poeta, e poi ad Amore e Psiche, alle ossessioni di Leopold Bloom per gli dèi e alla poesia *Eros* di Susan Mitchell, Elizabeth si sente incuriosita non tanto dalla “metafisica”, quanto dalla “meccanica” di quei rapporti, del modo in cui si può colmare quel vuoto misterioso, quel *gap* che li separa (“What intrigues her is less the metaphysics than the mechanics, the practicalities of congress across a gap in being”, 184): il peso del dio quando si fa toro, le zampe del cigno piantate nella schiena, la stessa presenza del corpo divino quando non si trasforma per metamorfosi... “How [...] does the human body accommodate itself to the blast of his desire?” (184).

Il caso di Anchise è quello di un mortale visitato da una dea. La scrittrice fa riferimento non tanto all’*Eneide*, quanto all’*Inno ad Afrodite*, in cui si racconta del pastore sedotto dalla dea della bellezza sul monte Ida. Anche in questo caso, però, la citazione va al di là dell’ipotesto e sconfinava non tanto nella parodia, quanto in un racconto palesemente provocatorio e triviale (quello che Anchise non poteva trattenersi dal narrare e gli altri dall’ascoltare): “how he had fucked a goddess, the most succulent in the whole stable, fucked her

all night long, got her pregnant too” (185). Non solo, ma in un altro dei suoi voli pindarici, Elizabeth collega l’esperienza del personaggio all’intreccio di un film “that might have been written by Nathanael West”, con una Jessica Lange “sex goddess” rinchiusa in manicomio per alcolismo e crisi depressive, legata a un letto, una donna che tutti continuano a desiderare soltanto perché si tratta di una star hollywoodiana. Mentre gli uomini urlano “*I wanna fuck a movie star!*”, gli inservienti guadagnano dollari a palate nel vendere biglietti per stare dieci minuti nel suo letto.

È il contrasto stridente a indicare come il mito scenda in terra per degradarsi, non meno dello stesso dio di cui si narra, o di una star:

Bring an immortal down to earth, show her what life is really like, bang her till she is raw. *Take that! Take that!* A scene they excised from the television version, so close to the bone of America does it cut (*Elizabeth Costello*, 185).

Raffigurato dal simbolo del dio, il desiderio si corrompe o si dilegua. Anchise dovette accontentarsi del silenzio o del ricordo, oppure del pensiero ossessivo di come sia potuto accadere ciò che è biologicamente impossibile: l’incontro tra una dea e un uomo. “Bewildered”, il personaggio virgiliano non poté che dibattersi per il resto dei suoi giorni in “a whirl of questions” (186): dove si nascondeva l’anima onnipotente della dea mentre teneva tra le braccia quel corpo senza pari? Diffusa in tutto il corpo come un bagliore, un’aura? Come è possibile che non sentisse il fuoco del desiderio divino, “the fire of godly appetite?” (186). E che il ricordo di quando

aveva aperto le gambe e penetrato una dea non sussistesse pienamente? Forse che la dea stessa lo aveva avvolto in un incantesimo, “a trance to protect him from the unendurable pleasure of godlike lovemaking, allowing him only the duller sensations of a mortal?” (186).

Pur negandolo, con questo sistema di metafore e simboli Coetzee passa dalla meccanica alla metafisica, insistendo su tutti gli elementi di rottura tra uomo e dio, primo fra tutti il silenzio, che la tradizione impone ad Anchise, a Psiche come alla Vergine visitata dallo Spirito Santo, e che più ampiamente si ricollega al problema filosofico del rapporto tra divino e nulla da Nietzsche a Sartre all'ontologia dell'abbandono di Heidegger¹⁶.

L'uomo resta sulla soglia nella possibilità di *farsi uno* con il dio, di coglierne il *senso* o di condividere altre *modalità dell'essere* che non siano umane:

Inwardness. Can we *be one with* a god profoundly enough to apprehend, to get a sense of, a god's being? [...] *Other modes of being*. [...] Are there other modes of being besides what we call the human into which we can enter; and if there are not, what does that say about us and our limitations? (*Elizabeth Costello*, 187-188).

Dal silenzio, il rapporto paradossale che stringe assieme uomini e dèi finisce per coinvolgere la scrittura: se Martha

¹⁶ “Dio, il totalmente altro che di sé non lascia che la traccia”, scrive Sergio Givone parlando di Sartre e della lettura di Lévinas da parte di Derrida, “per altro verso cancella la sua traccia nell'idea di presenza divina” (S. GIVONE, *Storie del nulla*, Laterza, Bari, 2006).

Clifford dice a Leopold Bloom che non le piace *quel mondo*, allora perché mai scrivere, se non per essere trascinata *in un altro mondo* da un diabolico amante? “Why would she write at all if she did not want to be swept off to another world by a demon lover?” (190). La scrittura è l’unica forma di compensazione di quel *gap*, ma resta irriducibilmente inadeguata. Ed Elizabeth Costello, che rappresenta l’incarnazione della scrittura in tutte le sue grandezze e frustrazioni, bassezze e contraddizioni, sogna inutilmente il contatto con il dio. E vive sulla propria pelle la sconfitta della vecchiaia, trasformando i suoi sogni in “indecent desires” (190) o in strane visioni:

A vision, an opening up, as the heavens are opened up by a rainbow when the rain stops falling. Does it suffice, for old folk, to have these visions now and again, these rainbows, as a comfort, before the rain starts pelting down again? Must one be too creaky to join the dance before one can see the pattern? (*Elizabeth Costello*, 192).

Da una parte, quindi, l’immaginario classico schiude all’uomo la visione dell’assoluto; dall’altro è nel confronto con esso che l’uomo, *dio mancato* come nella definizione di Sartre, incontra la più dolorosa sconfitta e sperimenta la propria stessa abiezione. Di conseguenza, è ancora il classico stesso a trasformarsi e a degradarsi a contatto con l’umano.

Queste dinamiche ricorrono spesso nei romanzi di Coetzee, nelle storie d’amore o, per meglio dire, di personaggi desideranti (poiché è il desiderio, nella sua più ampia fenomenologia fisica e psicologica, che è spesso al centro

dell'indagine): il magistrato in *Waiting for the Barbarians* (1980), Elizabeth Curren in *Age of Iron* (1990), David Lurie in *Disgrace* (1999), Paul Rayment in *Slow Man* (2005), John C in *Diary of a Bad Year* (2007). Che si concretizzino o meno in un rapporto fisico-sessuale, questi amori sono definibili come *platonici*, per l'estrema tensione che anima il desiderio dando ad esso una connotazione divina e miracolosa. Una visione che subisce però continui e dolorosi disincanti, proprio nella frattura e nel rovesciamento tra realtà e ideale, un ideale non platonico né romantico in senso stretto, spirituale e soprasensibile, quanto piuttosto legato alla sensualità più clamorosa, più vitale e corporea e quindi paradossalmente tanto più *divina*. Non è un caso che in *Diary of A Bad Year* l'apparizione della giovane filippina Anya, "startling young woman" ("startling because the last thing I was expecting was such an apparition; also because the tomato-red shift she wore was so startling in its brevity", 3), incontrata in una squallida lavanderia, provochi all'anziano John C "a metaphysical ache" (7), colpito da "a derrière so near to perfect as to be angelic" (8)¹⁷. L'acquisizione e il rovesciamento dell'immaginario platonico si attua quindi a partire da questo accostamento stridente tra dati fisici e linguaggio metafisico-sacrale.

Inoltre, come per Elizabeth Costello le visioni divine si trasformano in "indecent desires", così in *Slow Man* – romanzo incentrato sulla relazione (davvero *platonica*) tra l'anziano fotografo Paul Rayment, che ha perduto una gamba in seguito a un incidente in bicicletta, e la giovane

¹⁷ J.M. COETZEE, *Diary of a Bad Year* (2007), Vintage, London, 2008.

infermiera croata Marijana¹⁸ – le immagini del mito platonico della biga alata, con il carro guidato da cavalli bianchi e neri rispettivamente simbolo dell’anima razionale e di quella concupiscibile (*Fedro*, 246a-259d), assumono una fisionomia abietta e banale (“humdrum”) in questa sovrapposizione, estremamente ironica, tra il libro, “the book of him, the book of his life”, e la vita stessa di Paul:

A memory comes back to him of the cover of a book he used to own, a popular edition of Plato. It showed a chariot drawn by two steeds, a black steed with flashing eyes and distended nostrils representing the base appetites, and a white steed of calmer mien representing the less easily identifiable nobler passions. Standing in the chariot, gripping the reins, was a young man with a half-bared torso and a Grecian nose and a fillet around his brow, representing presumably the self, that which calls itself *I*. Well, in his book, the book of him, the book of his life, if that ever comes to be written, the picture will be more humdrum than in Plato. Himself, the one he calls Paul Rayment, will be seated on a wagon hitched to a mob of nags and drays that huff and puff, some barely pulling their weight. After sixty years of walking up every blessed morning, munching their ration of oats, pissing and shitting, then being harnessed for the day’s haul, Paul Rayment’s team will have had enough (*Slow Man*, 53).

¹⁸ J.M. COETZEE, *Slow Man*, Secker & Warburg, London, 2005.

Un contrasto accentuato dalla distanza tra giovinezza e vecchiaia – un'altra costante di queste storie – da intendersi come un'ulteriore metafora della distanza tra Anchise e Afrodite, tra uomo e dio. Ma anche come fulcro di una serie di responsabilità e di colpe che diventano a loro volta simbolo di una più ampia rappresentazione del rapporto con l'*altro*, tra desiderio di contatto e sopraffazione.

The Humanities in Africa: verità e bellezza

A questa funzione dell'immaginario classico nella rappresentazione dell'*umano*, Coetzee arriva anche da un percorso diverso. Parlare di classico, infatti, vuole anche dire parlare dell'ambito disciplinare e accademico in cui esso stesso viene codificato e trasmesso, significa parlare di *humanities* e di *humanism* nel loro collegamento e nel senso più ampio dei due termini¹⁹.

In forma diversa rispetto al saggio *What is a Classic*, quindi, il problema è ripreso da Coetzee nelle due lezioni di *Elizabeth Costello* dedicate al romanzo e alle discipline umanistiche in Africa (*Lesson Two*: "The Novel in Africa"; *Lesson Five*: "The Humanities in Africa"). Il decentramento

¹⁹ Cfr. P. SHILLINGSBURG, *Textual Criticism, the Humanities and J.M. Coetzee*, in "English Studies in Africa. A Journal of the Humanities", 49, 2006, n. 2, pp. 13-27; F.E. MASCIA-LEES – P. SHARPE, *Cruelty, Suffering, Imagination: The Lessons of J.M. Coetzee*, in "American Anthropologist", 108, 2006, n. 1, pp. 84-134.

del punto di vista, fuori dall'orizzonte europeo, va nella direzione già ipotizzata, cioè innanzitutto libera il classico da quella identità storica e geografica univoca e vincolata a limiti e confini precisamente riconoscibili; e, in secondo luogo, mette in discussione la concezione stessa di classico codificata dal suo centro di irraggiamento²⁰. In "The Novel in Africa", la scrittrice Elizabeth Costello è invitata a tenere conferenze sulla nave da crociera *Northern Lights*. Con Ricoeur, Costello illustra le potenzialità del romanzo in rapporto al tempo, al *passato*, al *presente* e al *futuro*: se il passato ha incastonato in una grande storia condivisa ("a shared story") una miriade di finzioni personali, "individual fictions" (38) chiamate a rendere conto del destino umano, allora il romanzo, come la storia, "explores the respective contributions of character and circumstances to forming the present. By doing so, the novel suggests how we may explore the power of the present to produce the future" (39)²¹. Le nostre energie creative diventano un *medium* per esplorare il potere del presente di *produrre il futuro*. Questo aspetto anticipatorio e *profetico* del romanzo può fare pensare al significato e alla vitalità del classico, ma soprattutto alla sua funzione di attraversare i tempi e di garantirsi un'appartenenza al presente e al futuro.

Il motivo più importante del confronto tra Costello ed Egudu resta l'aver posto l'Africa come interlocutore della letteratura occidentale antica e moderna, e viceversa. Anzi, è

²⁰ Si veda anche I. WALLERSTEIN, *Eurocentrism and its Avatars*, in "New Left Review", 226, 2007, pp. 93-107.

²¹ Cfr. P. RICOEUR, *Il tempo raccontato* (1983), Jaca Book, Milano, 1988.

dal contesto africano che si guarda alla cultura europea e americana. Non è un caso, a questo proposito, che la raccolta di saggi che Coetzee pubblica nel 1988 su alcuni scrittori e temi della letteratura sudafricana prima della Seconda Guerra Mondiale, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, presenti un esergo tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio:

Cadmus agit grates peregrinaeque oscula terrae
figit et ignotos montes agrosque salutat.
... superas delapsa per auras
Pallas adest motaeque iubet supponere terrae
vipereos dentes, populi incrementa futuri.
– Ovid, *Metamorphoses* 3

[Pressing his lips to foreign soil, greeting the unfamiliar mountains and plains, Cadmus gave thanks... Descending from above, Pallas told him to plow and sow the earth with the serpent's teeth, which would grow into a future nation].

Il bacio di Cadmo sul suolo straniero serve a suggellare il contatto felicemente ambiguo tra due civiltà, con l'ingresso in Grecia dell'eroe orientale incaricato da Atena di seminare i denti del serpente dopo averlo ucciso per dare origine a una nuova stirpe di guerrieri in futuro impegnati in lotte civili. Il mito ovidiano si ricollega qui al momento della conquista olandese ed europea del Capo di Buona Speranza, e all'elaborazione del *topos* coloniale del giardino edenico, che per Coetzee come per Conrad diventa piuttosto "an anti-Garden, a garden ruled over by the serpent, where the wil-

derness takes root once again in men's hearts"²². In questa prospettiva la letteratura antica, e il mito in particolare (non solo Ovidio, ma anche Virgilio, di cui si cita il II libro delle *Georgiche*, 5), diventa chiave di lettura di rapporti tra i due mondi e del loro immaginario, nonché dello stesso paesaggio geografico e culturale che si forma da questo contatto.

Anche nella *Lesson Three* di *Elizabeth Costello* gli *studia humanitatis* ovvero le discipline umanistiche vengono interrogati attraverso l'*eccentricità* del contesto africano, dalla voce di Blanche, la sorella di Elizabeth missionaria nello Zululand. Il discorso è pronunciato in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* che la donna riceve a Johannesburg, ma sviluppa una esplicita critica all'accademia stessa. Blanche sostiene che questi studi abbiano perduto linfa e respiro, poiché gli studiosi si sono limitati all'esesesi dei testi derivante dalla lettura della Bibbia: recupero del vero testo, vera traduzione, vera interpretazione come comprensione della matrice storica e culturale da cui il testo era emerso. I "doni" portati dai bizantini in Italia nel Medioevo erano i testi greci, poi chiamati classici ("later to be called classics", 121). Essi servivano allo studio linguistico del Nuovo Testamento e alla comprensione del loro significato, volto a redimere l'umanità ("to redeem mankind"): "So to grasp the purpose behind the Incarnation – that is to say, to grasp the meaning of redemption – we must embark, through the classics, on *studia humanitatis*" (122). Uno studio rivolto a trovare "the redemptive word" (122). E che

²² J.M. COETZEE, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, Yale University Press, New Haven and London, 1988 (*Introduction*, pp. 1-11: 3).

genera un paradosso, dal momento che tale parola non si può trovare nei classici veri e propri:

That word cannot be found in the classics, whether you understand the classics to mean Homer and Sophocles or whether you understand them to mean Homer and Shakespeare and Dostoevsky (*Elizabeth Costello*, 122).

A quell'umanesimo rigoroso è infatti attribuita per Blanche la morte del classico stesso:

The *studia humanitatis* have taken a long time to die, but now, at the end of the second millennium of our era, they are truly on their deathbed. All the more bitter should be that death, I would say, since it has been brought about by the monster enthroned by those very studies at first and animating principle of the universe: the monster of reason, mechanical reason (*Elizabeth Costello*, 123).

Anche in questo caso la posizione è subito messa in discussione, sia dalle reazioni del pubblico sia da quelle della stessa Elizabeth, che trova nello sdoppiamento operato dall'*invenzione* del personaggio della sorella una modalità ulteriore per creare e poi disgregare un punto di vista altrimenti univoco. "A missionary from the sticks in Zululand – what does she know about the humanities?" (124). Nonostante le perplessità del pubblico, per Elizabeth la tesi della sorella ha il merito di sottolineare come l'equivoco ("something misconceived", 125) sotteso allo studio dei classici sia stato quello di ricavare una verità che essi non sanno dare, di

riporre “hopes and expectations on the humanities that they never fulfil” (125). Ma non è forse vero che Blanche va al di là di questo presupposto accusando *the monster of reason* e l’umanesimo stesso? Il professor Godwin, altro interlocutore del racconto e studioso di Illuminismo, sostiene che la critica della religiosa voglia privare l’uomo di uno strumento umano (l’interpretazione dei testi) per arrivare direttamente a Dio. Per Elizabeth, invece, che dice di essersi affidata a “falsi profeti” come D.H. Lawrence, T.S. Eliot, Shakespeare e Blake, in essi si può solo sperare come in una “guida nell’incertezza” (“guidance in perplexity”), capace di rispondere in maniera laica al nostro desiderio di salvezza. A questo è affidata la loro sopravvivenza: “If the humanities want to survive, surely it is those energies and that craving for guidance that they must respond to: a craving that is, in the end, a quest for salvation” (127). In che modo, però? Mostrando le abiezioni di uomini caduti o le loro potenzialità? Seguendo l’esempio di Erasmo o di Lutero, di Lorenzo Valla, Winkelmann o Schelling? Con la storia o con l’interpretazione? Non sono forse le discipline umanistiche – dice un giovane interlocutore – “that will allow us to steer our way through this new multicultural world?” (129).

Da questo remoto angolo dello Zululand le questioni – che a tavola danno vita a un vero e proprio *simposio* – sembrano anche troppe ed Elizabeth si ritira stanca e nauseata nel suo albergo. La posizione della sorella le pare ora tradire un’incontestabile avversione per quelle stesse discipline umanistiche di cui ha parlato, dovuta al timore che l’ellenismo diventi una religione alternativa al cristianesimo, “an alternative for a few aesthetes” (131), un ideale arcadico ed

edonistico incentrato sul mito della Grecia e sul quadro di una società idealizzata:

Hellas: half-naked men, their breasts gleaming with olive oil, sitting on the temple steps discoursing about the good and the true, while in the background lithe-limbed boys wrestle and a herd of goats contentedly gazes. Free minds in free bodies. More than an idealized picture: a dream, a delusion. But how else are we to live but by dreams? (*Elizabeth Costello*, 132).

L'approccio di Elizabeth, invece, sembra essere quello di ampliare il più possibile il raggio di indagine, di suggerire il maggior numero di possibilità a una visione del mondo. Non è proprio questa la funzione da attribuirsi al classico? Lo dimostra il fatto che a un tale ideale così stereotipato l'antico associ modelli più efficaci e attuali come la società senza classi e altre utopie. In definitiva, ciò che per Blanche rappresenta una visione laica, quindi limitata ("*Extra ecclesiam nulla salvatio*", obietta, 133), della salvezza ("a secular vision of salvation", 133), costituisce per Elizabeth la potenzialità più vitale di questi studi, capace di avvicinare ad un tempo Greci, Indiani d'America e Zulu.

Per questa scrittrice calata nella *fiction* da Coetzee come suo problematico *alter-ego*, infatti, Atene e Gerusalemme non possono costituire due mondi separati e in opposizione. Ne è prova una particolare concezione della bellezza che ha, a mio avviso, come interlocutore privilegiato Dostoevskij. Nell'ultima parte del racconto, infatti, Elizabeth visita l'ospedale di Marianhill dove lavora sua sorella. Qui essa

incontra non soltanto il dolorosissimo, ma prevedibile, spettacolo di dolore, malattia e fame, rappresentato dai ricoverati, ma una scultura intagliata da un artista locale – Joseph, un vecchio con i denti macchiati che parla un inglese stentato – ed esposta nella cappella dell’ospedale: un crocifisso ligneo “showing an emaciated Christ with a mask-like face crowned with a wreath of real acacia thorns, his hands and feet pierced not by nails but by steel bolts” (134). Qual è il modello “gotico” di Cristo morente e agonizzante che Elizabeth sospetta sia stato affidato a Joseph da sua sorella? Holbein, Grünewald, le risponde Blanche. Nel primo caso, ci troviamo davanti alla stessa raffigurazione incontrata da Myskin nell’*Idiota*, simbolo di una forma estrema di bellezza nella sofferenza²³. Essa risponde a quell’idea moderna di bello come *enigma* che il principe ritrova sul volto di Nastasja (“un volto gaio, eppure essa ha sofferto tremendamente”, 37) e che gli ispira il suo amore:

Pareva volesse risolvere un enigma che era celato in quel viso e che già dinanzi lo aveva colpito. [...] Quasi insopportabile era quella bellezza abbagliante, quella bellezza del volto pallido, delle guance quasi infossate e degli occhi ardenti: strana bellezza²⁴!

²³ F. DOSTOEVSKIJ, *L’idiota*, a cura di V. Strada, trad. it. di A. Polledro, Einaudi, Torino, 1941-1994, pp. 217-219. Il riferimento al quadro di Holbein nell’*Idiota* di Dostoevskij è presente anche nel saggio *Confession and Double Thoughts. Tolstoy, Rousseau, Dostoevskij* (1985), in J.M. COETZEE, *Doubling the Point. Essays and Interviews*, D. ATTWELL (ed.), Harvard University Press, London-Cambridge Mass., 1992, pp. 251-293: 281.

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

Con Dostoevskij la bellezza greca intesa come armonia si fonde e si illumina nella sofferenza e nel patimento, dando origine a quella moderna concezione estetica qui recuperata. La bellezza come enigma. Perché l'Apollo del Belvedere o la Venere di Milo e non un Cristo sofferente? In questo caso è il punto di vista di Elizabeth ad essere rovesciato da Blanche, secondo quello stesso dialogismo polifonico e instabile che Bachtin attribuiva alla costruzione del personaggio di Dostoevskij²⁵. Il modello greco non può più essere considerato come un *dover essere*, come un mezzo per fare progredire gli africani sostituendo i *kouroi* ai loro idoli (ecco la mostruosità della ragione), ma per tracciare delle costanti capaci di illuminare le somiglianze fisiche tra gli eroi omerici e gli zulu prima ancora che la letteratura stessa ne segnasse i confini e le differenze. Così non si potrà mai pretendere di esaurire la verità complessiva di un testo attraverso un atto di interpretazione.

Dove vuole arrivare questo simposio? A quale concezione di *humanities*? In realtà – osserva Elizabeth – a tutto il racconto, ai dialoghi e alle conferenze è sempre mancato *qualcosa*: “In all our talk about humanism and humanities there was a word we both skirted: *humanity*” (150). L'*umanità* si delinea non solo nel rapporto tra uomo e uomo, ma tra arte e uomo, e tra uomo e dio (inteso soprattutto come ideale), in uno scambio tra bellezza e corruzione che nella loro polarità li inverte continuamente di segno. Una concezione che ricorda quella di Conrad, il quale nella prefazione al *Nigger of the 'Narcissus'* metteva al centro della sua concezione di arte non

²⁵ M. BACHTIN, *Il personaggio nell'opera di Dostoevskij*, in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 64-102.

tanto una verità di ordine intellettuale, quanto sensibile, emozionale, corporea, “which binds together all humanity”:

the artist appeals to that part of our being which is not dependent on wisdom [...]. He speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation [...] to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspiration, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity – the dead to the living and the living to the unborn²⁶.

In questo senso, a corollario dell'intero percorso narrativo elaborato nella “lezione”, Elizabeth scrive alla sorella una lettera in cui racconta di avere posato una volta seminuda per un certo Mr Phillips, un anziano amico della loro madre, ricoverato con lei in ospizio dopo una laringotomia. In quel pomeriggio, qualcosa come una benedizione (“*blessing*”, 149) segnò il loro incontro, attraverso una congiunzione istantanea tra arte e fisicità che si è manifestata con la sensazione di Elizabeth di sentirsi come Afrodite o Era (“or perhaps even Artemis. I was of the immortals”, 149) – un'altra immagine che richiama la simbologia dei rapporti tra Anchise e la dea della bellezza; o come Maria di Nazareth rappresentata in pittura: “not the shy virgin of the Annunciation but the mother we see in Correggio, the one

²⁶ J. CONRAD, *The Nigger of the 'Narcissus'*, Oxford University Press, Oxford, 1984-1992, *The Preface*, pp. x-xv: xi.

who delicately raises her nipple with her fingertips so that her baby can suck; who, secure in her virtue, boldly uncovers herself under the painter's gaze and thence under our gaze" (149). Questa particolare impressione accosta arte e "erotic energy", "that heady mix of the ecstatic and the aesthetic" che lo Zululand non ha mai avuto modo di conoscere direttamente, mentre è la cifra caratterizzante del Rinascimento italiano, "when immemorial Christian images and observances are invaded by the humanists' dream of antique Greece" (150).

Anche in questo caso, però, il ricordo felice sfuma nelle immagini successive del vecchio Mr Phillips sempre più malato e sofferente, una sorta di riscrittura vivente di quel quadro di Holbein già ricordato, che sovrappone nuovamente all'estasi il terrore della morte e, soprattutto, ciò che è ancora più diabolico e crudele, il dolore che la accompagna: "*the pain, crescendo*". *As a way of putting to a close our visit to this world, what could be more ingeniously, more devilish cruel?* (152).

L'*umanità* invocata da Elizabeth deriva dall'arte e dalla letteratura le coordinate di questa amplissima visione con cui è presentato il discorso sull'uomo, un'ampiezza tale da contenere in sé idealità e bassezze, estasi, sconfitte e agonie, carnalità e vecchiaia, sessualità e follia, al cui interno risiede se non la soluzione almeno la speranza di una comunicazione feconda, capace di dare loro la speranza di attraversare barriere e territori stranieri, espressa nell'ultima domanda di Elizabeth a Blanche: "*Blanche, dear Blanche [...], why is there this bar between us? Why can we not speak to each other straight and bare, as people ought who are on the brink*

of passing? [...] Sister of my youth, do not die in a foreign field and leave me without an answer?” (155).

Amore e Psiche, Orfeo e Euridice

Attraverso i dialoghi che compongono questo racconto comprendiamo quindi come i cardini intorno ai quali ruota la tradizione letteraria e artistica occidentale, il *vero* e il *bello*, siano ridiscussi da diversi punti di vista nei quali non soltanto l’Africa diventa un interlocutore fondamentale, ma la verità razionale e intellettuale deve spesso arrendersi al corpo, al desiderio come al dolore.

Il rapporto tra il magistrato e la ragazza barbara, in *Waiting for the Barbarians*, può intendersi secondo questa concezione di bellezza e verità dove un rapporto che stenta a definirsi d’amore (ma che non altrimenti potrebbe essere definito), quello che unisce un magistrato al servizio di un Impero senza nome a una giovane ragazza barbara, viene calato nella descrizione del male, del dolore e delle torture che segnano il conflitto tra lo stesso impero e i “barbari” da cui esso si sente minacciato senza un motivo²⁷.

Se il magistrato non avesse sollevato la lanterna sul volto dei barbari (6 sgg.), all’inizio del romanzo, avrebbe finito

²⁷ J.M. COETZEE, *Waiting for the Barbarians* (1980), Penguin, Harmondsworth, 1982. Sulla tortura, cfr. S. VAN ZANTEN GALLAGHER, *Torture and the Novel: J.M. Coetzee’s Waiting for the Barbarians*, “Contemporary Literature”, 29, 1988, n. 2, pp. 277-285; M.V. MOSES, *The Mark of Empire: Writing, History, and Torture in Coetzee’s Waiting for the Barbarians*, “The Kenyon Review”, 15, 1993, n. 1, pp. 115-127.

per rappresentare semplicemente uno dei tanti vettori nei rapporti di forza dell'Impero, "a responsible official in the service of the Empire, serving out my days on this lazy frontier, waiting to retire" (8), ovvero un uomo tranquillo che si appaga tra le braccia delle giovani donne della locanda, si diletta con l'archeologia e la sera si rilassa leggendo i classici (21-22 e 38), simbolo di un umanesimo liberale sostanzialmente indifferente, chiuso in se stesso e inerte²⁸.

È la conoscenza diretta dei barbari, invece, prima come gruppo sociale e poi nel rapporto privato con la ragazza, che apre gli occhi al magistrato, gli fa vedere una verità di segno del tutto diverso ("Pain is truth; all else is subject to doubt", 5), e crea – come la peste per la città di Orano nel romanzo di Camus – *le soupçon d'autre chose*²⁹. L'accesso nella prigio-

²⁸ M. CANEPARI-LABIB, *Coetzee's Critique of Liberal Humanism*, in *Old Myths – Modern Empires. Power, Language and Identity in J.M. Coetzee's Work*, Lang, Bern, 2005, pp. 93-122. Cfr. S. MULHALL, *The Wounded Animal: J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, cit.

²⁹ "Whereas imperialism relies on old-fashioned allegory, many post-colonial novels use a revitalized version of the trope to reveal the discursive and revisable nature of colonial history" (D. ATTRIDGE, *Against Allegory. Waiting for the Barbarians and Life & Time of Michael K*, in *J.M. Coetzee & the Ethics of Reading*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004, pp. 32-64: 38). Sulla lettura del romanzo alla luce del dibattito moderno sull'allegoria, cfr. S. SLEMON, *Post-Colonial Allegory and the Transformation of History*, "Journal of Commonwealth Literature", 23, 1988, pp. 157-168; T. DOVEY, "Allegory vs. Allegory": the Divorce of Different Modes of Allegorical Perception in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*, in "Journal of Literary Studies", 4, 1988, n. 2, pp. 133-143; M. WADE, *The Allegorical Text and History: J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Journal of Literary Studies", 6, 1990, n. 4, pp. 275-288; L.P. ZAMORA, *Allegories of Power in the Fiction of J.M. Coetzee*, in "Journal of Literary Studies", 2, 1986, n. 1, pp. 1-14; M. MARAIS, *The Hermeneutic of Empire: Coetzee's Post-colonial Metafiction*, in *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*, G. HUGGAN e S. WATSON (eds.), London, Macmillan, 1996, pp. 97-121.

ne dei barbari implica per il personaggio una doppia profanazione, che infrange ad un tempo la sacralità del loro spazio (“what has become holy or unholy ground”) e i “mysteries of the State” (6), e schiude una relazione necessariamente intesa come “infezione”, un male condiviso che non lascia scampo in quanto è amore e oscurità al tempo stesso:

But it is the knowledge of how contingent my unease is, how dependent on a baby that wails beneath my window one day and does not wail the next, that brings the worst shame to me, the greatest indifference to annihilation. I know somewhat too much; and from this knowledge, once one has been infected, there seems to be no recovering. I ought never to have taken my lantern to see what was going on in the hut by the granary. On the other hand, there was no way, once I had picked up the lantern, for me to put it down again (*Waiting for the Barbarians*, 21).

La *contaminazione* sembra quindi essere l'unico tramite di conoscenza davvero efficace di una verità che diventa sempre più elusiva e difficile, soprattutto per quanto riguarda i rapporti con la ragazza barbara. Nei tentativi di conoscere la sua storia, il magistrato si descrive come un Socrate incerto, “like an incompetent school-master, fishing about with my maieutic forceps when I ought to be filling her with the truth” (42). In generale, le immagini che si collegano a lei sono spesso riferite al vuoto, a un *blank space* che mantiene tutte le potenzialità del luogo geograficamente vergine e inesplorato e le seduzioni della conquista³⁰, ma che suscita al

³⁰ È interessante notare le corrispondenze con *Heart of Darkness* di Conrad.

tempo stesso la frustrazione della chiusura, del silenzio e della cecità: “I have a vision of her closed eyes and closed face filming over with skin. Blank, like a fist beneath a black wig, the face grows out of the throat and out of the blank body beneath it, without aperture, without entry” (42)³¹.

Stregato (“bewildered”, come Anchise con Afrodite) da quel corpo che gli è precipitato dal cielo “from nowhere”, il magistrato si avvicina ad esso con un gesto collegato non più a una lanterna quanto a una candela da cui può colare la cera:

I am the same man I always was; but time has broken, something has fallen in upon me from the sky, at random, from nowhere: this body in my bed, for which I am responsible, or so it seems, otherwise why I do keep it? For the time being, perhaps forever, I am simply bewildered. It seems all one whether I lie down beside her and fall asleep or fold her in a sheet and bury her in the snow. Nevertheless, bending over her, touching my fingertips to her forehead, I am careful not to spill the wax (*Waiting for the Barbarians*, 43).

Marlow ricorda il piacere, provato da ragazzo, di trovare sulle carte geografiche “many blank spaces on the earth”, di cui il Congo era “the biggest, the most blank [...] that I had a hankering after” (J. CONRAD, *Heart of Darkness*, G. SERTOLI (a cura di), Einaudi, Torino, 1999, pp. 16-18).

³¹ Rimando al mio saggio: C. LOMBARDI «*The face I see is blank*»: il personaggio di J. M. Coetzee e l'atto della lettura, tra ‘illuminazioni’ e ‘pudore’, in F. MARENCO (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007.

L'immagine riporta il lettore al mito di Amore e Psiche, la quale è citata anche in *Elizabeth Costello* come "the girl who, not content with the ecstasies provided night after night by the visitor to her bed, must light a lamp, peel back the darkness, gaze on him naked" (183-184)³². Nelle *Metamorfosi* di Apuleio si racconta infatti che Psiche, spinta da curiosità e da paura per quel dio con cui condivideva il letto senza averlo mai visto in faccia, lo illumina e lo rimira, destandolo poi con una goccia d'olio bollente ("stillam ferventis olei") sfuggita alla lanterna³³.

Il gesto di Psiche è il *disastro* di cui parla Blanchot, "notte, notte bianca", "questa notte a cui manca l'oscurità, senza che la luce la rischiarì"³⁴. Nel momento in cui si fissa su Amore, la luce fioca della lanterna diventa paradossalmente luce totale. Tutto è stato detto. Questo porta alle estreme conseguenze l'atto stesso del magistrato di *fare luce* sul barbaro. Come il mito di Orfeo ed Euridice, infatti, quello di Amore e Psiche stabilisce un'aporia irrisolvibile, che fa del contatto amoroso ed erotico il punto di massima tensione del rapporto tra il sé e l'altro, punto in cui si svelano tutte le contraddizioni, in cui si avvera e, al tempo stesso, si infrange il desiderio di conoscenza e di luminosità³⁵. Se fare

³² Il testo è poi ripreso in J.M. COETZEE, *Eros and Psyche*, in S. BARTSH, T. BARTSHERER (eds.), *Erotikon. Essays on Eros, Ancient and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2006, pp. 293-300.

³³ APULEIO, *Metamorphoseon libri XI*, V, 23, trad. it. *Metamorfosi*, M. CAVALLI (a cura di), Mondadori, Milano, 1989.

³⁴ M. BLANCHOT, *La scrittura del disastro* (1980), SE, Milano, 1990, p. 11.

³⁵ "Volgendosi verso Euridice, Orfeo distrugge l'opera, l'opera immediatamente si disfa, ed Euridice ritorna nell'ombra; l'essenza della notte, sotto il suo sguardo, si rivela come l'inessenziale. Così egli tradisce l'opera, Euridice e la

luce sul barbaro è la premessa di un *impegno* e di una *cura* che sollevano il magistrato dall'indifferenza iniziale, tuttavia questo è solo il punto di partenza di una serie di rischi e di contraddizioni che non si risolvono. Fare cadere l'olio bollente (o la cera) significa per Psiche perdere Eros dopo averlo visto, così come per Orfeo conquistare la visione significa fare ricadere Euridice nel mondo dei morti e perdere l'ultima *chance* di riaverla. In entrambi i casi, il tradimento (da *tradere*: *trasmettere, consegnare* – se stessi e l'altro a un destino di perdita) è inevitabile. Il magistrato *tradisce* la ragazza barbara comunque: nel momento in cui la cura e cerca di fare luce su di lei (simile all'Euridice di Blanchot più che a quella virgiliana, “col corpo chiuso e il viso suggellato”, “blank” ... “without aperture, without entry”, 42), quando si astiene da lei e quando la possiede sessualmente, sia riconsegnandola alla sua parte sia tenendola con sé. Gli estremi sembrano coincidere e da questa aporia, che pur costituisce la maggiore forza della scrittura stessa, non si trova una via d'uscita.

Analogamente Orfeo condensa in sé i simboli di un amore che si risolve nella colpa, nell'abbandono e nella per-

notte. Ma il non volgersi verso Euridice, significherebbe ugualmente tradire, essere infedele alla forza senza misura e senza prudenza del suo impulso che vuole Euridice nella sua verità diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna e nella sua lontananza, col corpo chiuso e il viso suggellato; la vuole vedere non quando è visibile, ma quando è invisibile, non come l'intimità di una vita familiare, ma come l'estraneità di ciò che esclude ogni intimità, non farla vivere, ma avere in essa la pienezza della sua morte” (M. BLANCHOT, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 147-151: 148). Cfr. J. POYNER, *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, cit., p. 90.

dita da una parte e che, al tempo stesso, come tradizione vuole, si collega alla poesia e alla scrittura dall'altra. Egli rappresenta quindi la parabola fin qui tracciata da diverse prospettive (e proposta anche nel romanzo *Foe*, 1986³⁶): quella di una scrittura come estremo atto d'amore, disperato tentativo di compensare una perdita e una colpa, ma anche, al contrario, intimamente collegata alla responsabilità per quella stessa colpa, e per questo destinata a negarsi nell'abiezione, nel silenzio, nella morte; e a negare a sé qualsiasi valore etico fuori da questa presa su di sé della colpa e della morte stesse³⁷. L'etica si trasferisce quindi alla lettura, alla condivisione di una responsabilità³⁸.

In *The Master of Petersburg* (1994) – la storia di Dostoevskij esule a Dresda che torna sotto falso nome a Pietroburgo per ricostruire la vicenda del figlio perduto – il protagonista paragona il dolore per la perdita di Pavel al viaggio di Orfeo negli Inferi: “He thinks of Orpheus walking backwards step by step, whispering the dead woman’s name, coaxing her out of the entrails of hell; of the wife in grave-clothes with the blind, dead eyes following him, holding out limp hands

³⁶ J.M. COETZEE, *Foe* (1986), Penguin, Harmondsworth, 1987. Tra i saggi, si vedano: R. JONES, *Father-Born: Mediating the Classics in J.M. Coetzee’s Foe* in “Digital Defoe”, rivista telematica (<http://www.english.ilstu.edu/digitaldefoe/features/jonessources.shtml>); C. CONCILIO, *Foe: ovvero, la sovversione delle strutture narrative*, “L’Asino d’Oro”, 10, 1994, pp. 10-34.

³⁷ Cfr. J. TAYLOR, *The Impossibility of Ethical Action*, in “Mail & Guardian”, 23-29 July 1999, p. 25.

³⁸ D. ATTRIDGE, *Ethical Modernism: Servants as Others in J.M. Coetzee’s Early Fiction*, in “Poetics Today”, 25, 2004, 653-671: 670. Cfr. D. ATTRIDGE, *Against Allegory*. Waiting for the Barbarians and Life & Time of Michael K, cit., p. 64.

before her like a sleepwalker. No flute, no lyre, just the word, the one word, over and over” (5)³⁹. Come Orfeo con Euridice, Dostoevskij chiama il figlio “back to life”; al tempo stesso, però, è nel momento in cui si stabilisce con l’altro una relazione che lo si uccide: “*I will come back. The same promise he made when he took the boy to school for his first term. You will not be abandoned. And abandoned him*” (5). A ripercorrere il viaggio di Orfeo, liberata da tutti gli orpelli poetici, resta *una sola parola*, ripetuta fino alla consunzione (*the one word, over and over*).

Un analogo significato ha l’allusione a Byron come figura orfica in *Disgrace* (2000)⁴⁰. Protagonista del romanzo è David Lurie, professore di Letteratura nel Sudafrica del *post-apartheid*, il quale seduce una studentessa, Melanie Isaac (nome evocativo di quell’Isacco sacrificato al padre? Cfr. *Genesis*, 22, 1-19), viene accusato dai genitori della ragazza e allontanato dall’Università. Quando David si trasferisce in campagna dalla figlia Lucy, entrambi subiscono una feroce aggressione da parte di alcuni giovani del luogo: due uomini e un ragazzo si presentano alla fattoria, uno di loro violenta Lucy, gli altri due ammazzano i cani del recinto, un altro colpisce David alla nuca, lo cosparge di alcool e tenta di dargli fuoco, ma riesce a ustionarlo solo in parte (96 sgg.). “Physically removed (from society) and metaphysically

³⁹ J.M. COETZEE, *The Master of Petersburg*, Secker and Warburg, London, 1994.

⁴⁰ J.M. COETZEE, *Disgrace* (1999), Vintage, London, 2000. Per i rapporti con Orfeo, Cfr. M. MARAIS, *J.M. Coetzee’s Disgrace and the Task of the Imagination*, in “Journal of Modern Literature”, 29, 2006, n. 2, pp. 75-93; ID., The possibility of ethical action: J.M. Coetzee’s *Disgrace*, in “Scrutiny 2: Issues in English Studies in Southern Africa, 1753-5409”, 5, 2000, n. 1, pp. 57-63.

dislodged (from a public psyche)”⁴¹, David ripercorre la propria storia alla luce di quei classici su cui si era formato: Wordsworth, Byron, Shakespeare, Flaubert e persino Sofocle, di cui all’inizio del romanzo viene ricordata la celebre sentenza del coro dell’*Edipo a Colono*: “call no man happy until he is dead” (2). I classici non possono però ritornare nella loro grandezza, ma devono riflettere la condizione infernale, di personaggio caduto e “disgraced” in cui vive David. Byron, in particolare, trasformato nel protagonista di un’irriverente riscrittura parodica della sua storia d’amore con la contessa Teresa Guiccioli sulle note del “silly plink-plonk” di un banjo (184), diventa interprete del detto virgiliano “*Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*” (162). Teresa, invecchiata e ingrassata, cercando il suo Byron tra le ombre come un improbabile Orfeo, si sente rispondere, “from the cavern of the underworld”, “a voice [...] wavering and disembodied, the voice of a ghost, the voice of Byron”:

Mio Byron, she sings a third time; and from somewhere, from the disembodied, the voice of a ghost, the voice of Byron. *Where are you?* He sings; and then a word she does not want to hear: *secca*, dry. *It has dried up, the source of everything* (*Disgrace*, 183).

Attraverso il mito classico, quindi, Coetzee ha trascinato con sé il lettore in inferno, uscendo dalla propria stessa sto-

⁴¹ C.M. SHEILS, *Opera, Byron and a South African Psyche in J.M. Coetzee’s Disgrace*, in “Current Writing. Text and Reception in Southern Africa”, 15, 2003, n. 1, pp. 38-51: 38.

ria per raccontarne un'altra, una storia "rinsecchita" e dai toni comici, concepita come umile residuo di quel potere dell'immaginazione, di matrice wordsworthiana, elaborato nel corso del romanzo. L'importanza di questa esperienza per il lettore, come ha osservato Jane Taylor, è però che "by the imagination we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same torments, we enter as it were into his body, and become in some measure the same person with him, and thence form some idea of his sensation"⁴².

Bruciare i classici?

Il disastro rovina tutto lasciando
tutto immutato.

(Maurice Blanchot, *La scrittura del disastro*, p. 11)

Durante l'episodio di violenza che subiscono David Lurie e la figlia Lucy, l'uno viene cosparso d'alcool e resta ustionato almeno in parte, l'altra è violentata e rimane incinta di uno degli aggressori, che poi si scopre essere il fattore Petrus, da anni al loro servizio. Un tale atto non costituisce soltanto un segno di atroce violenza, ma rappresenta un momento altamente simbolico (definito con amara ironia "The day of testing", 22) di uno scontro insanabile tra civiltà, tra mondi: quello occidentale in senso lato e quello afri-

⁴² J. TAYLOR, *The Impossibility of Ethical Action*, cit., p. 25.

cano, entrambi corrotti, contraddittori e malati, in fondo intimamente collegati. Da una parte viene presentato il Sudafrica del *post-apartheid*⁴³, caratterizzato da una società solo in apparenza pacificata e pulita, ma in realtà profondamente ipocrita e puritana (“These are puritanical times” – dice David alla figlia Lucy, quando lo accoglie dopo l’allontanamento dall’università, 66), incline allo sbandamento e alla volgarità, con una gioventù cresciuta senza cultura e senza ideali sui modelli peggiori della società europea e americana (“Post-Christian, posthistorical, postliterate, they might as well have been hatched from eggs yesterday”, 32); dall’altra emerge un’idea molto ambigua di Occidente, segnato dall’uso strumentale della cultura rivolto all’egemonia e alla conquista (attraverso la metafora sessuale si accede a quella politica ed economica). Da una parte il lavoro di David risente di un diffuso rifiuto e ridimensionamento della cultura: “Once a professor of modern languages, he has been, since Classics and Modern Languages were closed down as part of the great rationalization, adjunct professor of communications” (3); dall’altra è egli stesso a usare i classici (Wordsworth e Shakespeare *in primis*) per esercitare il proprio fascino e sedurre Melanie.

⁴³ Cfr. E.S. ANKER, *Human Rights, Social Justice, and J.M. Coetzee’s Disgrace*, in “Modern Fiction Studies”, 54, 2008, n. 2, pp. 233-267; S. KOSSEW, *The Politics of Shame and Redemption in J.M. Coetzee’s Disgrace*, in “Research in African Literature”, 34, 2003, n. 2, pp. 155-162; D. ATTWELL, *Writing in “the cauldron of history”*. Life and Times of Michael K and Foe, in *J.M. Coetzee and the Politics of Writing*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1993, pp. 88-117; D. Attridge, *Age of Bronze, State of Grace. Disgrace*, in *J.M. Coetzee & the Ethics of Reading*, Chicago The University of Chicago Press, and London, 2004, pp. 162-191.

Brucciare David (che si definisce “burned, burnt”, 97), quindi, in un certo senso significa bruciare i classici e, con essi, l’immaginazione e la fantasia, quand’anche essi suscitino in lui (con una definizione di Wordsworth) *irregular hopes*. Per descrivere questa condizione di devitalizzazione, David si descrive attraverso una serie di metafore topiche⁴⁴:

His pleasure in living has been snuffed out. Like a leaf on a stream, like a puffball on a breeze, he has begun to float toward his end. He sees it quite clearly, and it fills him with (the word will not go away) despair. The blood of life is leaving his body and despair is taking its place, despair that is like a gas, odourless, without nourishment (*Disgrace*, 107-108).

Dietro questo gesto di bruciare, inoltre, possiamo individuare il desiderio di annientare un mondo vecchio in nome di una modernità insensata, quella nella quale Occidente e Africa si incontrano nella maniera non più feconda ma più sinistra. Una forma di rimozione e di cancellazione dell’antico e, in generale, del vecchio analoga a quella rappresentata in *Slow Man* attraverso la dissacrante burla, la “capital jape” (220) con cui i figli di Marijana sostituiscono alle vecchie fotografie degli avi di Paul immagini digitali dei loro parenti, zingari croati⁴⁵.

⁴⁴ Si veda P. BOITANI, “O viva morte”: amore, malinconia e l’io diviso e *Il tramonto, i fiori e le foglie: tradizione e immagini tragiche*, contenuti in P. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna, 1992, rispettivamente alle pagine 93-117 e 117-171.

⁴⁵ Cfr. J.M. GURR, *Functions of Intertextuality and Metafiction in J.M. Coetzee’s Slow Man*, in “Anglistik”, 18, 2007, n. 1, pp. 95-112.

Non è un caso che i personaggi più legati al mondo antico – lo stesso David Lurie, impegnato nella “soluzione finale” di dare la morte ai cani malati, ma già Elizabeth Curren in *Age of Iron*, professoressa di Lettere classiche in pensione e malata di cancro – rappresentino in un certo modo delle immagini ambivalenti di morte in un’età (esiodea) del ferro. Eppure, come leggiamo in *Doubling the Point*, “the authority of the dying and the authority of the classics” sono accostate e riescono ancora a parlare, paradossalmente, “even in an age of iron”:

Elizabeth Curren brings to bear against the voices of history and historical judgment that resound around her two kinds of authority: the authority of the dying and the authority of the classics. Both these authorities are denied and even derided in her world: the first because hers is a private death, the second because it speaks from long ago and far away.

So a contest is staged, not only in the dramatic construction of the novel but also within Elizabeth’s – what shall I say? – soul, a contest about having a say. To me as a writer, as *the* writer in this case, the outcome of this contest – what is to count as classic in South Africa – is irrelevant. What matters is that the contest is staged, that the dead have their say, even those who speak from a totally untenable historical position. So even in an age of iron, pity is not silenced (*Doubling the Point*, 250).

Attraverso il percorso finora presentato torniamo quindi alle domande iniziali: che cos’è un classico? Qual è il suo

rapporto con le discipline umanistiche intese non tanto come materia accademica, ma in riferimento a un'idea generale di *humanitas* e di *humanities* che può ancora sopravvivere nel mondo contemporaneo? La risposta di Coetzee, indirettamente elaborata da punti di vista diversissimi sia nei saggi sia nei romanzi, non è certamente univoca, ma si colloca in quella idea moderna (o post-moderna?) di *umanesimo* o, più in generale, di letteratura e di impegno intellettuale che possiamo far risalire ad Adorno, a Foucault, fino a Said, alle posizioni di quest'ultimo recentemente espresse in *Umanesimo e critica democratica*, a Ihab Hassan⁴⁶. Si tratta, tornando a Coetzee, di una posizione paradossalmente *antiumanistica*, se facciamo riferimento a una concezione tradizionale di umanesimo basata sulla centralità dell'uomo, sulla fiducia nella parola e nell'intelletto, nella comunicazione, nella storia. Con Dostoevskij e con Conrad e, in generale, con gli scrittori del modernismo, infatti, Coetzee condivide una generale sfiducia per la letteratura intesa come depositaria di verità e nella critica come strumento di interpretazione della verità stessa. Con Nietzsche e Heidegger piuttosto, egli interpreta il destino dell'individuo, nei suoi romanzi attraverso la nozione di personaggio, come un *essere-per-il-nulla*, che

⁴⁶ Mi riferisco soprattutto alle posizioni espresse in: T.W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961 e 1961-1968* (1957-1961-1965), Einaudi, Torino, 1979; M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), BUR, Milano, 1966-1998; I. HASSAN, *Literary Theory in an Age of Globalization*, in "Philosophy and Literature", 32, 2008, n. 1, pp. 1-10 ("Theory can take a hint from the inexhaustible range of human emotions, sensual impressions, and artistic forms. A good theorist will be as inward with the aching human body – the mortal «body as the real and final home» – and with the human mind and heart, as any poet or novelist [...]”, p. 8).

trova nel rapporto con l'altro il momento di maggiore tensione conoscitiva ma anche di frustrazione, in quanto non è pensabile dare amore (con Bataille) senza violenza, né illuminazione (con Blanchot) senza distruzione. Come ha scritto Jean Paul Sartre, inoltre, in senso stretto l'umanesimo occidentale può essere considerato un'ideologia della menzogna, una magnifica giustificazione della razza, una sensibilità messa al servizio delle nostre aggressioni⁴⁷.

Che cosa ci impedisce, allora, di bruciare i classici e, al tempo stesso, di smettere di scrivere?

La presenza dei classici rientra in un'idea dialogica, bachtiniana della letteratura, e di intertestualità come "embodiment of otherness"⁴⁸ capace di stabilire nuove identità, spesso instabili, attraverso contaminazioni, dissacrazioni, continui rovesciamenti di significato. In questo senso è da intendersi, a mio avviso, anche l'insistenza sul decentramento africano di un qualsiasi discorso sull'umanesimo. Il classico diventa, su più livelli, la chiave simbolica di accesso e di rappresentazione di quanto di *umano* diversamente resterebbe *off-stage*, *osceno*, proibito: il desiderio più intenso racchiuso nell'immagine mitica e assoluta del dio; il male come simbolo di estrema violenza e di degenerazione del rapporto con l'altro. Se essi compaiono "sulla scena", non è per dare "the redemptive word" né per lasciare "hopes and expectations on the humanities that they never fulfil" (*Elizabeth*

⁴⁷ J.P. SARTRE, Preface a F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Préface à Edition de la Découverte, Paris, 1961, 1985, p. 18.

⁴⁸ "The concept of intertextuality is meant to designate a kind of language which, because of its embodiment of otherness, is against, beyond and resistant to (mono)logic. Such language is socially disruptive, revolutionary even" (G. ALLEN, *Intertextuality*, Routledge, London, 2000, p. 45).

Costello, 125), quanto per ampliare lo spettro di significazione del testo stesso come *ri-narrazione* del mondo, dell'umano nella sua bellezza enigmatica e nella sua più tenace abiezione. Essi rispondono a un'idea moderna di *umanesimo* capace di parlare *dall'/dell'altrove* per fare da testimone alla *disumanità* che ci circonda, e di comunicare una verità che si decostruisce a mano a mano che riceve una voce, e che sfuma poi verso il silenzio, il vuoto, l'oscurità.

Tale è il potere della voce di Ivan Karamazov, descritta nell'ultimo saggio di *Diary of a Bad Year*, "On Dostoevsky", che rinnova il concetto stesso di classico ("The classic: the perduring", 190):

I read again last night the fifth chapter of the second part of the *The Brothers Karamazov* [...] and found myself sobbing uncontrollably. These are pages I have read innumerable times before, yet instead of becoming inured to their force I find myself more and more vulnerable before them. [...]

The answer has nothing to do with ethics or politics, everything to do with rhetoric [...]. It is the voice of Ivan, as realized by Dostoevsky, not his reasoning, that sweeps me along. [...]

And one is thankful to Russia too, Mother Russia, for setting before us with such indisputable certainty the standards toward which any serious novelist must toil, even if without the faintest *chance* of getting there: the standard of the master Tolstoy on the one hand and of the master Dostoevsky on the other. By their example one becomes a better artist; and by better I do not mean more skilful but ethically better. They annihilate one's impurer pretensions; they clear one's eyesight; they fortify one's arm (*Diary...*, 223-227).

COETZEE E DEFOE. IL RAGNO E GLI UNICORNI

Roberta Cimarosti

But what if authority can be attained only by opening the poet-self to some higher force, by ceasing to be oneself and beginning to speak vatically?¹

Ronzio

Per due ragioni *Foe*, quinto romanzo di Coetzee pubblicato nel 1986, può considerarsi uno scavo storico-letterario del classico romanzo di Daniel Defoe *Robinson Crusoe*: 1) il Cruso che vi incontriamo, chiaramente rovesciato rispetto al famoso naufrago, simboleggia un inedito e coevo Robinson sudafricano, simbolo del discorso coloniale ambientato al Capo che gli europei identificarono con la *wilderness* di biblica memoria, luogo di peccatori ed esiliati dove nativi e boeri dividevano uno stile di vita indolente e vizioso, ponendo così le basi ideologiche di una cattiva lettura del territorio²; 2) il romanzo di Coetzee penetra e fa emergere i contenuti latenti di *Robinson Crusoe* svelandone il messaggio

¹ J.M. COETZEE, "On Authority in Fiction", in *Diary of a Bad Year*, Harvill Secker, London, 2007, p. 151.

² J.M. COETZEE, *White Writing*, Yale University Press, New Haven and London, 1988, pp. 12-35.

anti-coloniale rimasto nello sfondo della trama per secoli, in cui Defoe esplicitamente denuncia rotte e pratiche coloniali e, soprattutto, sconfessa la veridicità delle avventure narrate da Robinson costruendo un livello testuale ignorato persino dai lettori più esperti³.

Attraverso il best seller di Defoe, quindi, Coetzee analizza sia il discorso coloniale inventato *ad hoc* per il Sudafrica, sia i suoi meccanismi generali di riproduzione diretti alla gestione delle menti e dei mercati, rispetto ai quali la voce di un autore può diventare impotente e scomparire. C'è un terzo discorso che emerge dalla maglia dei due precedenti ed è costituito da un filo di parole-simbolo che attraversano il testo alla ricerca del *genius loci* sudafricano per riscattarlo dall'incubo della storia e dall'*impasse* gnoseologica della *fiction*, storiografica e letteraria.

Il filo di parole e immagini che conduce al centro delle questioni est/etiche poste dal romanzo è come la scoperta della ragnatela da parte del Robinson Crusoe inventato da Czeslaw Milosz in chiusura del saggio "La leggenda dell'isola", un'analisi del mito europeo dell'*isola deserta* e del suo eroe tipo. Durante una perlustrazione, incuriosito da un incessante ronzio, Robinson vede una mosca sotto tortura e l'epifania oscena lo scuote a tal punto che s'interroga sugli istinti malefici del suo presunto buon cuore.

³ "Il libro d'avventura per eccellenza, uno di quei grandissimi libri di cui ogni riga è insostituibile [...]. Profondamente religioso, Robinson è l'alfiere di una religione illuminista del progresso e della tecnica che poco a poco assorbe ogni trascendenza [...]. Defoe è insieme neutrale cronista, fantasioso cantore e inevitabile smascheratore del nuovo *homo oeconomicus* destinato a dominare il mondo e del capitalismo, la forza più rivoluzionaria, sovversiva e sradicante della

Robinson Crusoe, strolling around on his island, might have stopped in front of a spider's nest, listened to the drowsy buzzing of a tortured fly, and perhaps one of those thoughts that contribute to the birth of heresy and create philosophical revolutions might have occurred to him. "If the same law of life governs me and the spider, perhaps I am not as good as I think I am, even when I am fulfilling the commandments of God's law. Evil resides deep inside me beneath the surface of things I know about myself, and perhaps my reason betrays me by adorning the blind workings of instinct with bright and cheerful colours. I no longer know if evil may not be my deeper, truer substance⁴.

L'eresia è che Robinson possa vedere i meccanismi culturali atavici che costituiscono i suoi automatismi e decida di liberarsene, che lo *shock* di fronte al male di cui si è macchiato crei auto-coscienza e redenzione attraverso un *reset* comportamentale che coinvolge l'intero sistema culturale, il venire meno di una pietra che fa crollare l'edificio. Quel momento d'illuminazione eretica, che induce al tradimento della missione, si trova effettivamente nel cuore del primo romanzo coloniale inglese, ma vi resterà notoriamente ignorato, mentre il successo internazionale del libro consegna l'autore, e orde di ammiratori, nelle fauci della condanna morale.

storia, con la sua vitalità creatrice, distruttiva e autodistruttiva come il fato". C. MAGRIS, "Corriere della sera", 28 novembre 2004.

⁴ C. MILOSZ, "The Legend of the Island", in *Legends of Modernity*, Farrar Straus and Giroux, New York, 2005, p. 17.

Ragnatele

Il clima secco e statico, il paesaggio brullo e roccioso abitato da nativi indolenti come Friday e colonizzatori olandesi imbarbariti come Cruso costituiscono la *penisola* sudafricana che troviamo nelle prime pagine di *Foe*, uscita dalla penna di viaggiatori prima olandesi e poi britannici che, incapaci di trovare materiali eclatanti di cui scrivere, ritrassero una terra desolata e indecifrabile abitata da selvaggi e coloni accidiosi⁵.

La matrice di una tal visione è nella mentalità isolazionista costruita nell'arco dei secoli in Europa attraverso i valori promossi prima dalla Riforma Protestante – l'individuo virtuoso perché instancabile lavoratore, capace di riscattarsi dal peccato originale e di dialogare direttamente con il Creatore – e poi dall'Illuminismo – la distinzione tra uomo e animale con i diversi gradi d'umanità misurati in base alle attività fisiche o di pensiero che svolge e ai tratti somatici – che scrissero, bianco su nero, la superiorità dell'uomo europeo portatore di progresso e investito dell'obbligo morale di redimere gli individui che non condividevano i suoi principi religiosi ed etici, rifiutandosi magari di lavorare per lui⁶.

L'isola deserta è l'icona di simili meccanismi psichici – e psicotici – tipici della modernità europea e culminanti con le catastrofi del Novecento. Il naufrago sulla sua isola rappresenta un sistema rigido di valori e obiettivi, di certezze incrollabili e fatti per una mentalità pratica, funzionale ed

⁵ J.M. COETZEE, "Idleness in South Africa", in *White...*, cit., pp. 12-35.

⁶ *Ibid.*

economica, tipica delle *middle-* e *working-classes* protestanti o dissidenti, a cui appartengono Robinson e il suo autore, e le cui convinzioni si fondano sulla natura buona dell'essere umano e le potenzialità del singolo individuo in grado di seguire la retta via, di auto-redimersi allontanandosi dalla società malata, istituzioni comprese, *in primis* quelle clericali, attraverso barriere ideologiche che si trasformano facilmente in divisioni spaziali, isole, confini, ghetti, prigioni. Quotidiana auto-disciplina, rapporto diretto con il Creatore, ricerca di purezza e giustizia, disprezzo verso comunità esterne di peccatori – sono i valori che le nuove generazioni alla Robinson trapiantano oltreoceano ricostruendo medesime isole di particolari *Io*, desiderosi di redimersi dai peccati e di distinguersi dai selvaggi. Oltreoceano, inoltre, quell'*Io* non ha nessuno a cui render conto, eccetto la propria coscienza e il proprio dio, che la pensa come lui. Trova perciò naturale e legittima l'eliminazione o l'utilizzo degli esseri corrotti, malati, inferiori che casomai può convertire ed educare⁷.

Nel 1919, poco prima che la sindrome dell'isola dilagasse in Europa, in due brevi saggi intitolati "Robinson Crusoe" e "Daniel Defoe", Virginia Woolf, nel celebrare il bicentenario dell'ormai mitico romanzo, individua il virus della peste e l'antidoto ma li tiene rigorosamente separati: 1) il rifiuto della coscienza collettiva inglese di concepire la storia di Robinson come romanzo scritto da un autore esistito in carne e ossa e la volontà di vederlo come uno Stonehenge, un monumento sorto miracolosamente a celebrare la civiltà britannica, una storia tramandata a diffondere (ma Woolf si ritrae dalla conclusione) l'orgoglio e il pregiudizio dell'im-

⁷ C. MILOSZ, "The Legend of the Island", *op. cit.*

pero⁸; 2) la necessità di cogliere il punto di vista dell'autore (ma Woolf non spiega quale sia) all'interno del romanzo – a costo di “salirgli in groppa” e restarci finché non sia stato carpito⁹. Autore e romanzo che significativamente Coetzee unifica nel titolo dell'introduzione al *best seller* di Defoe per la Oxford Classics, “Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*”, mettendo in chiaro il rapporto genealogico tra i due e dando al lettore contemporaneo maggiori *chances* di cogliere l'eresia salvifica contenuta nel cuore del romanzo¹⁰.

Robinson Crusoe, esemplare tipo dell'europeo medio, non ha alcuna possibilità di vedere il ragno che è in lui; il fatto che non gli sorga mai un dubbio sulla malvagità delle sue azioni, che apra dialoghi con la Provvidenza ogniqualvolta un filo della trama gli scivola in testa, lo rendono un tragicomico Magoo. Il lettore, però, non ha scuse se decide di seguirlo e di credere ai frutti miracolosi della sua efficienza, dato che Defoe lo fa spesso inciampare nella trama dandogli modo di vedere ragni e mosche e di interrogarsi sul significato più profondo del libro.

⁸ V. WOOLF, “Robinson Crusoe”, in *Collected Essays*, The Hogarth Press, London, 1996, pp. 69-75.

⁹ V. WOOLF, “Daniel Defoe”, in *Collected Essays*, The Hogarth Press, London, 1996, pp. 62-68.

¹⁰ Coetzee ricorda che nella terza puntata di *Robinson Defoe* insiste sulla veridicità della storia e sulla corrispondenza tra autore e narratore intendendo che: 1. Robinson siamo tutti noi ciascuno sulla propria isola; 2. Robinson è Defoe sessantenne a Londra, costretto a nascondersi dai creditori, isolato dalla società e dai vari esponenti politici sostenuti e traditi, intento a comporre l'opera che gli procurerà salvezza economica se non morale. J.M. COETZEE, “*Robinson Crusoe*, Daniel Defoe”, in *Stranger Shores*, Vintage, London, 2002, p. 28.

Nella prima parte della storia, dalla disobbedienza al padre al naufragio sull'isola – di Tobago – il romanzo parla esplicitamente del legame tra le avventure marinaresche di Robinson e gli investimenti finanziari suoi e delle nazioni europee fatti sulla pelle degli africani presi schiavi dalla costa nord-occidentale dell'Africa e trasportati oltreoceano. Nel contempo presenta le avventure del giovane Robinson intraprendente, pieno di desideri e speranze, amante del rischio e soprattutto – motivo che mai ha smesso d'incantare la mente degli europei – dei viaggi per mare. Identificandosi con desideri, bisogni e istinti del protagonista, il lettore tende ad approvarli, senza far troppo caso al fatto che, figlio dei suoi tempi, il suo eroe acquista cianfrusaglie da scambiare con esseri umani, regala il compagno di sventure al capitano portoghese che lo recupera in mare, da colono inglese in Brasile si offre di procacciare manodopera gratuita per le piantagioni (la corona britannica concedeva libero mercato ai privati a differenza di quella spagnola e portoghese). Nella trama bavosa, perso il senso di cognizione, il lettore cade vittima di un circolo di violenza assistita in cui la minima buona azione di Robinson appare ammirevole, essendo in realtà solo un male minore. La simpatia per il carnefice ci trasforma in testimoni ottusi, cattivi lettori.

Nel mondo marinaresco globalizzato ogni parola e intendimento perdono spessore e proiezione ideale; *investimento*, *interesse*, *resoconto* sono termini ricorrenti che costringono lo sguardo sulla pagina a considerare esclusivamente la prospettiva piatta, orizzontale, superficiale della carta geografica con le rotte seguite da merci e capitali, rendendo fuori luogo la percezione lirica, verticale del globo terrestre che

prima della scoperta delle Americhe costituiva un mistero insondabile ed era motivo di speculazioni poetiche¹¹. I *benefattori* che aiutano Robinson nei momenti di difficoltà e fanno la sua fortuna sono i degni rappresentanti di questo globo orizzontale in cui l'*onestà*, il *buon cuore*, la *fedeltà* del partecipante al profitto non cozzano contro il fatto che commercia in esseri umani.

Giunto sull'isola a seguito del naufragio di Robinson, il lettore può scegliere: 1) condividerne i buoni propositi volti a soddisfare necessità primarie ben compensabili, tanto somigliano alle odierne esigenze di comodità e sicurezza; 2) seguire i segnali dell'autore che svelano l'assurdità del racconto di Robinson avvertendo che: (a) le avventure del naufrago non esistono, sono l'allegoria delle peggiori fantasie europee; (b) la realtà dei fatti è ben più cruda.

In particolare, le quattro versioni della prima notte trascorsa da Robinson sull'isola permettono di attraversare le maglie della storia e di incrociare lo sguardo dell'autore captandone il punto di vista. La prima versione è fornita dal narratore Robinson secondo l'ordine cronologico del *plot* e narra quindi dell'arrivo sulla spiaggia di Tobago in seguito al naufragio: Robinson si costruisce un giaciglio sicuro e confortevole *sopra un albero* dove dorme un sonno ristoratore. Qualche pagina più in là tuttavia, troviamo una seconda versione che introduce stralci di diario che Robinson inizia a scrivere mesi dopo aver recuperato i materiali e gli arnesi dal relitto della nave ed essersi costruito una casa decente fornita di sedia e tavolo dove, specifica candido il narratore, redigere in tranquillità il diario sull'accaduto, omettere

¹¹ P. SLOTERDIJK, *L'ultima sfera*, Carocci, Roma, 2000.

dettagli screditanti, come la disperazione inconsulta e l'afflosciarsi *sulla spiaggia*, dove cadde tramortito passandovi la prima notte in preda al panico. [!] Ciò che intendono dire le opposte versioni, si scopre (o si dovrebbe scoprire), vedendo che la parte di diario riportata nella pagina seguente recita i fatti narrati nella prima versione e tralascia i “dettagli” discordanti svelati nella seconda, con l’aggiunta di qualche aggettivo sprezzante del luogo in cui il povero naufrago è venuto a trovarsi, in pieno stile di scrittura di viaggio coloniale. Verso la fine del romanzo, la prima e la terza versione sono confermate nell’episodio in cui Robinson, osservando di nascosto lo sbarco di alcuni marinai, *ricorda* la mitica prima notte sull’isola: la paura iniziale, il giaciglio *sull’albero*, il sonno ristoratore¹².

La discordante seconda versione è una svista di Defoe o il tentativo di farci notare le anomalie nella trama? Romanzo e diario coincidono, si trovano nel medesimo discorso coloniale, dove, come in questo caso, l’autore fa un buco per farsi vedere e forse per chiedere aiuto. Passata la rete non ci vuole molto a scoprire, per esempio, che l’impronta gigantesca del presunto “nemico”, che induce Robinson alla notoria caccia ai cannibali, appartiene al suo autore *Foe*, che in inglese significa nemico.

Simili interventi metadiscorsivi sono scosse sismiche, pericoli mortali da cui Robinson si riprende ringraziando il genitore rivale che l’ha indotto a coprirsi di pellami ai tropici, a girare armato in un’isola cosparsa di dinamite – misura preventiva contro eventuali presenze ostili – a sparare a

¹² P. HULME, “Robinson Crusoe and Friday”, in *Colonial Encounters*, Routledge, London, 1992, pp. 175-224.

pappagalli e cuccioli di capra nella convinzione di essere il signore dell'isola. Robinson è un pupazzo dominato dallo sforzo perenne di “ricomporsi” stilando resoconti e previsioni per tenere il filo logico dei fatti che determinano la sua esistenza, prove tangibili di pragmatismo razionale, quindi di umanità, quindi del suo ruolo centrale nel disegno benevolo del Creatore.

Tali impronte digitali costituiscono i soli aspetti realistici del romanzo insieme alla precisa indicazione geografica dell'isola situata – spiega esplicito il romanzo – accanto a Trinidad governata dagli spagnoli e relativamente vicina ai possedimenti portoghesi in Brasile, ma anonima e disabitata, la tipica macchia bianca sulle carte europee che indicava una terra incognita e il diritto d'insediarsi. Un testo che parrebbe serio e convinto sui luoghi comuni coloniali che usa; perché allora conduce Robinson in una parte ridente dell'isola dove crescono *spontanee* piante di tabacco e canna da zucchero?

Alla fine del romanzo, tornato a casa in Gran Bretagna, un fantomatico fedelissimo “partner”, mai apparso prima, comunica a Robinson l'immenso patrimonio di cui è beneficiario, frutto delle piantagioni brasiliane. La notizia, appresa per lettera, causa un crollo psicosomatico al povero sopravvissuto che si riprende dopo la somministrazione di un “salasso”, un consistente prelievo di sangue. Dettaglio che al lettore attento conferma le colpe di Robinson e la sua liberazione da parte dell'autore, dato che all'inizio il romanzo spiega che il salasso è un rimedio somministrato ai condannati a morte quando, graziati all'ultimo momento, sono colti da un'emozione troppo forte¹³. Quel ragno di Robinson,

¹³ D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, Penguin, Harmondsworth, 2003, pp. 38, 224.

ovviamente, non capisce cosa gli sia accaduto né ha il senso delle vittime che ha ingurgitato. Libero momentaneamente dalle implicazioni di queste prime avventure, si troverà molto presto a narrarne di nuove.

In un tale scenario è Defoe a fare *mea culpa* girando verso di sé il linguaggio micidiale che ha usato e che gli procurerà ricchezza e notorietà certe nel mercato editoriale. Due le sue responsabilità: 1) ha premiato pubblicamente un personaggio che meritava di essere condannato; 2) gli concede licenza di continuare a scrivere dato che, tornato in patria e benestante, Robinson si cimenterà a redigere i suoi trascorsi nell'allucinata retrospettiva che sappiamo dando forte impulso allo sviluppo e alle ragioni del futuro impero.

Quando all'inizio di *Foe* l'inglese Susan Barton giunge sulla *penisola* sudafricana di Cruso e di Friday, non trovandovi i *clichés* delle fiabe sul Nuovo Mondo, è spaesata e delusa¹⁴. Non ci sono comodità nell'essenziale e sfornita capanna di Cruso, il quale afferma di non avere mai recuperato arnesi dal relitto, fabbricato sedie, tavolo, scaffali, candele, inchiostro e tanto meno di avere redatto un diario. Cruso è povero soprattutto di parole e quando le usa è confuso e maldestro; fornisce per esempio versioni discordanti della sua storia e l'ipotesi di lasciare memoria scritta della sua vita sull'isola gli suscita orrore. Quando Susan gli ricorda la prima notte sull'albero "did you not tell me you slept in a tree?" (17) l'ingenuo cenno è la bomba gettata da un narratore che ben

¹⁴ J.M. COETZEE, *Foe*, Penguin, Harmondsworth, 1987. Tutti i riferimenti testuali sono tratti da quest'edizione.

conosce il messaggio latente del *Robinson Crusoe* e a cui è intenzionato a dare un seguito.

Cruso vive entro i due discorsi coloniali e nel rifiuto di entrambi: è il personaggio rinsavito di Defoe, reticente perché consapevole dei danni irreversibili causati dal cattivo uso delle sue parole, è il boero inselvatichito rimastone escluso e schiacciato. Slegatosi volontariamente dall'autore nemico, è un rivoluzionario anarchico convinto che le leggi del suo creatore siano quelle del mercato che miete vittime su cui è più che disposto a chiudere un occhio (“If Providence were to watch over all of us”, said Cruso, “who would be left to pick the cotton and then cut the sugarcane? For the business of the world to prosper, Providence must sometimes wake and sometimes sleep, as lower creatures do”, 23).

Conduce ora una vita pacifica scandita dall'occupazione quotidiana di spostare pietre da un lato a un altro dell'isola per bonificare, dice, il terreno arido e roccioso che coltiva a terrazzo, una sorta d'auto-imposta legge di contrappasso, visti i cenni alla schiavitù che emergono dai suoi incubi e dalle febbri deliranti, queste sì come quelle di Robinson. La storia del mitico Robinson sembra tormentarlo come un copione che lui rifiuta ma che, universalmente noto, chiude Cruso in una rete transcontinentale di significati e storie su cui dissente senza potersene estraniare completamente. Alla fine della prima sezione, trasportato a forza da Susan in Gran Bretagna, in prossimità dell'isola natia dove il futuro già scritto l'attende, in preda a una febbre delirante, si lascia morire, nonostante la somministrazione del “salasso” che lo avrebbe fatto tornare in “sé”.

Crune

Sulla sua isola interiore fatta di disillusione e coscienza storica, Cruso sopravvive assumendo lo sguardo penetrante della poesia, naufrago leopardiano nel nulla che lo circonda. Susan lo descrive ergersi al tramonto dalle scogliere del “Bluff” – il cui secondo significato è “collina” in Canada, Sudafrica e in Australia – mostrandolo nell’impossibile scenario romantico, una figura ridicola e quindi struggente, la cui liricità è annullata dal linguaggio coloniale che si sovrappone schiacciandola alla grandiosità del paesaggio: “On the Bluff with the sun behind him all red and purple, staring out at sea, his staff in his hand and his great conical hat on his head” (37); “His visits to the Bluff belonged to a practice of losing himself in the contemplation of the wastes of water and sky” (38). Involontaria parodia, Cruso rappresenta la frustrazione della bellezza del luogo da parte dello sguardo occidentale che ne resterà inevitabilmente alieno, nonostante le distese brulle e sconfinite, il contrasto di scenari estremi, esemplificassero perfettamente l’estetica del sublime in voga in Europa¹⁵.

Attraverso il racconto pragmatico e ottuso di Susan, la quale spiega, per esempio, che nella capanna i tizzoni erano lasciati accesi per non faticare a riaccenderli “the embers of the last fire were always left banked, for making new fire was tedious work” (16) è ancora la mano del narratore a inscrivere Cruso entro un’atmosfera d’ozio ma classicamente contemplativo nella natura circostante. In antitesi con il

¹⁵ J.M. COETZEE, “The Picturesque and the South African Landscape”, in *White...*, cit., pp. 36-62.

discorso coloniale sudafricano che nell'Ottocento voleva nativi e boeri viziosi e pigri, Cruso si muove in un'aura wordsworthiana e in difesa della voce poetica, come indica inconfondibilmente l'immagine shelleyana del tizzone rianimato dall'alito di vento che in tali termini definisce la fugace e fievole presenza dell'ispirazione poetica¹⁶, causa che investe Cruso mente e corpo durante le lunghe toccanti pause sul Bluff: "Cruso's great head of tawny hair and his beard that was never cut glowed in the dying light" (18).

Lo sguardo poetico di Cruso "scanning the horizon for a sail" (18) è rappresentato da un altro simbolo, *la cruna dell'ago* ricavato da una spina di pesce. È uno dei pochi strumenti di lavoro posseduti da Cruso per cucire pelli di scimmia – l'unico animale che non sopporta ed elimina, versione animata del *bluff* di un linguaggio beffardo e traditore – producendo i sandali che gli permettono di girare per l'isola e sulla cui valenza simbolica Susan ha come sempre una visione utilitaristica: "When you made your needle [...] by what means did you pierce the eye? When you sewed your hat, what did you use for thread? Touches like these will one day persuade your countrymen [...]" (18). La cruna, lo sguardo capace di far buon uso della *fiction* esistenziale e del linguaggio parodico che impediscono la poesia, permetterebbe una nuova penetrazione del reale che idealmente unisce la causa di questo Cruso all'azione adamitica di quello carai-

¹⁶ "The mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness... Could this influence be durable in its original purity and force, it is impossible to predict the greatness of the result". P.B. SHELLEY, "A Defence of Poetry", in *Shelley's Poetry and Prose*, D.H. REIMAN e S.B. POWERS (eds.), Norton, New York, 1977, p. 504.

bico walcottiano il cui sguardo infilza gli stereotipi ereditati come spiedini o come perle di un arcipelago tropicale: “The starved eye devours the seascape for a morsel / of a sail. // The horizon threads it infinitely. / Action breeds frenzy. I lie, / Sailing the ribbed shadow of a palm, / Afraid lest my own footprints multiply”¹⁷.

Susan è una donna pratica e ignorante ma il *côté* poetico di Cruso la contagia rendendola sensibile ai suoni, ai movimenti dell’isola e a profondità insondate di sé che sprigionano un gioire nella stasi e la possibilità di riaprire il destino di Cruso:

Chance had cast me on his island, *chance* had thrown me in his arms. In a world of *chance*, is there a better and a worse? We yield to a stranger’s embrace or give ourselves to the waves; for the blink of an eyelid our vigilance relaxes; we are asleep; and when we awake, we have lost the direction of our lives. What are these blinks of an eyelid, against which the only defence is an eternal and inhuman wakefulness? Might they not be the cracks and chinks through which another voice, other voices, speak in ourselves? (30).

Anche sulla penisola, quindi, rumori e voci provocano sogni e parole calibanesche pregni di realtà immaginifica e perciò d’autorevolezza, una fusione edenica di Friday e Cruso, Caliban e Prospero, indicata dagli echi che incrociano il famoso a-solo di Caliban con la voce disillusa e innamorata del Prospero di Auden, che nell’ultimo colloquio con

¹⁷ D. WALCOTT, *The Castaway*, Adelphi, Milano, 1992, p. 54.

Ariel nel *The Sea and the Mirror* gli ricorda il giorno in cui, *per caso*, il genio poetico si manifestò¹⁸.

Sull'isola di Cruso però, Friday, custode di un tale segreto, sembra non poterlo sprigionare perché non ha la lingua, anche se faremmo bene a ricordare che ad affermarlo sono le inaffidabili e incomplete parole di Cruso. Appena lo s'incontra nell'*incipit* del romanzo, Friday pare l'icona di un paradossale messaggero divino che all'occorrenza si trasforma in *Figura Christi* caricandosi Susan sulle spalle per portarla alla capanna di Cruso lungo un declivio cosparso di spine. Cosa *rappresenti* Friday, oltre l'idea del soggetto passivo, di martire autoctono, su cui è caduta la mannaia del linguaggio e delle azioni dei bianchi, richiede un'ottica diversa e persino opposta per scoprirlo. Occorre immaginare che sia l'agente, non il recipiente, della rappresentazione. Questo sembra indicare l'enigma posto nella prima parte del libro, su cui le sezioni seguenti convogliano, ponendo gradualmente al centro la necessità di svelare il significato misterioso dei petali bianchi gettati da Friday sopra il banco d'alghie.

Sulla nave che porta i tre in Inghilterra, per consolare Cruso in fin di vita, Susan s'appiglia ai ricordi dell'isola la cui corrispondenza ai fatti non è verificabile: "Do you remember, my Cruso, I would say, how after the great storm had taken away our roof we would lie at night and watch the shooting stars, and wake in the glare of the moon, thinking it was day?" (43). Né capiamo se Cruso, che a quelle parole piange, vede in lei una *chance* nel tribunale della storia e un

¹⁸ W.H. AUDEN, "The Sea and the Mirror", in *Selected Poems*, Faber and Faber, London, 1979, pp. 127-135.

riscatto della voce poetica, o si dispera perché sta per diventare Robinson Crusoe.

Lui e la sua isola hanno il destino segnato, sono immagini fisse nell'immaginario intellettuale europeo poco disposto a sondare le latenze del romanzo di Defoe e semmai pronto ad applicarvi categorie sociali ed estetiche che si riprodurranno nei territori coloniali. O c'è invece ancora spazio per la fuga dal Bluff e può Cruso, come il beduino nel deserto di Wordsworth, salvare la pietra della verità storica e la conchiglia della verità poetica custodita nella bocca di Friday?¹⁹ Le due prospettive antitetiche "incarnate" da Cruso sono contenute nel giudizio lapidario di Virginia Woolf sul *Robinson Crusoe* in cui la scrittrice svaluta l'epopea coloniale piccolo-borghese rispetto alla levatura della poesia romantica:

And is there any reason, we ask as we shut the book, why the perspective that a plain earthenware pot exacts should not satisfy us as completely, once we grasp it, as man himself in all his sublimity standing against a background of broken mountains and tumbling oceans with stars flaming in the sky²⁰?

L'intera prima sezione di *Foe* ha esplorato esattamente tali *prospettive* che compongono la storia della ricezione del territorio sudafricano, da un lato deserto indecifrabile, dall'altro impossibile paesaggio sublime, riassumibili negli opposti e complementari simboli che secondo Auden costi-

¹⁹ La storia del beduino arabo si trova nel "Libro V" del *Prelude* di Wordsworth.

²⁰ V. WOOLF, *op. cit.*, p. 75.

tuiscono la *wilderness* nell'iconografia romantica e tradizionale: *deserto*, indice di decadenza morale e isolamento, e *mare*, potenzialità e moto continuo²¹. Sia il *deserto* sia il *mare* sono contenuti nei due simboli di *pietra* e *conchiglia*, i due oggetti che il beduino di Wordsworth s'affretta a salvare dal diluvio e che sono infatti le valenze positive della *wilderness*: verità oggettiva e possibilità individuale la cui armonia e interazione dovrebbero regolare il funzionamento della società ideale²². In chiusura della prima sezione di *Foe*, la *pietra* finisce con Cruso in fondo al mare mentre la *conchiglia* sta per sbarcare insieme a Friday nell'isola britannica.

Aracne

Sul finire del Seicento, quando Susan e Friday giungono in Gran Bretagna, il romanzo di Defoe deve ancora esser scritto e la storia di Susan sta per divenirne la controversa fonte, l'oggetto di manipolazioni decisive da parte del già famoso scrittore inglese²³. Appena lo ha incontrato – su indicazione del capitano della nave che l'ha condotta a casa – Susan ha subito qualche riserva sul modo di lavorare di Foe: “What art is there to hearing confessions? – The spider has as much art, that watches and waits” (48).

²¹ W.H. AUDEN, *The Enchafed Sea or the Romantic Iconography of the Sea*, Faber and Faber, London and Boston, 1985, pp. 13-42.

²² *Ibid.*, pp. 43-46.

²³ G. IANNACCARO, “Foe”, in J.M. Coetzee, *Le Lettere*, Firenze, 2009, pp. 103-121.

L'incontro e la corrispondenza tra i due circa la storia da raccontare hanno una triplice implicazione che concentra trecento anni di storia. 1) Svelano i legami profondi e duraturi tra l'economia coloniale e la storia del romanzo inglese, sottolineati dall'uso dei generi narrativi canonici utilizzati nelle prime tre sezioni del romanzo e dai rimandi a *Heart of Darkness*, soprattutto all'incipit con la lezione di Marlowe sui racconti dei marinai in terre lontane. 2) Indicano la cancellazione della storia esotica sudafricana a favore delle avventure più eclatanti e redditizie del *Robinson Crusoe* ambientato ai Caraibi. 3) Mostrano una Virginia Woolf del Settecento che in *una stanza per sé* scrive un canovaccio narrativo con cui si guadagna *le tre ghinee* che le permettono di sopravvivere, immagine della fragilità psicologica e della marginalità femminile del tempo e degli sviluppi futuri in germe.

Se tale è la situazione in cui Defoe scrive il romanzo, nel testo di Coetzee, un imprevisto (peraltro una circostanza biografica reale) ne interrompe la stesura: Foe è perseguito per bancarotta insolvente, lascia la sua abitazione per un rifugio segreto e le sue vittime riescono a scappare. Il modo in cui si liberano è, come sempre per Susan, inconsapevole. Fin da principio, la storia di Susan dà a Foe molto filo da torcere, insiste sul fatto che niente accade – una riproduzione forse degli scritti contrariati dei primi viaggiatori in Sudafrica – entrando in contrasto con l'eclatante mito sudamericano ovviamente preferito da Foe, che lamenta mancanza d'inventiva (possibile che questo Crusoe non abbia costruito niente?) e d'avventura (neanche un cannibale?).

Alla scomparsa di Foe, la perspicace e intuitiva Susan non manca di notare che lei e Friday sono personaggi sospesi, fili

sciolti: “Are Friday and I personages you have settled in lodgings while you write their story”, “my life is drearily suspended till your writing is done”, “what are we doing here, [...] waiting for a man who will never come back” (61, 63, 70). I “fili” sciolti seguono latitanti una loro strada deviando dalla trama nonostante sia certo che finiranno alla gogna. Una situazione non diversa da quella di Cruso sull’isola, ora però carica d’umorismo e ironia, come quando i due giungono nella casa vuota di Foe e Susan tenta di non far capire alla governante Thrush che lei e Friday sono rifiuti della società mentre il testo indica alle sue spalle che i due vagabondi sono già bozze cestinate da Defoe (62). Stabilitisi a casa dell’autore, Susan ha la bella pensata di togliere le ragnatele, di farsi spazio disfando un po’ di trama, cosa che puntuale gli comunica per lettera: “There were spider-webs over the windows already, which we have swept away” (64).

Allo scrittoio di Foe, poi, si concentra sulla sua contro-storia, capendo che non funziona a causa del silenzio di Friday – in realtà, il motivo trainante del romanzo – che infatti diventa il chiodo fisso attorno al quale il nuovo ragno tesse la sua tela.

L’arrivo della misteriosa bambina sua omonima interrompe il filo del discorso impegnando Susan, e noi, in una ricerca del suo significato, costringendoci a riconoscere un ulteriore livello meta-discorsivo parallelo al rapporto fra Susan e Foe. Da un lato Susan accusa Foe di averle mandato un personaggio dei suoi romanzi per ricordarle che lei non è reale, non esiste; dall’altro il quadretto della bimba intenta a lavorare a maglia scorta da Susan (77) fornisce a noi la

visione di Susan entro lo sguardo discriminante dell'epoca e quindi anche di un narratore a tratti simpatizzante.

È lui che la mostra un brutto anatroccolo nel groviglio spinoso di una scrittura coloniale che si riproduce automaticamente obbligandola a procedere lenta e monotona, accordandosi con i ritmi dell'isola, "an island of sloth in spite of the terracing" (88) e, soprattutto, attribuendole una modalità di scrittura non propagandistica, che scaturisce dal pensiero autoriflessivo – paragonata per questo al lavoro di Cruso con le pietre – e che si fa portavoce delle teorie estetiche di Coetzee leggibili in filigrana. Riflette, per esempio, sulle risorse che la scrittura paesaggistica deve avere rispetto alla pittura, deducendo che il vero scrittore del paesaggio possiede capacità divinatorie, l'intuizione per prevedere quali aspetti e scene promettono sviluppi interessanti. L'ironia è che Susan appartiene alla serie di fatti non scelti, per convenienza, da Defoe e che la mano archeologica e paziente di Coetzee ha recuperato. Il pittore, sostiene Susan, rende interessante un luogo creando contrasti di colore e inserendo dettagli di momenti diversi in un'unica superficie. Lo scrittore invece deve prevedere quali sono gli elementi pregni di significato, cardarli tra le molte possibilità e intrecciarli: "Teasing and braiding can, like any craft be learned. But as to determine which episode holds promise (as oysters hold pearls), it is not without justice that this art is called divining" (89). Mentre lei espone le sue teorie, il testo sfoggia la propria arte in corso d'opera giocando sul doppio senso di *teasing* mettendosi sempre più in evidenza. Toglie poco o nulla però alla perspicacia di Susan che mostra d'aver compreso la lezione liberandosi della bimba che con-

duce in una foresta di foglie, dove scompare in un paesaggio di macchie marroni e tocchi dorati che indicano la visione ancora bidimensionale della scrittrice *in nuce* (88).

Nel frattempo Friday ha trovato un mantello e una parucca – la *mise* della corporazione degli scrittori appartenuta a Foe, spiega Susan – che indossa vorticando a occhi chiusi, *spinning*, e suonando il flauto dolce fornitogli da Susan nell’ennesimo tentativo di trovare un modo per comunicare con lui. Friday diventa un fuso impazzito la cui azione disfa le maglie della rete in cui Susan lo costringe, accumulando nuovo materiale per la continuazione di questa storia. La danza frenetica scuote Susan costringendola a confessare il beneficio che trae dalla sottomissione di Friday creando una comica inversione delle parti. Se Friday è così preso dalla danza, chi si occupa dei lavori di casa lasciandole il tempo per scrivere? Se Friday non ha più bisogno di lei, anzi la disprezza, di quali azioni e silenzi benevoli può parlare per rendere esotica e attraente la sua storia? “When I stepped forward in some pique and grasped at him to halt the infernal spinning, he seemed to feel my touch no more than if it had been a fly’s” (98).

Susan decide quindi di liberarlo e di farlo tornare in Africa. I due partono per Bristol, percorrono le vie della società civile di cui sono la controparte, i girovaghi, gli zingari, i neri, e nel viaggio avviene l’ultima trasmutazione di Susan che un pomeriggio, ripetendo la danza di Friday per scaldarsi, scopre la *trance* che tale danza produce. Senza quel viaggio per “Slough” la trama del romanzo si sarebbe bloccata, un’informazione passata tra le righe: “Slough”, città immaginaria che Susan s’inventa per spiegare ai curiosi

dove lei e Friday si stanno recando (99), significa “abisso, palude, pantano” e “scaglia di un animale durante la muta”, oltre che rinviare, nella pronuncia alternativa, all’omofono *slow* e quindi alla caratteristica principale della storia sudafricana difficile da raccontare. *L’happy ending* che Susan trae dall’esperienza del viaggio di maturazione è che esiste un senso, un destino che emerge misterioso come un disegno esotico di torri e unicorni dal garbuglio di fili che compongono la trama, il cui artefice invisibile, abbiamo capito, è il muto compagno di sventure.

There is after all design in our lives, and if we wait long enough we are bound to see their design unfolding; just as observing a carpet-maker, we may see at first glance only a tangle of threads; yet if we are patient, flowers begin to emerge under our gaze, and prancing unicorns, and turrets (103).

Poco dopo, il ritrovamento di una neonata appena deceduta toglie ogni dubbio sul grado di maturità della narratrice la quale però dimostra ancora una volta d’essere personaggio parzialmente consapevole. Vedendo il pregiudizio che la induce a credere che Friday si mangerebbe il cadavere, vede i limiti del proprio stato mentale: “I wrapped the babe again in its bloody winding-cloth and laid it in the bottom of a ditch and guiltily led Friday away from the place [...]. Who was that child but I in another life?” (105). Come uno specchio, l’infante senza vita le mostra il volto di una società civile costruita sulle travi del pregiudizio e sulle pagliuzze con cui giudica e allontana i diversi, come lei e Friday (106).

È la storia dell'isola che l'è dato di scrivere, identica, nelle conclusioni, a quella che Cruso aveva chiara in mente dall'inizio. Al porto di Bristol, crolla definitivamente il castello in aria che vedeva Friday felice in Africa, "So the castle I had built in air [...] came tumbling about my ears" (111), come pure il disegno di un mito coloniale alla Caliban per il Sudafrica poiché il capitano contattato da Susan ha mentito: non è diretto al Capo di Buona Speranza ma in Giamaica (111).

Tornati a Londra, attraverso la signora Thrush, i due raggiungono il nascondiglio di Foe ed entrando nella terza sezione del romanzo, salgono scale buie e squallide, che conducono in un'eternità letteraria fatta di ragni assopiti negli angoli, tra cui Foe in attesa delle sue mosche.

He is like the patient spider who sits at the heart of his web waiting for his prey to come to him. And when we struggle in his grasp, and he opens his jaws to devour us, and with our last breath we cry out, he smiles a thin smile and says: "I did not ask you to come visiting, you came by your own will" (120).

Ma Susan che vive in anticipo sui tempi con la testa della grande scrittrice del Novecento, non cade nei giochetti di Foe vedendo nelle fiabe che racconta la morsa della cultura maschilista che deve strapparle l'identità e prosperare di vittime predisposte attraverso i codici che redige: "To me the moral is that he has the last word who disposes over the greatest force. I mean the executioner and his assistants, both great and small" (124). In una scena d'Amazzone

e Valchiria, cavalca Foe in un delirio d'onnipotenza e una risibile riscossa femminista e quando infine l'uomo-ragno le scaglia contro personaggi presi dai propri romanzi, ripresentandole la bambina, Susan spiazza entrambi con un *coup de théâtre* novecentesco: "Who is speaking me? Am I a phantom too? To what order do I belong? And you: who are you?" (133). Le parole di Susan chiamano in causa il burattinaio davanti alla cui ombra Foe, tremando di paura e temendo giustamente per la propria vita, tenta di darle una risposta: "a question we can only stare at in silence, like a bird before a snake, hoping it will not swallow us" (134).

Susan e Foe sono due zecche in lotta per la sopravvivenza e i loro discorsi farneticanti ipotizzano il significato dei petali gettati da Friday sopra il banco d'alghe. Foe ipotizza che nel fondo ci sia il mostro dello sguardo coloniale pronto ad agguantare Friday, il cui passaggio sulla trave indica però che si è fuori strada, alla ricerca di un ago in un pagliaio. Il banco d'alghe, considerato come un occhio da Foe e come una bocca da Susan, rinvia a due precise tendenze nella poesia sudafricana paesaggistica su cui s'incentrano queste ultime pagine. La scrittura, che Foe è convinto Friday debba imparare, rimanda esplicitamente all'idea dell'universo quale libro scritto da Dio (143), che in Sudafrica fece della poesia sul paesaggio il principale mezzo per ricercarne il significato²⁴. Seguendo quel filo, esecuzione del proposito di cui è investito, Friday produce l'esito voluto da Foe: una scrittura floreale, file di foglie, *rows and rows* e d'immagini emerse dal desiderio espresso, occhi che camminano e riproducono

²⁴ J.M. COETZEE, "Reading the South African Landscape", in *White...*, cit., pp. 166-167.

il banco d'alghie indicando che dall'*incipit* del romanzo non è stato fatto alcun progresso, oppure che proprio questo era il punto su cui dovevamo concentrarci.

Unicorni

Quando il preannunciato fautore del groviglio narrativo finalmente compare nell'ultima sequenza del romanzo, in poche parole ripercorre le storie dei suoi personaggi: "the staircase is dark and mean. On the landing I stumble over a body" (153). L'isola è il pianerottolo della scala che conduce al primo alloggio londinese di Susan (43), che conduce alla casa di Foe (49), che porta al suo nascondiglio (113), dove ora tutti giacciono morti, eccetto Friday che dorme in un angolo. La scala, che il narratore sale compiendo un'azione conoscitiva e devozionale simile a quella dell'eliotiano *Ash Wednesday*, diviene sguardo entro cui scende *stair/stare*. Più penetra l'intrico di storia, linguaggio e lettura del territorio, maggiormente acquista la capacità di liberare la voce che va cercando. In un gesto che riproduce i movimenti e le figure tipiche di certa poesia "geologica" apprezzata da Coetzee – in cui l'elemento vitale della terra sudafricana si troverebbe sotto la superficie rocciosa, nell'acqua a cui il poeta attinge "in a reverential kneeling posture"²⁵ – s'inginocchia dinnanzi a Friday accertandosi delle parole con cui Susan l'ha descritto e constatando che effettivamente la bocca di

²⁵ *Ibid.*, p. 168.

conchiglia – dove sente una voce che chiama – emette i suoni dell’isola.

Per seguire il filo di voce “ridiscende” due volte nello stesso luogo scoprendo scenari progressivamente nitidi e crudi: “Entry into nature does not come easily. It is achieved after a hard struggle with the resistance of the world, a struggle in which the principle of penetration and takeover is the eye”²⁶. Susan e Foe sono amanti, Friday porta segni di catene al collo, contigui forse a quelli che compongono il manoscritto stilato con grafia tondeggiante, tipicamente femminile, oppure floreale alla Friday, da cui la versione finale ha tolto l’intestatario “Dear Mr Foe” (155) accampando diritti d’autore. Il nuovo venuto inizia a leggere ma, invece di seguire la trama che lo conduce dritto sull’isola, si tuffa nel banco d’alghie, scende tra i petali delle pagine e raggiunge il relitto della nave schiavista camminando sul fondo melmoso, “slough”, dunque un’altra versione del percorso descritto da Susan. La scala porta in cabina dove si scopre che nessuna delle vicende era vera: la donna non è mai giunta sull’isola, è morta insieme al capitano portoghese e Friday è in catene. Quando nuovamente in ginocchio il visitatore gli chiede cosa sia la nave, capiamo che i suoi tentativi sono falliti, non ha risolto l’enigma, non conosce la lingua della sua terra, che però ha sprigionato socchiudendo le labbra di Friday, un fluire lento, *slow*, che gli si preme addosso come per entrare.

Una voce corale scrive le ultime pagine di *Foe*, un omaggio ai poeti sudafricani, da Campbell a Eglinton, Butler e Clouts, la cui ricerca d’acqua, della conchiglia, se in parte s’intralcia nella gabbia linguistica, *the stair/stare case*, che ostruisce

²⁶ *Ibid.*, p. 172.

l'ascesa della voce del Sudafrica, ha comunque impedito lo stallo e il silenzio prediletti dalla Gorgone d'ogni regime dispotico e tentato di "[...] Redeem / The time. Redeem / the unread vision in the higher dream / While jewelled unicorns draw by the gilded hearse"²⁷. "What is felt with the greatest urgency by these poets is that silence, the silence of South Africa cannot be allowed to prevail: space presents itself, it must be filled"²⁸.

²⁷ "[...] redimere / il tempo e la visione non letta nel sogno più alto / mentre gli unicorni ingioiellati traggono il catafalco dorato". T.S. ELIOT, "Ash Wednesday", in *Poesie*, R. SANESI (a cura di), Bompiani, Milano, 1989.

²⁸ J.M. COETZEE, "Reading the South African Landscape", in *White...*, cit., p. 177.

COETZEE E I PAESAGGI (ROMANTICI) DELL'ANTIUTOPIA: *DISGRACE*

Mauro Pala

Per un paesaggio morale

A buon diritto possiamo parlare di una graduale e planetaria trasformazione dell'ideologia in imagologia¹.

In *Disgrace* (1999) la descrizione del paesaggio, inteso non solo come ambiente naturale ma anche insieme di interni e scorci urbani, costituisce un tema centrale del romanzo, nel senso che questa descrizione, spesso affidata solo a brevi cenni, sintetizza, con drammatica intensità, la concezione del mondo del protagonista David Lurie. Quest'ultimo presenta delle ovvie analogie con lo stesso Coetzee, sia per la professione, l'età, la residenza, seppure lo scrittore si rifiuti sistematicamente di sottoscrivere le affermazioni di una sua creatura letteraria, pur non rinunciando ad un complesso gioco di allusioni: come in altre sue opere, anche in *Disgrace*, Coetzee mette in atto una tecnica narrativa su diversi livelli, una strategia che comunque svincola l'autore da una presa di posizione esplicita nei confronti della realtà del suo

¹ M. KUNDERA, *L'immortalità*, Adelphi, Milano, 1990, p. 129.

tempo. Una scelta del genere costringe il lettore a confrontarsi *letteralmente* con l'ambiguità del testo, che mette così in luce le "verità oscure della condizione umana"². Accettare la proposta interpretativa avanzata da Derek Attridge centrata sul superamento dell'allegoria non significa ritenere che Coetzee non si pronunci sulle condizioni storiche e, per molti versi, *antropologiche* del presente³, anzi; piuttosto questo giudizio va colto fra le righe, scavando fra patenti contraddizioni del testo che volutamente⁴ non sfociano in una risoluzione o in qualche forma di catarsi.

² "These proposed allegorical meanings vary in their specificity. At one extreme, manifested in many journalistic reviews, the novels [by Coetzee] are said to represent the truths- frequently the dark truths- of the human condition. Somewhat more narrowly, they may be taken to allegorize the conflicts and abuses that characterize the modern world or that have been fully acknowledged only in modern times. But there is a different and more specific type of allegorization that Coetzee's fiction invites, deriving from the widespread assumption that any responsible and principled South African writer, especially during the *apartheid* years, will have had as a primary concern the historical situation of the country and the suffering of the majority of its people. The consequence of this assumption is the impulse to translate apparently distant locales and periods into the South Africa of the time of writing and to treat fictional characters as representatives of South African types or individuals". D. ATTRIDGE, "Against Allegory. *Waiting for the Barbarians*, *Life & Times of Michael K*, and the Question of Literary Reading", in J. POYNER (ed.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Ohio University Press, Athens, 2006, pp. 63-64.

³ "The real truth, he suspects, is something far more – he casts around for the word – anthropological, something it would take months to get to the bottom of, months of patient, unhurried conversation with dozens of people, and the offices of an interpreter". J.M. COETZEE, *Disgrace*, Vintage, London, 1999, p. 118. In seguito i riferimenti a *Disgrace* verranno indicati tra parentesi nel testo con il numero di pagina.

⁴ Coetzee è convinto che la critica letteraria non sia in grado di definire e formulare una verità sulla letteratura, visto che la letteratura stessa non è in grado

Proprio per questo motivo la descrizione dell'ambiente costituisce una prospettiva obliqua e immanente allo stesso tempo, conforme a questa complicata e paradossale relazione fra autore e personaggio, e proprio l'ambiente, nella sua apparente neutralità, risulta essere, oltre che una preziosa fonte di indizi sul pensiero di Coetzee, uno strumento della sua poetica. Attraverso accenni sparsi al *bush* o alle periferie degradate di Cape Town è possibile così ricostruire un atteggiamento non solo verso quel mondo, ma un'intera visione, estetica e politica insieme, dello scrittore sudafricano; i luoghi di *Disgrace* infatti non rappresentano soltanto situazioni tipiche, generalmente contesti di crisi per il Sudafrica *post-apartheid*, piuttosto sono funzionali rispetto ad una concezione della letteratura che sopravanza la storia. Coetzee sostiene infatti che, accanto a una forma di letteratura sussidiaria rispetto alla storia e dipendente da questa per le modalità narrative, ne esiste un'altra, cui egli evidentemente aspira, che rivaleggia con la storia, dotata di un proprio spazio autonomo capace di mettere in luce lo statuto mitico della storia stessa⁵. L'ambiziosa scelta di puntare sul romanzo per evidenziare i limiti ontologici della parola – impresa da cui, per il suo stesso statuto, la scrittura storica generalmente rifugge – rende la scrittura di Coetzee affine rispetto alle teorie di Blanchot o di Levinas, mentre lo affianca a

di dire la verità. Forse, egli aggiunge ironicamente, la critica non è in grado di dire perché “it wants the literary text to stand there in all its ignorance, side by side with the radiant truth of the text supplied by criticism, without the latter supplanting the former”. J.M. COETZEE, *Truth in Autobiography, Inaugural Lecture*, University of Cape Town Press, Cape Town, 1984, p. 6.

⁵ J.M. COETZEE, *The Novel Today*, in “Upstream”, 6, 1988, n. 1, pp. 2-5.

Greenblatt per ciò che concerne la sottile cautela rispetto ai rischi di una narrazione univoca; senza entrare nel merito delle complesse questioni che tutto ciò comporta, mi limito a sottolineare che, in una simile prospettiva ermeneutica sul mondo, la descrizione dei luoghi in *Disgrace* svolge una funzione *non complementare* rispetto alla parola, *ma sostitutiva*, nel senso che la contestualizzazione della fabula nei luoghi mostra dove la parola non può arrivare: in altri termini, i luoghi contengono *in sé* un giudizio morale su quanto avviene nella fabula.

David Lurie, docente di Comunicazione presso la Cape Technical University – dopo che il dipartimento di Lettere classiche e moderne è stato chiuso a seguito di una “razionalizzazione” – viene querelato per una relazione occasionale con una sua studentessa. Dinanzi al comitato dei colleghi incaricati di valutare la querela contro di lui, egli reagisce alle accuse rifiutando un’ammissione di colpa che rappresenterebbe la salvezza a livello professionale. L’atteggiamento passivo da parte di Lurie sorprende se si considerano le sue indubbe capacità retoriche, ma le motivazioni di un apparente fatalismo emergeranno soltanto nel corso dell’esilio volontario successivo a tale vicenda. Lurie rappresenta, come la figura del Magistrato in *Waiting for the Barbarians*, la signora Curren in *Age of Iron* e, soprattutto, Dostoevskij in *The Master of Petersburg*, la figura dell’intellettuale chiamato a cimentarsi in una sfera a lui ignota e a pronunciarsi, nel corso di tale prova, su un malessere più generale. Coerentemente rispetto a questo schema, *Disgrace* si sviluppa tra l’ambiente metropolitano di Cape Town, dove David Lurie risiede ed insegna, e la tenuta in campagna di sua figlia

Lucy: due mondi, due culture che si fronteggiano senza possibilità di mutua comprensione, due paesaggi antagonisti,

Landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. But it should also be acknowledged that once a certain idea of the landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery⁶.

Paesaggi culturali che smentiscono, anzitutto, il luogo comune dei grandi orizzonti che dovrebbero caratterizzare la geografia africana, con quel corollario esotico dove gli Occidentali riscoprono un'armonia bucolica primigenia. Al contrario degli scenari celebrati – e ideologizzati – dalla Blixen o da Hemingway, in *Disgrace* abbiamo vegetazione brulla e rarefatta, zone circoscritte, ambienti che quasi sempre appaiono come dei vicoli ciechi rispetto al mondo circostante. Facendo ricorso ad una metafora cinematografica, *Disgrace* rifugge da panoramiche o ampie carrellate per concentrarsi su primi piani e dettagli a prima vista di nessuna importanza, posti sotto una lente di ingrandimento con un'attenzione pervicace, osservati con l'occhio del vivisettore o con l'impassibilità di un entomologo. Il romanzo si sviluppa dunque nel senso di una crescente claustrofobia, con una predominanza di interni: l'alternanza fra squallide peri-

⁶ S. SCHAMA, *Landscape & Memory*, Harper Collins, London, 1995, p. 61.

ferie suburbane e scorci del semidesertico *karoo* definisce una geografia emozionale ricorrente nell'intera opera di Coetzee.

La vicenda fallimentare di David Lurie può essere vista come una *perdita* del territorio, e, in questo senso, rivisita indirettamente un'opera di fondazione della letteratura sudafricana come *The Story of an African Farm* (1883) di Olive Schreiner. Dopo la Gordimer e la Lessing, anche Coetzee esprime, seppure indirettamente, un suo giudizio su quest'opera epica, riprendendo quanto già fatto in *The Heart of the Country* (1977), *Waiting for the Barbarians* (1980) e *Foe* (1986), dove egli aveva articolato, servendosi, fra altri strumenti narrativi, anche del paesaggio, un bilancio giudicato da molti negativo sulle prospettive di riuscita per la sofferta convivenza nel Sudafrica. Quella che però emerge da *Disgrace* non è una critica circostanziata della politica condotta dall'African National Congress, quanto invece una diagnosi disperante sulla condizione umana; le coordinate topografiche definiscono uno sfondo sociale esemplare, in cui la vicenda del romanzo va delineandosi come un'antiutopia di luoghi. Luoghi reali e immaginari hanno lo stesso peso nella comprensione del testo, come viene reiterato dalla fuga impossibile di David Lurie nell'universo immaginifico della lirica romantica. E proprio il ruolo del paesaggio nella poesia romantica fornisce una chiave di lettura per *Disgrace*, allo stesso tempo etica e poetica.

La teodicea – assente – del paesaggio romantico

“Sai dove vado?” domandò K.
“Sì” rispose Frieda.
“E non mi trattieni più?” disse K.
“Troverai tanti ostacoli” disse lei,
“che cosa conterebbero le mie parole
al confronto?”⁷.

We also first beheld
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
That had usurped upon a living thought
That never more could be.

“So. The majestic white mountain, Mont Blanc, turns out to be a disappointment. Why? Let us start with the unusual verb form *usurp upon*. Did anyone look it up in a dictionary?”

Silence.

“If you had, you would have found that *usurp upon* means to intrude or encroach upon. Usurped, to take over entirely, is the perfective of *usurp upon*; usurping completes the act of usurping upon. The clouds cleared, says Wordsworth, the peak was unveiled, and we grieved to see it. A strange response, for a traveller to the Alps. Why grieve? Because, he says, a soulless image, a mere image on the

⁷ F. KAFKA, *Il Castello*, Mondadori, Milano, 1976, p. 129.

retina, has encroached upon what has hitherto been a living thought. What was that living thought?”

Silence again. The very air into which he speaks hangs listless as a sheet. A man looking at a mountain: why does it have to be so complicated, they want to complain? What answer can he give them? What did he say to Melanie that first evening? That without a flash of revelation there is nothing. Where is the flash of revelation in this room? (*Disgrace*, 21).

La visione del Monte Bianco nel libro VI del *Prelude* di Wordsworth, il senso di delusione e disappunto che coglie il poeta quando si trova dinanzi al monte, la realtà che non può eguagliare un'immagine coltivata nel profondo dell'animo. Il manifestarsi del reale è “privo di anima” rispetto a quanto si è concepito con l'immaginazione. Rivolto ai suoi studenti, Lurie richiama alcuni dei temi centrali nella critica letteraria del Romanticismo, dall'estetica del sublime al ruolo del poeta come ricettacolo delle suggestioni che hanno origine nella natura, ma soprattutto, a corollario e fulcro del suo discorso, Lurie mette l'accento sui limiti della percezione sensoriale:

Look at line 599. Wordsworth is writing about the limits of sense perception. It is a theme we have touched on before. As the sense-organs reach the limits of their powers, their light begins to go out. Yet at the moment of expiry that light leaps up one last time like a candle-flame, giving us a glimpse of the invisible. The passage is difficult: perhaps it even contradicts the Mont Blanc moment.

Nevertheless, Wordsworth seems to be feeling his way toward a balance: not the pure idea, wreathed in clouds, nor the visual image burned on the retina, overwhelming and disappointing us with its matter-of-fact clarity, but the sense image, kept as fleeting as possible, as a means toward stirring or activating the idea that lies buried more deeply in the soil of memory (*Disgrace*, 22).

I sensi ingannano, e Wordsworth cerca perciò di trascenderli, alla ricerca di un'idea che riesca ad attuare, rispetto alla natura, una *corrispondentia oppositorum* tra il sublime terrificante e la serenità che nasce dal bello.

Nonostante si renda rapidamente conto della futilità dei suoi sforzi per spiegare il concetto romantico e, ancor più, della difficoltà di una definizione – e non solo rispetto alla platea degli studenti – Lurie cerca – e continuerà a cercare nel corso di tutta la sua vicenda in *Disgrace* – proprio quella visione capace di “riattivare l'idea sepolta nel suolo della memoria”. “Una ricognizione estensiva dell'area semantica della visione conduce rapidamente ai confini del visibile in natura: lungo i quali, o già oltre gli stessi, si innestano esperienze diversamente legate allo sguardo. Inganni ottici, allucinazioni, visioni, sogni e *rêveries*, sinestesie, fantasmagorie, norme ed eccezioni del fenomeno del buio e del luminoso, in tutti i casi si tratta di una tensione di fondo che matura e si coglie, attraverso i testi, fra verbalizzazione e regno – per estensione – delle immagini”⁸.

⁸ M. FARNETTI, *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Campanotto, Udine, 1997, p. 9.

Il paesaggio amplificato in visione introduce così quello che è un tema centrale della scrittura di Coetzee, l'anelito ad una localizzazione decentrata, anzi letteralmente fuori di sé, che coincide con la sua idea di estasi: “a kind of ek-stasis, a being outside oneself, a being beside oneself, a state in which truth is known (and spoken) from a position that does not know to be the position of truth”⁹. Significativamente, l'estasi si realizza nella follia, e l'elogio della follia di Erasmo trova un corrispettivo nel volontario decentramento – e dunque la totale identificazione con le sue creature letterarie¹⁰ – in Byron, il quale definisce questa sua condizione di migrante esistenziale nella poesia *Lara*.

He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurled;
A thing of dark imaginings, that shaped
By choice the perils he by *chance* escaped (*Disgrace*, 32).

La presenza in *Disgrace* dell'amante di Byron, Teresa Guiccioli, presenza analoga a quella di varie altre protagoniste *di sbieco* nei romanzi di Coetzee, mette in atto un'estasi a partire dai luoghi. Scenari mutuamente incongrui – la provincia del Capo e la Ravenna romantica – ma, in quanto tali, indici di una trasgressione che Coetzee attua a livello di poe-

⁹J.M. COETZEE, *Erasmus' Praise of Folly: Rivalry and Madness*, in “Neophilologus”, 76, 1992, n. 1, pp. 1-18: 10.

¹⁰ “As we saw last week, notoriety and scandal affected not only Byron's life but the way in which his poems were received by the public. Byron the man found himself conflated with his own poetic creations – with Harold, Manfred, even Don Juan” (*Disgrace*, 31).

tica, nel senso di una violazione rispetto al canone della narrazione romanzesca. “Una *transgressio* che potrebbe anche essere un’infrazione: non si può varcare un limite senza uscire dalla norma” ma un’infrazione che comunque “si qualifica a livello simbolico nei luoghi poiché trasgredire significa uscire per *hybris* dal proprio spazio per entrare in uno spazio straniero”¹¹. La trasgressione attuata nei luoghi riverbera sulle parole già nell’estetica romantica dove, da Coleridge a Keats, si evidenzia non solo la tensione fra immagini e parole, ma anche la volontà delle immagini – l’urna greca, l’usignolo – di liberarsi dalle definizioni per palesarsi in tutta la loro pienezza semantica.

L’anelito alla pienezza della parola che è destinato a restare frustrato, costituisce, in termini ermeneutici, anche il senso dell’originalissima autobiografia, allo stesso tempo *Bildungsroman* e *Künstlerroman*¹², che è il *Prelude* di Wordsworth.

Tumult and peace, the darkness and the light,
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree,
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first and last, and midst, and without end (VI, 567-572)¹³.

¹¹ B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma, 2009, p. 63.

¹² M.H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton, New York, 1973, p. 74.

¹³ W. WORDSWORTH, *Il preludio*, in M. BACIGALUPO (a cura di), edizione con testo originale a fronte, Mondadori, Milano, 2000, p. 230.

Il successo dell'impresa biografica e poetica in *The Prelude* dipende da un costante e fruttuoso scambio tra la mente e la natura. La natura infatti attribuisce senso agli episodi più significativi nell'esistenza dell'individuo, in cui si alternano percezioni piacevoli e terribili, tutte sempre ricomposte però sotto il controllo della mente, in una sintesi disciplinata.

Fair seed-time had my soul, and I grew up
Foster'd alike by beauty and by fear (I, 305-306).

The mind of man is framed even like the breath
And harmony of music; there is a dark
Invisible workmanship that reconciles
Discordant elements, and makes them move
In one society (I, 351-355)¹⁴.

Attraverso gli interessi romantici di Lurie, Coetzee dà voce alla nostalgia per questa presenza immanente della natura che conferisce senso all'esistenza mondana: egli sa che solo la consapevolezza dell'elemento naturale può infatti aprire alla nostra coscienza anche la dimensione immaginifica dell'inconscio.

"Wordsworth is writing about the Alps," he says. "We don't have Alps in this country, but we have the Drakensberg, or on a smaller scale Table Mountain, which we climb in the wake of the poets, hoping for one of those revelatory,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 48-50.

Wordsworthian moments we have all heard about.” Now he is just talking, covering up. “But moments like that will not come unless the eye is half turned toward the great archetypes of the imagination we carry within us” (*Disgrace*, 23).

Il riferimento a Wordsworth in *Disgrace* rappresenta un passaggio molto importante nell'economia del libro, visto che attraverso la riflessione sulla natura e sul paesaggio si allude a una dimensione piena della percezione, centrata sull'epifania e svincolata dalla razionalità. L'epifania è la dimensione salvifica e l'orizzonte utopico di Lurie. Il luogo dove l'epifania può manifestarsi è indifferente – le Alpi o la catena montuosa sudafricana del Drakensberg – ciò che conta è il nostro atteggiamento, o, in altre parole, la ricettività nei confronti dell'immaginazione. Servendosi dell'intuizione naturale di Wordsworth, Lurie individua una sfera etica che diventa anche la sua meta in veste di biografo byroniano. *Disgrace* dimostra però che quel fragile equilibrio postulato da Wordsworth si è dissolto, e l'impresa di Lurie risulta anacronistica, condannata al fallimento dall'assenza di un contesto culturale appropriato o, metaforicamente, di un palcoscenico per la sua messa in scena.

Le strategie narrative stranianti adottate da Coetzee, centrate su filtri che segnalano la distanza fra il personaggio e l'autore, suggeriscono cautela rispetto a facili identificazioni, ma i motivi per cui Lurie si richiama a Wordsworth e, in parte, a Byron, ripropongono alcune delle convinzioni – etiche e poetiche insieme – dell'autore. In particolare *Disgrace* drammatizza l'incapacità dell'intellettuale di uscire dalla sua

sfera di competenza e di operare nella sfera pubblica¹⁵, muovendosi verso l'esterno – il mondo – in quello schema bipolare teorizzato da Bourdieu¹⁶.

L'inadeguatezza della realtà rispetto alla visione, come la percezione del Monte Bianco dovrebbe sancire, echeggia attraverso tutta la storia di *Disgrace* nella paradossale e stridente distanza fra lo sfondo prosaico, spesso degradato, in cui si muove David Lurie, e la sua reiterata aspirazione all'assoluto.

“I have plans. Something on the last years of Byron. Not a book, or not the kind of book I have written in the past. Something for the stage, rather. Words and music. Characters talking and singing.” [...] “I thought I would indulge myself. But there is more to it than that. One wants to leave something behind...” (*Disgrace*, 62-63).

Lurie si ripromette di scrivere qualcosa *für ewig*, ma la prosa del romanzo non concede nulla al registro alto, anzi nega reiteratamente, anche nel brutale resoconto della violenza su Lucy, qualsiasi appiglio per una caratterizzazione tragica e attua così una *degradatio* tendente al grottesco.

¹⁵ Esempio in questo senso la conversazione fra David Lurie e Bev Shaw: “‘But you were a teacher’. ‘Of the most incidental kind. Teaching was never a vocation to me. Certainly I never aspired to teach people how to live. I was what used to be called a scholar. I wrote books about dead people. That was where my heart was. I taught only to make a living’” (*Disgrace*, 162).

¹⁶ Cfr. D. ATWELL, “The Life and Times of Elizabeth Costello. J.M. Coetzee and the Public Sphere”, in J. POYNER (ed.), *op. cit.*, pp. 25 sgg.

He wishes he could sleep. But he is cold, and not sleepy at all. He gets up, drapes a jacket over his shoulders, returns to bed. He is reading Byron's letters of 1820. Fat, middle-aged at thirty-two, Byron is living with the Guicciolis in Ravenna: with Teresa, his complacent, short legged mistress, and her suave, malevolent husband. Summer heat, late-afternoon tea, provincial gossip, yawns barely hidden. [...] He sighs again. How brief the summer, before the autumn and then the winter! He reads on past midnight, yet even so cannot get to sleep (*Disgrace*, 87).

Byron ridotto alla condizione di cicisbeo di provincia funge da specchio alle frustrazioni di Lurie; evidentemente una simile rappresentazione frustra ogni tentativo di rendere in termini estetizzanti l'Italia idealizzata del poeta romantico e si ricollega ad un analogo, esplicito capovolgimento dello stereotipo utopico attuato in *Foe*.

“For readers reared on travellers” tales, the words *desert isle* may conjure up a place of soft sands and shady trees where brooks run to quench the castaway's thirst and ripe fruits fall into his hand, where no more is asked of him than to drowse the days away till a ship calls to fetch him home. But the island on which I was cast away was quite another place: a great rocky hill with a flat top, rising sharply from the sea on all sides except one, dotted with drab bushes that never flowered and never shed their leaves¹⁷.

¹⁷ J.M. COETZEE, *Foe*, Penguin, Harmondsworth, 1987, p. 7.

Mentre Wordsworth, sulla scia di Shaftesbury e Gray vedeva nel paesaggio la realizzazione di una visione sacra del mondo, di cui gli elementi naturali fornivano l'alfabeto per un'interpretazione che era anche compenetrazione, qui si attua un processo opposto, nel senso che l'Italia vagheggiata da Byron o l'idea stessa di isola deserta colonizzata alla civiltà dall'intraprendenza di Robinson si manifestano sotto forma di *revenants* inquietanti, denunciando una frattura insanabile fra la natura e qualsiasi forma di *Bildung*.

Lurie (53), author of a book on English nature-poet William Wordsworth, was not available for comment. William Wordsworth (1770-1850), nature-poet. David Lurie (1945-?), commentator upon, and disgraced disciple of, William Wordsworth. Blest the infant babe. No outcast he. Blest be the babe (*Disgrace*, 46).

L'utopia fallisce all'atto della sua rappresentazione, come il Monte Bianco non può che deludere rispetto all'immagine vagheggiata. Su questo punto la politica e la poetica di Coetzee si ricongiungono ed è alla luce di questa considerazione sui limiti linguistici che va letta la contrapposizione tra *city* e *country*: un dualismo che evidentemente trascende la mera localizzazione geografica.

“Country Ways”: il romanziere “eingewurzelt”

Il secondo modo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, dargli spazio.¹⁸

His daughter’s smallholding is at the end of a winding dirt track some miles outside the town; five hectares of land, most of it arable, a wind pump, stables and outbuildings, and a low, sprawling farmhouse painted yellow, with a galvanized-iron roof and a covered stoep. The front boundary is marked by a wire fence and clumps of nasturtiums and geraniums: the rest of the front is dust and gravel (*Disgrace*, 59).

Se il paesaggio filtrato attraverso lo sguardo di David Lurie dovesse essere letto in chiave sociologica, gli ambienti di *Disgrace* veicolerebbero esclusivamente un giudizio morale di condanna sugli eventi e sulle persone; ma si tratterebbe di un’interpretazione per lo meno incompleta. Innanzitutto, i fatti che spingono Lurie lontano dai luoghi familiari, e la permanenza presso la tenuta della figlia Lucy sono da leggerli come una trasgressione, ovvero un passaggio dal *limes* ad un *limen*, poiché Lurie recupera nel suo viaggio – geografico e interiore – il senso della soglia: “la soglia stessa era pensata dagli antichi in due maniere differenti: era *limes*, linea di confine, ma anche *limen*, e quindi membrana porosa desti-

¹⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2003, p. 164.

nata a essere varcata, frontiera tra due differenti stati di cose: uno comunemente riconosciuto, e dunque esistente, l'altro abbandonato a se stesso, e dunque (ufficialmente) inesistente"¹⁹.

L'esemplarità di *Disgrace* e il suo carattere etico risiedono dunque in uno spaesamento istruttivo, anche se per niente consolatorio. Sotto questo aspetto, un parallelo sorge spontaneo con l'intera biografia di Coetzee, segnata da un continuo spaesamento: nato in una famiglia anglofila immersa in una vasta comunità di afrikaner, studente protestante in un liceo cattolico, Coetzee ha riproposto in tutte le sue opere quel senso di alienazione e di marginalità che ha caratterizzato la sua esperienza di vita africana, fino al suo definitivo trasferimento in Australia – una sorta di esilio volontario – nel 2002.

Arrivato presso la tenuta della figlia, Lurie trova quest'ultima cambiata, trasformata in una colona d'altri tempi, una *boervrou*, ma egli continua a sperare che si tratti soltanto di una fase temporanea nella sua esistenza²⁰.

He leaves Lucy to her tasks and takes a stroll as far as the Kenton road. A cool winter's day, the sun already dipping over red hills dotted with sparse, bleached grass. Poor land, poor soil, he thinks. Exhausted. Good only for goats. Does

¹⁹ B. WESTPHAL, cit., 2009, pp. 63-64.

²⁰ "You think I ought to be painting still lives or teaching myself Russian. You don't approve of friends like Bev and Bill Shaw because they are not going to lead me to a higher life.' 'That's not true, Lucy'. 'But it is true. They are not going to lead me to a higher life, and the reason is, there is no higher life. This is the only life there is'" (*Disgrace*, 74).

Lucy really intend to spend her life here? He hopes it is only a phase (*Disgrace*, 64).

La scelta della campagna, anzi del *country* da parte di Lucy, comporta uno stravolgimento della storia familiare, che, negli auspici di Lurie, si sarebbe dovuta evolvere nel senso di un progressivo affrancamento dalla dimensione rurale, con tutto ciò che questo comporta nel caso del Sudafrica moderno.

Dogs and a gun; bread in the oven and a crop in the earth. Curious that he and her mother, cityfolk, intellectuals, should have produced this throwback, this sturdy young settler. But perhaps it was not they who produced her; perhaps history had the larger share (*Disgrace*, 59-60).

In un romanzo come *Disgrace*, in cui i dialoghi e il monologo interiore strutturano la narrazione, il *country* rappresenta la situazione conflittuale, il cemento per lo spaesato: gli elementi di questo paesaggio, geografico e dell'anima, assumono una funzione simbolica e metonimica allo stesso tempo, nel senso che i suoi elementi, dalla terra agli animali che su quella terra vivono, configurano un contrasto profondo e insanabile fra un atteggiamento cittadino ed uno rurale: "A group of children pass him on their way back from school. He greets them; they greet him back. Country ways. Already Cape Town is receding into the past" (*Disgrace*, 65). A queste due percezioni dell'ambiente fisico sono collegati due stili di vita per molti versi antitetici.

This is not what he came for – to be stuck in the back of beyond, warding off demons, nursing his daughter, attending to a dying enterprise. If he came for anything, it was to gather himself, gather the forces. He is losing himself day by day (*Disgrace*, 121).

Colei che ha scelto la vita rurale accettandone lo statuto è evidentemente Lucy; quello statuto, il segno tangibile di una differenza, dell'esistenza di un mondo contiguo è incarnato da Petrus, il quale rappresenta per molti versi l'Africa tradizionale e tribale, forte della continuità dei suoi costumi e sostanzialmente immune rispetto ai traumi apportati dalla modernità.

What appeals to him in Petrus is his face, his face and his hands. If there is such a thing as honest toil, then Petrus bears its marks. A man of patience, energy, resilience. A peasant, a *paysan*, a man of the country. A plotter and a schemer and no doubt a liar too, like peasants everywhere. Honest toil and honest cunning. He has his own suspicions of what Petrus is up to, in the longer run. Petrus will not be content to plough forever his hectare and a half. Lucy may have lasted more than her hippie gipsy friends, but to Petrus Lucy is still chickenfeed: an amateur, an enthusiast of the farming life rather than a farmer. Petrus would like to take over Lucy's land. Then he would like to have Ettinger's too, or enough of it to run a herd on. Ettinger will be a harder nut to crack. Lucy is merely a transient; Ettinger is another peasant, a man of the earth, tenacious, *eingewurzelt*. But Ettinger will die one of these days and the Ettinger

son has fled. In that respect Ettinger has been stupid. A good peasant takes care to have a lot of sons (*Disgrace*, 117).

Petrus rappresenta dunque il Sudafrica dopo il suo affrancamento dall'*apartheid*, con la sua miscela di potenzialità e contraddizioni. L'attaccamento alla terra da parte di questo contadino nell'intimo richiama tradizioni ataviche, e la sua ascesa nella scala sociale è indissolubilmente legata alla proprietà di quella terra²¹. Non c'è, né può esservi, competizione fra lui e Lucy, poiché quest'ultima appare, rispetto a lui, una dilettante, con un'esperienza della terra, nonostante la sua tenacia, appena amatoriale. Il suolo, sia che risulti arabile o sia refrattario ad ogni coltivazione, assume gradualmente una connotazione simbolica quasi ossessiva, ed il suo significato si allarga fino a comprendere un intero sistema di relazioni sociali che Lurie identifica con i *country ways*.

The sheep spend the rest of the day near the dam where he has tethered them. The next morning they are back on the barren perch beside the stable. Country ways (*Disgrace*, 124).

Nel *country* non c'è spazio per speculare sulla natura degli animali, l'appartenenza alla tribù prevale su qualsiasi

²¹ "Petrus has borrowed a tractor, from where he has no idea, to which he has coupled the old rotary plough that has lain rusting behind the stable since before Lucy's time. In a matter of hours he has ploughed the whole of his land. All very swift and businesslike; all very unlike Africa. In older times, that is to say ten years ago, it would have taken him days with a hand-plough and oxen" (*Disgrace*, 151).

altro legame sociale e questo assioma giustifica anche la proposta avanzata da Petrus, un'iniziativa scandalosa solo agli occhi di chi non conosce lo statuto del *country* – di farsi carico di Lucy come moglie²², per tutelare anche l'esistenza del neonato concepito a seguito della violenza subita da Lucy²³.

Country ways – that is what Lucy calls this kind of thing. He has other words: indifference, hardheartedness. If the country can pass judgement on the city, then the city can pass judgement on the country too (*Disgrace*, 125).

L'impossibilità di dialogare con questo mondo, che poi corrisponde a un aspetto del suo mondo – la *darkest* Africa – fino ad allora ignorato, evidenzia la drammatica inettitudine di Lurie come intellettuale urbano.

He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. He is help-

²² “‘You go away, you come back again-why?’ He stares challengingly. ‘You have no work here. You come to look after your child. I also look after my child’. ‘Your child? Now he is your child, this Pollux?’ ‘Yes. He is a child. He is my family, my people’. So that is it. No more lies. *My people*. As naked an answer as he could wish. Well, Lucy is *his people*” (*Disgrace*, 201, corsivi nell'originale).

²³ Non soltanto Lucy accetta le regole del *country*, ma rinfaccia a David la sua incapacità di capire la diversità del *country*: “‘...David, you want to know why I have not laid a particular charge with the police. I will tell you, as long as you agree not to raise the subject again. The reason is that, as far as I am concerned, what happened to me is a purely private matter. In another time, in another place it might be held to be a public matter. But in this place, at this time it is not. It is my business, mine alone’. ‘This place being what?’ ‘This place being South Africa’” (*Disgrace*, 112).

less, an aunt Sally, a figure from a cartoon, a missionary in cassock and topi waiting with clasped hands and upcast eyes while the savages jaw away in their own lingo preparatory to plunging him into their boiling cauldron. Mission work: what has it left behind, that huge enterprise of upliftment? Nothing that he can see (*Disgrace*, 95).

Quelle di Lurie sono osservazioni sparse che contribuiscono alla costruzione di “una narrazione storica associata ai luoghi”²⁴: la sua personale delocalizzazione sfocia in un’indagine conoscitiva – e contrastiva – degli spazi e di come questi vengono definiti.

Con l’uso della narrazione in terza persona e il dominio conoscitivo della voce narrante, Coetzee potrebbe essere scambiato per uno scrittore naturalista, ma in realtà egli trascende il realismo e l’approccio alla realtà che questo implica: l’insistenza sul dettaglio significativo, particolarmente marcata nella descrizione della clinica per animali di Bev Shaw e nelle attività rurali di Lurie smentisce il realismo con i suoi stessi strumenti, attraverso la ridondanza delle immagini. Queste, nella loro densità, reclamano un’esplicazione che non è data. Il paesaggio cioè si esaurisce nello sforzo di trovare un significato alle immagini che le parole evocano, senza riuscire a definirle. Il paesaggio rurale va così configu-

²⁴ Cfr. G. FREUND, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 49 sgg. Citato in R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino, 1994, p. 169.

randosi come una dimensione interiore, inaccessibile in primo luogo per il *medium* linguistico.

“Lucy is our benefactor” says Petrus; and then, to Lucy: “You are our benefactor.” A distasteful word, it seems to him, double edged, souring the moment. Yet can Petrus be blamed? The language he draws on with such aplomb is, if he only knew it, tired, friable, eaten from the inside as if by termites. Only the monosyllables can still be relied on, and not even all of them. What is to be done? Nothing that he, the one-time teacher of communications, can see. Nothing short of starting all over again with the ABC. By the time the big words come back reconstructed, purified, fit to be trusted once more, he will be long dead (*Disgrace*, 129).

L’ostacolo alla comprensione del *country* è di tipo linguistico, risiede in un inglese meticcio, banalizzato dall’uso, alieno per una cultura urbana, mentre l’impossibilità dell’utopia byroniana risiede nella natura stessa della rappresentazione. La rappresentazione è indicibile, e questo precipita nell’antiutopia il progetto di redenzione (nel senso benjaminiano del termine) letteraria coltivato attraverso la biografia della Guiccioli.

Il fallimento dell’opera lirica era però previsto e si deve, secondo Coetzee, ad un’inadeguatezza del contesto coloniale nel riproporre immutato un genere che non può essere trapiantato, pena lo scadimento nel patetico che è tipico della ricezione provinciale:

To such young people [colonials], the high culture of the metropolis may arrive in the form of powerful experiences which cannot, however, be embedded in their lives in any obvious way, and which seem therefore to have their existence in some transcendental realm. In extreme cases, they are led to blame their environment for not living up to art and to take up residence in an art world. This is a provincial fate – Gustave Flaubert diagnosed it in Emma Bovary, subtitling his case study *Mœurs de Province* – but particularly a colonial fate, for those colonial brought up in the culture of what is usually called the mother country but in this context deserves to be called the father country²⁵.

Il fiasco dell'impresa poetica coincide però con un'immagine, un'epifania di Teresa Guiccioli, impazzita della follia visionaria di Erasmus:

That is why he must listen to Teresa. Teresa may be the last one left who can save him. Teresa is past honour. She pushes out her breasts to the sun; she plays the banjo in front of the servants and does not care if they smirk. She had immortal longings, and sings her longings. She will not be dead (*Disgrace*, 209).

In questo ritratto dell'anziana amante di Byron si condensa l'esito della vicenda di Lurie, il quale vive fino in fondo la sua personale *degradatio* nella clinica per animali di Bev Shaw e acquisisce così consapevolezza di sé attraverso la

²⁵ J.M. COETZEE, "What is a Classic?", in *Stranger Shores*, Secker and Warburg, London, 2001, pp. 7-8.

pietas. Inoltre, la prospettiva decentrata impersonata da Byron e dalla Guiccioli, veggente nella follia, ripropone un'altra trasgressione, in questo caso genuinamente narrativa, che emancipa la prospettiva della provincia dalla sudditanza al classico, riproponendo una variante che, come già in *Foe*, svincola la variazione sul tema dalla sudditanza alla logica del canone.

Will this be where the dark trio are at last brought to life; not in Cape Town but in old Kaffaria? (*Disgrace*, 122).

Forse che la rivalsa nei confronti della storia da parte del romanzo finirà per partire dal *country*? Certo il senso della narrazione può essere sintetizzato nella massima: "The more things change the more they remain the same. History repeating itself, though in a more modest vein. Perhaps history has learned a lesson" (*Disgrace*, 62). Una massima che contiene anche una forte motivazione etica compatibile con un impegno politico²⁶, quello di Coetzee, volutamente sotto traccia²⁷. Una consapevolezza che si colloca al di fuori della

²⁶ "What Said writes here constitutes a definition, not a comment. The resurrection of the term public intellectual, which for years was not part of public discourse, is an interesting phenomenon. What is the explanation? Perhaps it has something to do with people in the humanities, more or less ignored nowadays, trying to carve out a niche for themselves in the body politic [...]. I try to avoid the term role, which implies that one is giving oneself to a part that is already written. Of course there is a larger scheme in which we may all be said to play roles. But that scheme is invisible to us." "J.M. Coetzee in conversation with Jane Poyner", in J. POYNER (ed.), *op. cit.*, p. 23.

²⁷ Coetzee resiste sistematicamente e pervicacemente alla sfera pubblica, per tutto ciò che perviene all'intellettuale contemporaneo, nei termini delineati da

filosofia della storia, sfruttando invece fino in fondo le potenzialità del romanzo come strumento di indagine della realtà senza alcuna pretesa di sintesi esaustiva o di insegnamento morale. A meno che non si consideri un insegnamento morale la piena adesione alla precarietà dell'esistenza.

Nella visione policentrica di *Disgrace*²⁸ Coetzee difende, ancora una volta, la narrativa contro la progressiva “colonizzazione” di questa da parte della Storia. Si tratta di valorizzare l'intrinseca apertura – o imprevedibilità? – della prosa romanzesca rispetto alla versione dei fatti autorevole, ma anche autoritaria, che la Storia avoca a sé, facendo leva sul

Edward Said: un ruolo pubblico e pienamente razionale contrasta infatti con le scelte di David Lurie in *Disgrace* e, soprattutto, con le motivazioni che lo stesso professore intende addurre per queste scelte. Conformemente a questa attitudine, Coetzee ritiene che l'apparire in pubblico, il prendere apertamente posizione implichi una scelta, di per sé inaccettabile, di comprometersi con la politica. “Let me hasten to get through what I have to say before the flattening takes place”. Il cosiddetto “appiattimento” è proprio una conseguenza diretta della notorietà, del ruolo pubblico dell'intellettuale, ruolo o posa che Coetzee rifiuta, ignorando proprio quelle pratiche che Said ritiene consustanziali alla figura dello scrittore e dell'intellettuale al giorno d'oggi. Un atteggiamento che implica il rifiuto di un'opposizione in sintonia con la retorica che ha caratterizzato e continua a contraddistinguere la politica dell'ANC. In conformità con questo atteggiamento Coetzee scrive la sua biografia in terza persona, una scelta che ancora una volta accentua il senso di distanza fra il personaggio e l'autore, accentuando l'aspetto tragico e paradossale di ogni sua affermazione.

²⁸ “I regard it as a badge of honour to have a book banned in South Africa, and even more of an honour to have been acted upon punitively, as Fugard and others were officially, and Brink and others unofficially. This honour I have never achieved nor, to be frank, merited. Besides coming too late in the era, my books have been too indirect in their approach, too rarefied, to be considered a threat to the order.” J.M. COETZEE, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, D. ATWELL (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass., 1992, p. 298.

proprio *status*. Emerge infine un romanziere “radicato” nella propria scelta poetica a partire dai margini²⁹, un autore che rivaluta lo spirito del romanzo nella sua essenza primigenia, in quanto “i romanziere hanno spiccato da tempo il salto di fronte a cui i filosofi esitano. [...] Con il romanzo le cose cambiano. Esso appare fin dall’inizio libero dall’aspettativa che un mondo imbevuto di significato possa ispirare e nutrire la sua creazione di forma, e ciononostante il suo imperativo primario resta il suo riferimento continuo al mondo, la sua resa artistica, la sua rappresentazione sensibile”³⁰.

²⁹ Inoltre, seppure lo scrittore debba attenersi a un’etica, le sue convinzioni morali, le stesse che informano quest’etica, non devono assolutamente essere manifestate in pubblico. Se è possibile criticare le istituzioni del potere, è però molto più difficile produrre buona prosa quando la scrittura è al servizio di qualcos’altro: “In *The Essential Gesture* Nadine Gordimer warns of the dangers of conformity to an ‘orthodoxy of opposition’ to the *apartheid* government. How difficult do you think it now is, as an intellectual academic, to criticize the ANC government? Does fiction have an important part to play in maintaining a critical opposition? JMC ‘I interpret the first part of the question to mean: How difficult do I think it is for someone who is either an intellectual or an academic to criticize the ANC government?’ Answer: ‘Not difficult at all. It is hard for fiction to be good fiction while it is in the service of something else.’” “J.M. Coetzee”, in J. POYNER (ed.), *op. cit.*, p. 21.

³⁰ J. BRENKMANN, “Sull’innovazione. Romanzo, modernità, nichilismo”, in F. MORETTI (a cura di), *Il Romanzo. Storia e geografia*, Einaudi, Torino, 2002, vol. III, pp. 664-665.

COETZEE E KAFKA. IL CORPO E LA VERGOGNA

Carmen Concilio

Sin dalla pubblicazione dei primissimi romanzi dello scrittore sudafricano non c'era studente di letteratura inglese o comparata che non avesse pensato di scrivere una tesi di laurea su Coetzee e Kafka, né studioso che non fosse rimasto affascinato dai due autori come dal canto di sirene pericolose, o come intrappolato tra le Scilla e Cariddi di questi due “mostri” della letteratura contemporanea¹. Dunque a distanza di anni da quegli esordi, e con il continuo proliferare in tutto il mondo di studi critici sul nostro autore, ancorché incoraggiati dal conseguimento del Nobel nel 2003, l'accostamento fra Coetzee e Kafka, oggi, suona tardivo, scontato e persino scolastico.

Nel 1992 è stato pubblicato *Doubling the Point*, il secondo volume di saggi di J.M. Coetzee, accompagnato da interviste curate dal suo collega ed amico David Atwell, in cui Coetzee spiegava ciò che nell'opera di Kafka lo aveva interessato: un

¹ Credo di essere stata una delle prime vittime di quella fascinazione, avendo esaminato i due autori nella tesi di laurea dal titolo “Allegorie del potere nelle opere di J.M. Coetzee” (Università di Torino, 1991). Non pubblicata.

aspetto linguistico e strutturale del suo racconto *Der Bau* (1923-24, “La tana”, letteralmente, *costruzione*), l’uso del presente storico anche per azioni ripetute nel tempo, che però crea uno scarto fra il momento della narrazione e l’accadimento, quando invece l’effetto palese è la contemporaneità tra il narrare e l’azione. Uno stratagemma che Coetzee interpreta (1981) in senso metanarrativo, per cui il racconto si auto-alimenterebbe del *corpo a corpo* con le modalità (temporali) dello scrivere/costruire una narrazione. Coetzee, che è prima di tutto un linguista di formazione, arriva alle sue conclusioni – pur manifestando qualche riserva verso la linguistica computazionale – confrontando il sistema verbale tedesco e quello inglese, molto simili tra loro.

Dunque una comparazione fra i due autori dovrebbe essere condotta sul filo raffinato di quel rasoio che è il rigoroso ragionamento analitico e scientifico del Coetzee linguista, vale a dire sull’affilato crinale narratologico, strutturale, stilistico, retorico e grammaticale delle loro opere, e non su affinità tematiche o intuitive. Ma poiché Coetzee dichiarava in una di quelle interviste, con umiltà, di non essere degno neppure di allacciare le scarpe a Kafka, come potrebbe il presente saggio non essere che un tradimento?

Ad eccezione dei debiti riconosciuti – molti e variegati – verso scrittori e intellettuali europei e sudafricani, i fantasmi di Conrad, Kafka, Beckett e Nabokov che pure si manifestano nella filigrana della scrittura di Coetzee, hanno in comune un bilinguismo sofferto, scelte linguistiche di resistenza e sperimentazione formale che sottopongono la lingua a trazioni estreme e mettono a dura prova la psiche dell’individuo. È da qui che si intende partire per esplorare

le affinità fra J.M. Coetzee e Franz Kafka che si profilano a vari livelli, primo fra tutti quello biografico: l'uso di una *minority language*².

Ebreo praghese di lingua "minoritaria" tedesca, appassionato di teatro yiddish, dilaniato tra ebraismo occidentale e orientale, scisso tra la routine di impiegato di banca e il tormento dell'arte della scrittura, Kafka ha lasciato una tra le più belle pagine sul bilinguismo e sulla propria condizione psicolinguistica:

Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdiente und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine "Mutter", die Mutterbezeichnung macht sie ein wenig komisch (nicht sich selbst, weil wir in Deutschland sind), wir geben jüdischen Frau den Namen deutsche Mutter, vergessen aber den Widerspruch, der desto schwerer sich ins Gefühl einsekt. "Mutter" ist für den Juden besonders deutsch, es enthält unbewußt neben dem christlichen Glanz auch christliche Kälte, die mit Mutter benannte jüdische Frau wird daher nicht nur komisch, sondern fremd. Mama wäre ein besserer Name, wenn man nur hinter ihm nicht "Mutter" sich vorstellte. Ich glaube, daß nur noch Erinnerungen an das

² "L'aggettivo minore non qualifica più certe letterature ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande o stabilita." G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 30.

Ghetto die jüdische Familie erhalten, denn auch das Wort Vater meint bei weitem den jüdischen Vater nicht³.

Ieri mi venne in mente che non ho sempre amato mia madre come meritava, e come potrei amarla, soltanto perché ne fui impedito dalla lingua tedesca. La madre ebraica non è “madre”, la definizione di madre la rende un po’ comica (non a se stessa, perché viviamo in Germania), a una donna ebrea diamo il nome di madre tedesca, ma dimentichiamo la contraddizione che si insinua tanto più addentro nel sentimento. “Mutter” è per l’ebreo una definizione particolarmente tedesca che inconsciamente contiene accanto allo splendore cristiano anche la freddezza cristiana, e perciò la donna ebrea chiamata madre diventa non solo comica, ma estranea. “Mamma” sarebbe un nome preferibile, se sotto questo nome non ci si figurasse quello di “Mutter”. Credo che la famiglia ebrea si conservi soltanto per i ricordi del ghetto, poiché anche la parola padre non indica neppure lontanamente il padre ebreo (*Diari* - 1911: 24 ottobre)⁴.

Coetzee, similmente, confessa di non amare le “circonlocuzioni” dell’afrikaans [*Mammie*] e si avvale non dell’inglese, bensì di un *lessico familiare* privatissimo per rivolgersi a sua madre, il cui nome è Vera:

³ F. KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*, Schocken Books, New York, 1951, p. 116.

⁴ F. KAFKA, *Confessioni e Diari*, E. POCAR (a cura di), Mondadori, Milano, 1972, pp. 217-218.

He calls her not Mother or Mom but Dinny. So do his father and his brother. [...] He has to be careful not to call her Dinny in front of strangers [...] Afrikaans are afraid to say *you* to anyone older than themselves. [...] He is relieved he is not Afrikaans and is saved from having to talk like that, like a whipped slave⁵.

La madre non è la lingua madre, e viceversa, come sembra affermare Coetzee nel secondo e, apparentemente, più personale *Diary of a Bad Year* (2007):

Does each of us have a mother tongue? Do I have a mother tongue? Until recently I accepted without question that, since English is the language I command best, English must count as my mother tongue. But perhaps it is not so. Perhaps – is this possible? – I have no mother tongue⁶.

La madre è la figura chiave di questo discorso “infantile”, o sull’infanzia: colei che non si può chi-amare in un’altra lingua, colei che in tedesco (per Kafka) o in afrikaans (per Coetzee) diviene un’estranea (*fremd*), per cui il figlio finisce per sentirsi in esilio.

Così si mette in scena implicitamente il dramma della separazione dalla figura materna, che si fa trauma, come si legge qualche riga prima:

⁵ J.M. COETZEE, *Boyhood*, Secker & Warburg, London, 1997, p. 49; in seguito indicato nel testo.

⁶ J.M. COETZEE, *Diary of a Bad Year*, Harvill Secker, London, 2007, p. 195.

Seit längerer Zeit klage ich schon, daß ich zwar immer krank bin, niemals aber eine besondere Krankheit habe, die mich zwingen würde, mich ins Bett zu legen. Dieser Wunsch geht sicher zum größten Teil darauf zurück, daß ich weiß, wie die Mutter trösten kann, wenn sie zum Beispiel aus den beleuchteten Wohnzimmer in die Dämmerung des Krankenzimmers kommt, oder am Abend, wenn der Tag einförmig in die Nacht überzugehn anfängt, aus dem Geschäft zurückkehrt und mit ihren Sorgen und raschen Anordnungen den schon so späten Tag noch einmal anfangen läßt und den Kranken aufmuntert, ihr dabei zu helfen. Daß würde ich mir wieder wünschen, weil ich dann schwach wäre, daher von allem überzeugt, was die Mutter täte, und mit der deutlicheren Genußfähigkeit des Alters kindliche Freuden haben könnte (*Tagebücher*, 1951, 115).

Da parecchio mi lamento di essere sempre malato, ma di non avere una malattia particolare che mi costringe a letto. Questo desiderio risale certamente in gran parte alla convinzione che mia madre saprebbe confortarmi, venendo, per esempio, dal salotto illuminato nella penombra della mia camera d'ammalato o ritornando la sera dal negozio, quando il giorno si fa pienamente notte e lei con le sue preoccupazioni e con rapidi ordini rinnovella il giorno ormai tanto avanzato e invita il malato ad aiutarla in questa bisogna. Questo sarebbe il mio desiderio, perché allora sarei debole e quindi persuaso di tutto ciò che farebbe mia madre, e con la facoltà di godimento resa più perspicua

dall'età, potrei avere gioie infantili (*Diari* -1911: 24 ottobre, 217).

La madre è cura, si prende cura, si fa cura essa stessa con la sua sola presenza. La malattia, invece, o meglio, la cagionevolezza, è un altro elemento biografico che i due scrittori hanno in comune e su cui si tornerà in seguito. Basti qui sottolineare che se la malattia di Kafka è drammatica e realissima, quella di Coetzee è più immaginaria e rasenta l'ipocondria. Per entrambi la malattia è una scusa coltivata per rifuggire il mondo: il primo da uomo-scrittore in prima persona che regredisce volentieri allo stadio e alle gioie infantili, il secondo da uomo-scrittore che guarda al proprio sé bambino in un'autobiografia in terza persona:

he is glad he stays away from school when he has a cold – all the things that set him apart... (8).

He spends three days at home recovering. On the fourth day he returns with a note from his mother [...] (10).

In the mornings he wakes up tight-throated, red-eyed, sneezing uncontrollably, his body-temperature soaring and plunging. "I'm sick," he croaks to his mother. She rests the back of her hand against his forehead. "Then you must surely stay in bed," she sighs (103).

On every side he is suspected of being a cheat. He can never persuade his mother that he is really sick; when she gives in to his pleas, she does so ungraciously, and only because she does not know how to say no to him. The rule is that when you have been absent from school, you have to bring a letter of excuse. He knows his mother's standard letter by heart... (*Boyhood*, 107, *enfasi mie*).

La madre, accondiscendente, lo lascia a casa da scuola, il padre pensa che il figlio menta (*pretending again*). John passa la giornata immerso nella lettura. Come Kafka.

Vi è un chiaro indizio, poi, che tradisce come Coetzee legga il proprio rapporto infantile con la madre in termini kafkiani:

He is just a boy walking beside his mother: from the outside he probably looks quite normal. But he thinks of himself as scuttling around her like a beetle, scuttling in fussy circles with his nose to the ground and his legs and arms pumping. (*Boyhood*, 59, *enfasi mia*).

La madre rappresenta il vincolo affettivo e il filtro verso il mondo più forti e sicuri per John, che invece dubita e diffida del padre:

His mother is the only one who stands between him and an existence he could not endure. So at the same time that he is irritated with her for her slowness and dullness, he clings to her as his only protector. He is her son, not his father's son (*Boyhood*, 79).

L'attaccamento alla figura materna è rappresentato dal simbolico taglio di un cordone ombelicale, la traumatica negazione del nutrimento e della dipendenza fisica. La negazione/offerta del "seno materno" tornerà piuttosto frequentemente nell'opera di Coetzee (*Slow Man*, *Diary of a Bad*

Year) come si è tentato di dimostrare più avanti in questo stesso volume.

His very first memory, earlier than the dog, earlier than the scrap of paper, is of her white breasts. He suspects he must have hurt them when he was a baby, beaten them with his fists, otherwise she would not now deny them to him so pointedly, she who denies him nothing else (*Boyhood*, 35).

Come per Kafka, l'appartenenza linguistica di Coetzee è in pericolo per tutta la sua infanzia:

There are rumours that the Government is going to order all schoolchildren with Afrikaans surnames to be transferred to Afrikaans classes. His parents talk about it in low voices; they are clearly worried. As for him, he is filled with panic at the thought of having to move to an Afrikaans class. He tells his parents he will not obey. He will refuse to go to school. They try to calm him. "Nothing will happen," they say. "It is just talk. It will be years before they do anything." He is not reassured.

It will be up to the school inspectors, he hears, to remove false English boys from the English classes (*Boyhood*, 69).

Sua madre è per metà tedesca, discendente di una famiglia (du Biel) originaria della Pomerania (oggi in Polonia) e per metà afrikaner (Wehmeyer); suo padre è un afrikaner che ha partecipato alla Seconda Guerra Mondiale al fianco delle truppe di liberazione in Italia. Entrambi sono fortemente anglofili e liberali (pur manifestando i pregiudizi

razziali che in Sudafrica si respiravano con l'aria di cultura imperiale dell'epoca), al punto che in casa parlano inglese e mandano i figli in scuole inglesi. La lingua afrikaans che pure John Coetzee impara da piccolo nella fattoria paterna di Voëlfontein, è la lingua volgare (*filthy*) dei ragazzi boeri, grossi e rozzi, truculenti e minacciosi, dai quali John Coetzee sempre si distanzia, sentendosi profondamente diverso. Come Kafka, Coetzee è bilingue ma sceglie la lingua di minoranza ("In Worcester the English are a minority, in Reunion Park a tiny minority", *Boyhood*, 67) e, così facendo, rinnega per metà le proprie origini.

Emblematica è una frase che si trova nel romanzo *Age of Iron* (1990)⁷ e che ritorna pressoché identica nell'autobiografia, segno di quell'esperienza formativa che è l'infanzia, che forgia il nocciolo duro dell'identità di un individuo:

What he hates most about Worcester, what most makes him want to escape, is the rage and resentment that he senses crackling through the Afrikaans boys. He fears and loathes the hulking, barefoot Afrikaans boys in their tight short trousers, particularly the older boys, who, given half a *chance*, will take you off to some quiet place in the veld and violate you in ways he has heard leeringly alluded to [...] (*Boyhood*, 69).

I have only to see the heavy, blank faces so familiar since childhood to feel gloom and nausea. The bullies in the last row of school desks, raw-boned, lumpish boys, grown up now and promoted to rule the land (*Age of Iron*, 28).

⁷ J.M. COETZEE, *Age of Iron*, Vintage, New York, 1990, p. 28; in seguito indicato nel testo.

There is a manner that Afrikaners have in common too – a surliness, an intransigence, and, not far behind it, a threat of physical force (he thinks of them as rhinoceroses, huge, lumbering, strong-sinewed, thudding against each other as they pass) – that he does not share and in fact shrinks from. (*Boyhood*, 124).

When I think of the whites, what do I see? I see a herd of sheep [...]. And, crushing among them, bumping them aside with their bristling flanks, lumbering, saw-toothed, red-eyed, the savage, unreconstructed old boars grunting “Death!” “Death!” (*Age of Iron*, 80).

Quello che potrebbe passare per snobismo, o persino razzismo, da parte di Coetzee, che così facilmente e in modo partigiano si scaglia contro i boeri, rappresentandoli come giganteschi animali, stolti e ottusi, ignoranti e rozzi, e che non lascia il beneficio del dubbio che tra loro possa esistere anche uno soltanto che abbia aspirazioni intellettuali e sia dotato di gentilezza d’animo, nasconde in realtà un profondo e idiosincratico disagio per il proprio corpo.

Ecco, la seconda affinità biografica tra Coetzee e Kafka si rivolge proprio intorno alla *vergogna* per il corpo. I robusti ragazzoni Afrikaner non sono i diversi: diverso è Coetzee stesso, che ha con il proprio corpo lo stesso rapporto che aveva Kafka con il suo corpo malato. In uno dei frammenti dei *Tagebücher*, i *Diari*, Kafka così descrive un giudice:

mit der lebhaften Rede, wie man sie öfters bei so fetten, schwarzen vorläufig gesunden, mittelgroßen, von

fortwährendem Zigarettenrauchen erregten Juden findet (*Tagebücher*, 1951, 96).

con la parola vivace come si riscontra spesso in questi ebrei così grassi, neri, provvisoriamente sani, di media statura, eccitati dal fumo continuo delle sigarette (*Diari* - 1911, 9 ottobre, 201).

Grassi e sani come i boeri di Coetzee, mentre Kafka si auto-rappresenta o si vede piccolo e malaticcio, oppure, alternativamente troppo magro e alto⁸. E, ancora, scrive:

Ich schreibe das ganz bestimmt aus Verzweiflung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper (12).

In meinem Äußern bin ich ein Mensch wie andere [...] und wenn ich auch ziemlich klein und etwas dick bin, gefalle ich doch vielen. [...]

Wenn mir aber hier die Oberlippe, dort die Ohrmuskel, hier eine Rippe, dort ein Finger fehlte, wenn ich auf den Kopf haarlose Flecke und Pockennarben im Gesichte hätte, es wäre noch kein genügendes Gegenstück meiner innern Unvollkommenheit. Diese Unvollkommenheit ist nicht angeboren und darum desto schmerzlicher zu tragen. [...] Diesen guten Schwerpunkt habe ich noch aber gewissermaßen nicht mehr den zugehörigen Körper (23-24).

⁸ “Kafka non vive il proprio corpo smagrito di anoressico come qualcosa di cui vergognarsi, fa solo finta. Lo vive come mezzo per varcare delle soglie e dei divenire”. G. DELEUZE, F. GUTTARI, *op. cit.*, p. 48.

man hat mich ordentlich turnen lassen und wenn ich dennoch ziemlich klein und schwach geblieben bin so war das eben nicht zu vermeiden (*Tagebücher*, 1990, 27-28)⁹.

auf dem Schwimmschulen in Prag, Königssaal und Czernoschitz aufgehört habe, für meinem Körper mich zu schämen (*Tagebücher*, 1951, 59, *enfasi mia*).

Scrivo queste cose perché dispero del mio corpo e del mio avvenire con questo corpo (*Diari* - 1911, 119).

Esteriormente sono un uomo come tanti altri [...] e se anche sono piuttosto piccolo e un po' grasso piaccio lo stesso a molti. [...] Ma se mi mancasse qui il labbro superiore, là il padiglione dell'orecchio, qui una costola, là un dito, se avessi in testa macchie senza capelli e sul viso butteri di vaiolo, ciò non sarebbe ancora un sufficiente riscontro della mia imperfezione interiore. Questa imperfezione non è innata e perciò è tanto più doloroso sopportarla. [...] Ce l'ho ancora, questo buon centro di gravità, ma in un certo qual modo non ho più il corpo relativo (126).

mi hanno fatto fare molta ginnastica e, se ciò nonostante sono rimasto piuttosto piccolo e debole, vuol dire che non lo si poteva evitare (129).

nelle scuole di nuoto di Praga, Königssaal e Czernoschitz ho smesso di vergognarmi del mio corpo" (*Diari* - 1911, 15 agosto, 168, *enfasi mia*).

John Coetzee bambino (chi scrive è l'adulto J.M. Coetzee) provava invece vergogna per il proprio corpo e per la propria

⁹ F. KAFKA, *Tagebücher*, Fischer, Frankfurt am Main, 1990.

nudità, per le proprie gambe magre, e per un corpo che non somigliava né a quello dei ragazzi boeri, di cui non emulava lontanamente la robustezza, né a quello dei ragazzi inglesi di cui non condivideva il pallore e i capelli biondi, né dei *coloured* proporzionati e ben torniti come novelli Adoni.

He has a sense that he is damaged. He has a sense that something is slowly tearing inside him all the time: a wall, a membrane. He tried to hold himself as tight as possible to keep the tearing within bounds. To keep it within bounds, not to stop it: nothing will stop it (*Boyhood*, 9).

Si noti qui la sorprendente vicinanza con certi disturbi kafkiani:

Vierzig Jahre alt werde ich aber kaum werden, dagegen spricht zum Beispiel die Spannung, die sich mir über die linke Schädelhälfte öfter legt, die sich wie ein innerer Aussatz anfühlt und die auf mich, wenn ich von den Unannehmlichkeiten absehe und nur betrachten will, den gleichen Eindruck macht [...] wie eine fast schmerzlose Sektion bei lebendem Leibe, wo das Messer ein wenig kühlend, vorsichtig, oft stehenbleibend und zurückkehrend, manchmal ruhig liegend, blätterdünne Hüllen ganz nahe anarbeitenden Gehirnpforten noch weiter teilt (*Tagebücher*, 1951, 89-90).

Ma non è probabile che io raggiunga i quarant'anni. Vi è contraria, ad esempio, quella tensione che mi colpisce spesso la metà sinistra del cranio e al tatto sembra una leb-

bra interiore, e quando prescindendo dalle contrarietà e voglio soltanto contemplare mi fa la stessa impressione [...] come una quasi indolore vivisezione durante la quale il bisturi, un po' rinfrescando con cautela, spesso fermandosi e tornando indietro, talvolta rimanendo fermo, continua a dividere i tegumenti sottili come un foglio, in prossimità di parti del cervello in funzione (*Diari* - 1911, 9 ottobre, 195).

Coetzee bambino non è particolarmente abile negli sport, si ferisce i piedi giocando a tennis scalzo, durante una gita con i Boy Scout sta per affogare e deve essere salvato, a cricket non è un campione, ma più di tutto si vergogna del proprio corpo:

Once a week he and his class troop across the school grounds to the gymnasium for PT, physical training. They do all of this with bare feet. For days ahead, he dreads baring his feet for PT, his feet that are always covered. Yet when his shoes and his socks are off, it is suddenly not difficult at all. He has simply to remove himself from his shame (*Boyhood*, 19, *enfasi mia*).

Essere l'unico ad avere *soft feet*, piedi teneri, lo rende diverso, ridicolo agli occhi dei compagni. Ma dove porta questa convergenza autobiografica tra lo scrittore praghese e il sudafricano? Ciò che conta, qui, è che quest'icona o feticcio del piede nudo e vulnerabile ritorna in un romanzo di Coetzee con valenze simboliche forti.

Nel romanzo *Foe* (1986), Susan Barton appena naufragata sull'isola si ferisce un piede con una spina e deve essere

trasportata da Friday sulla schiena (immagine ricorrente, questa, nelle opere di Coetzee, in cui la cura si traduce spesso nel suo contrario, nell'immagine dell'albatro avvinghiato al collo, vale a dire da un lato in un rapporto parassitario, dall'altro in un rapporto che implica simbolicamente "la colpa", come insegna Coleridge)¹⁰. Friday invece, letteralmente un *black feet*, cammina a passo spedito tra rovi e rocce, a piedi nudi, senza soffrirne. La dicotomia bianca/nero, inglese/africano è sin troppo ovvia. Susan anela ad avere dei sandali e implora il vecchio, cocciuto ed egoista Cruso di cucirgliene un paio con le pelli. Come Coetzee, Susan è una *soft feet* che mal si adatta alle asperità dell'isola/Africa. Come boeri e *coloured*, che condividono una vita di duro lavoro nelle fattorie sudafricane, e come Michael K, Friday non soffre: i suoi piedi sono induriti e callosi. Ma la metafora del civilizzato e del selvaggio qui viene es/tesa fino ai suoi limiti, poiché, una volta giunto a Londra con Susan, Friday rifiuterà di indossare le scarpe quale segno di resistenza e indomabilità (non disadattamento com'era stato il caso di Susan sull'isola deserta del naufragio).

Il padre di Coetzee sosteneva a sua volta che i *coloured* avessero la testa dura, e il convincimento razzista era da intendersi in senso letterale (quasi lombrosiano) più che figurato (ottusità e ignoranza):

¹⁰ "You [Michael K] have never asked for anything, yet you have become an albatross around my neck". J.M. COETZEE, *The Life and Times of Michael K*, Ravan Press, Johannesburg, 1983, p. 199; in seguito indicato nel testo.

"How lucky, for both our sakes, that I have held out! You do not need an albatross from the old world around your neck" (*Age of Iron*, 127).

They have harder heads than white people, his father says. That is why they are so good at boxing. For the same reason, his father says, they are never good at rugby. In rugby you have to think fast, you can't be a bonehead (*Boyhood*, 75).

In *Age of Iron* l'anziana protagonista bianca che vede il sangue dei neri versato sulle strade, pensa:

It was blood, nothing more, blood like yours and mine. Yet never before had I seen anything so scarlet and so black [...] it seemed both darker and more glaring than blood ought to be (63).

E nel contemplare la propria malattia e quella che dilaga in Sudafrica, Elizabeth Curren si sente come il famoso Ebreo del dramma shakespeariano, solo e abbandonato dalla figlia:

“Do I not eat, sleep, breathe like you?” cries Shylock the Jew: “Do I not bleed like you?” brandishing a dagger with a pound of bleeding flesh impaled on its point. “Do I not bleed like you?” come the words of the Jew with the long beard and skullcap dancing in rage and anguish on the stage.

I would cry my cry to you if you were here (40).

La dichiarazione di uguaglianza degli uomini passa così attraverso l'universale e assoluta *vulnerabilità* del corpo¹¹,

¹¹ Cfr. “the freedom of the body to move in space is targeted as the point at which reason can most painfully and effectively harm the being of the other”.

quella stessa vulnerabilità che Kafka ha messo in luce nelle sue opere, che è stata il tormento della sua vita e che ora torna ossessivamente nelle opere di Coetzee.

Magda e Kafka

Magda, la protagonista di *In the Heart of the Country* (1976), è narratore kafkiano per eccellenza poiché, se riferiamo la sua narrazione al presente storico e in prima persona al saggio di Coetzee su Kafka (1981), possiamo affermare che in termini di temporalità adotta o esibisce le stesse strategie narrative della “talpa”, come ben vede il critico sudafricano Atwell:

Your fiction deals with this question, to the point of allowing the narrators to reflect directly on their experience of temporality. Starting at a point where she says, “A day must have intervened here,” Magda, who inhabits an “everlasting present,” is brought gradually into conflict with a historical sense of time: “Once I lived in time as a fish in water, breathing it, drinking it, sustained by it. Now I kill time and time kills me”¹².

J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, Viking, New York, 2003, p. 78. A. CAVARE-RO, *Orrorismo. Ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano, 2007.

¹² J.M. COETZEE, *Doubling the Point. Essays and Interviews*, D. ATWELL (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass., 1992, p. 209.

In questo modo Atwell sembra indicare la via a chi volesse intraprendere un'analisi più approfondita, à la Coetzee, sulle modalità temporali e metadiscorsive del romanzo confrontandolo con il racconto di Kafka *Der Bau*.

Ma qui si vuole accennare ad altre suggestioni: Magda scarafaggio, donna-insetto dal corpo metamorfico per eccellenza, in lotta contro un padre-padrone e infine Magda teorica di un nuovo bilinguismo che si potrebbe definire della *reciprocità*¹³.

Magda in quanto “widow-daughter of the dark father, black virgin”, entomologa che osserva (anche nel senso di osservanza/pratica religiosa) “the life of insects”, particolarmente “my friends the beetles”, si auto-inscrive in una storia evidentemente kafkiana (“insects among whom myself, a thin black beetle”) che è da un lato ossessione per il corpo e dall'altro ossessione e *corpo a corpo* con la scrittura (“I create myself in the words that create me”, 8).

Una donna pazza abbastanza “for parricide and pseudo-matricide and who knows what other atrocities” (10) è Magda, che si oppone al padre-padrone in una lotta tradotta in scrittura come quella tra padre e figlio, culminata nel 1919, con la famosa *Brief an den Vater* di Kafka. Questa autobiografia in forma di “lettera al padre”, su una vita non vissuta pienamente, avrebbe dovuto essere un “letterario” atto di riappacificazione tra il figlio ed il genitore, ma in realtà si è trasformata in spietata requisitoria, con precisi capi d'accusa ed un coerente verdetto di condanna per il padre¹⁴.

¹³ J.M. COETZEE, *In The Heart of the Country*, Penguin, Harmondsworth, 1976; in seguito indicato nel testo.

¹⁴ Non solo Coetzee si ispira a Kafka in Sudafrica: Nadine Gordimer recentemente ha ammesso di non aver conosciuto la terra d'origine di suo padre, un

Ma la lettera ha anche dei precedenti nei racconti di Kafka del 1912: la ben nota *Die Verwandlung* “La metamorfosi” e *Das Urteil* (“La condanna”, ovvero, *giudizio, verdetto*). In quest’ultimo racconto Georg Bendemann è condannato dal padre al suicidio per aver disatteso le sue aspettative, e Georg ubbidiente e rassegnato esce dalla casa paterna e si getta nel fiume, pur senza rinunciare a quel fievole grido che lo scagionerebbe:

Aus dem Tor sprang er, über die Fahrbahn zum Wasser trieb es hin. Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertonen würde, rief leise: «Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt», und ließ sich hinfallen¹⁵.

ebreo lituano, inoltre non ha mai ostentato le proprie origini ebraiche. Nel racconto “Letter from his father” s’immagina la risposta e l’auto-difesa di Hermann Kafka contro le accuse del figlio, lei stessa figlia che non ha saputo/voluto valorizzare le proprie radici, in *Something Out There*, Ravan Press, Johannesburg, 1984. Lo scrittore Achmat Dangor si è invece ispirato alla metamorfosi kafkiana per il suo romanzo *Kafka’s Curse*, Kwela, Cape Town, 1997; ancora, Nadine Gordimer ha dedicato un capitolo a “Gregor” nel suo libro *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, Farrar Straus & Giroux, New York, 2007. Più indirettamente, André Brink ha rivisitato “La metamorfosi” in *Other Lives*, Sourcebooks Landmark, USA, 2008.

¹⁵ F. KAFKA, “Das Urteil”, in *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main, 1989, p. 32.

Saltò fuori del portone di casa, traversò le rotaie del tram, spinto irresistibilmente verso l'acqua. Già afferrava la ringhiera come un affamato prende il cibo. La superò con uno slancio, da quell'eccellente ginnasta ch'era stato da ragazzo, orgoglio dei genitori. Si trattenne ancora con mani che andavano indebolendosi, intravide tra le sbarre della ringhiera un autobus, che molto facilmente avrebbe soverchiato col suo rumore il tonfo della sua caduta, gridò piano: "Cari genitori, pure vi ho sempre amati" e si lasciò poi cadere giù¹⁶.

Magda, scrittrice di consapevolezza post-kafkiana ("I have never felt to be another man's creature, I have uttered my life in my own voice", 139), come post-woolfiana era Susan nella sua *room of her own* in *Foe*, traduce il proprio suicidio per annegamento (solo immaginario, pura invenzione narrativa e scrittura) in un suicidio sudafricano [già Coetzee aveva ammesso di aver tradotto il tempo, l'eterno presente kafkiano, nell'immobilismo del tempo sudafricano, i cui orologi erano stati riportati indietro dalle leggi dell'*apartheid* a una sorta di nuovo oscuro medioevo]:

I wade out into the tepid dam looking for the sinkhole which in our dreams beckons from the deep and leads to the underground kingdom. My skirt billows and floats around my waist like a black flower. My feet are soothed by the slime, the green duckweed. Like abandoned twins my shoes watch from the bank. Of all adventures

¹⁶ F. KAFKA, *Tutti i racconti*, E. POCAR (a cura di), Mondadori, Milano, 1970, vol. I, p. 153.

suicide is the most literary, more so even than murder (*In the Heart...*, 13).

In quanto gesto narrativo e letterario, atto di *mimicry*, il suicidio diviene farsa, come una recita troppe volte provata e riprovata:

Then the elegiac trance passes and all the rest is cold, wet, and farcical. My underwear balloons with water. I strike bottom all too soon, as far from the mythic vortex as ever. The first willed draught of water through my nostrils sets off a cough and the blind panic of an organism that wants to live. I haul myself to the surface with legs and arms. My head breaks gasping and retching into the night air. I try to launch myself into the horizontal but I am weary, weary. Perhaps I strike out once or twice with wooden arms. Perhaps I sink a second time, tasting the water with less revulsion now (*In the Heart...*, 13).

Com'è lunga la descrizione dell'annegamento – rispetto al salto atletico, definitivo e sordo del personaggio kafkiano – e del tentennamento fra vita e morte; siamo al frammento numero trentuno del diario/monologo, sappiamo che Magda non muore e continuerà a scrivere. Ma l'episodio in sé è davvero un *rehearsal* di ciò che è accaduto a Coetzee bambino, tradito dal proprio corpo:

He hates rivers for their murkiness, for the mud that oozes between his toes, for the rusty tin cans and broken bottles he could step on; he prefers clean white sea-sand.

But he plunges in and somehow splashes across. On the far bank he clutches the root of a tree, finds a foothold, stands waist-deep in sullen water, his teeth chattering.

The other boys turn and begin to swim back. He is left alone. There is nothing to do but launch himself back into the water. By midstream he is exhausted. He gives up swimming and tries to stand, but the river is too deep. His head goes under. He tries to lift himself, to swim again, but he has not the strength. He goes under a second time (*Boyhood*, 16).

Tuttavia “he has been saved”, salvato, graziato, quasi miracolato, il Coetzee bambino scampato all’annegamento matura la consapevolezza che “there is something special about him, [...] he has been given a second life” (*Boyhood*, 17). Al contrario di Kafka, condannato a morte dalla sua salute cagionevole, che spende la propria vita/scrittura in corsa contro il tempo, contro un punto fermo, contro un futuro che è eterno presente, Coetzee si intravede predestinato e questo segna il diverso rapporto con la scrittura da parte dei due autori. L’uno è pronto a bruciare tutto in quanto imperfetto e non più perfettibile (per questioni di tempo), l’altro è meticoloso cesellatore di storie.

Comprensibilmente Coetzee diffida dell’acqua e in un momento analogo (forse successivo) a quello narrato si vede bambino che come Magda gioca nell’acqua della cisterna:

Just above the farmhouse is a stone-walled dam, twelve feet square, filled by a wind pump, which provides water for house and garden. One hot day he and his brother launch a

galvanized-iron bath tub into the dam, climb unsteadily in, and paddle it back and forth across the surface.

He fears water; he thinks of this adventure as a way of overcoming his fear. The boat bobs about in the middle of the dam. [...] Between him and death there is only a thin sheet of metal. Nevertheless he feels quite secure, so secure that he can almost doze. This is the farm: no ill can happen here (*Boyhood*, 83).

La tipica fattoria africana viene così identificata, circoscritta, iconicizzata nell'esperienza di Magda/Coetzee che riecheggia e rimanda a Kafka. Dalle annotazioni dei diari kafkiani, Giuliano Baioni arriva a leggere quelle "cifre" cabalistiche che rivelano come il nome del protagonista del racconto *Das Urteil* celi, in realtà, quello dello scrittore. Poiché Georg ha tante lettere quante ne ha Franz, e Bende ha tante lettere quante ne ha Kafka e la vocale *e* si ripete negli stessi punti della vocale *a* in Kafka¹⁷. Certamente l'assonanza tra i nomi Magda e Kafka è più che suggestiva. Nonostante ciò, Magda non è Kafka, né Georg, anzi è il loro contrario; ne rappresenta il riscatto, l'altro possibile esito della lotta contro il padre. È chiaro, infatti, che il suicidio di Georg deve essere recepito come metaforico atto di "fuga dal mondo" e nel senso dell'annullamento della personalità del figlio di fronte all'autorità paterna.

Tuttavia, come per Kafka, le ultime righe sull'annegamento sono fondamentali:

¹⁷ G. BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano, 1962, pp. 54-70.

Perhaps I beat the water now in one spot only, making a last bargain, giving up a breath for the sake of a single word, half water, half plea to the absent, to all the absent, who congregate now in the sky in a whirlwind of absence, removed, sightless, to call off the dogs, to call off the joke, before I sink again and turn myself to the serious exploration of my last moments (*In the Heart...*, 13).

Georg pronuncia la frase di discolpa prima del salto. Magda emette un'altrettanto flebile ultima parola, un gorgoglio, un misto di alito, acqua, *supplica* (si noti la sfumatura legale, *plea*), richiamo che un po' somiglia all'ultima "parola" di Friday, ormai annegato, per metà liquida, fatta di bolle d'acqua e d'aria, che investe il narratore/subacqueo e il mondo in superficie:

His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face¹⁸.

Quello di Magda è corpo metamorfico per eccellenza, ma sin dal principio è corpo che non si ama perché mai amato: "Who would not turn to ice at the spectacle of my bony frame [...] the acrid cavities of my armpits, the line of black moustache, the eyes, watchful, defensive" (10).

¹⁸ J.M. COETZEE, *Foe*, Penguin, Harmondsworth, 1986, p. 157.

La lotta contro il padre si ritorce prima di tutto contro il corpo di Magda, odiato e dunque odioso: “a hole, a hole with a body draped around it, the two spindly legs hanging loose at the bottom and the two bony arms flapping at the sides and the big head lolling on top. I am a hole crying to be whole” (41). Nuovamente, qui, la percezione di sé è letteraria, mentre la sottigliezza lessicale è da linguista (*hole* e *whole* sono omofoni): la donna spaventapasseri (*straw woman*) è richiamo a *The Hollow men* di T.S. Eliot; l'individuo alienato dal Sé è discorso filosofico così come la separazione mente/corpo non è soltanto condizione esistenziale ma quasi ontologica e fenomenologica al tempo stesso (“If I am an O, as I am sometimes persuaded, it must be because I am a woman”, 41). Ma la donna-stecco, insetto, si di/segna quasi come “sole nero” tondo e ramificato, o insetto con zampe filiformi (*anteater, spider, beetle*) pinocchio di un puerile bozzetto, burattina di se stessa e delle proprie parole, è un corpo se non *il corpo* di molti protagonisti delle opere di Coetzee. E se il corpo è la zavorra per la mente, esso ne è anche il parassita. Parassita si sentiva Kafka nella sua famiglia, soprattutto nei confronti del padre; parassita si sentiva in quanto scrittore in una società tutta dedicata ai profitti.

Magda è la prima delle eroine di Coetzee a codificare l'icona del parassita nella conchiglia (dunque non più, o non solo l'albatro):

It is the hermit crab, I remember from a book, that as it grows migrates from one empty shell to another. [...] Whose shell I presumably skulk in does not matter, it is the shell of a dead creature. What matters is that my anxious

softbodied self should have a refuge from the predators of the deep, from the squid, the shark, the baleen whale, and whatever else it is that preys on the hermit crab (*In the Heart...*, 44).

Parassita nella Storia coloniale, come nelle storie al plurale che di sé e su di sé scrive. *Softbodied*, dunque vulnerabile, Magda è pronta a cambiar casa/conchiglia e dunque a metamorfizzarsi all'occasione. Il suo corpo è in cerca di un involucro ("I want a cave, a hole to snuggle in", 108) e quando scava una buca dove sotterrare il corpo del padre che ha ucciso, al di sotto di una pietra tombale dove già i porcospini si erano insediati e vi avevano a loro volta scavato una tana, vi entra per verificarne la capienza e si trasforma in una sorta di talpa kafkiana:

I curl up in the cool earth and turn away from light. My hair is full of dirt. I close my eyes the better to relish the dark. I search my heart and can find no reason to leave [quasi omofono di *to live*]. I could make this my second home. I could get Hendrick to bring me food. I would not need much. At night I could crawl out to stretch my legs. Perhaps in time I would even learn to howl to the moon, to prowl around the sleeping farmhouse looking for scraps. I can find no reason to open my eyes again (*In the Heart...*, 89, *aggiunte mie*).

Ma a dire il vero, la tana/trappola in cui Magda vive è la fattoria stessa, di cui la tomba (*burrow*) è solo *mise-en-abyme*, in quanto istituzione storica e culturale in Sudafrica,

odiata e amata, che Magda non sa risolversi a lasciare. Le sue continue fantasie di fuggire in città, in seno alla civiltà, e il suo continuo ritrarsi nel deserto del paesaggio e del proprio spirito, rendono molto simile la sua narrazione a quella della talpa kafkiana, sempre indecisa tra dentro/fuori, alto/basso e tenuta in scacco mortale da un pericolo (fischio, sibilo) che non si sa se sia interno o esterno. Magda finisce lì con la sua storia come la talpa kafkiana, senza essere riuscita a portare a compimento il suo proposito di rinnovare la lingua (afrikaans), il suo progetto di un bilinguismo che potremmo definire di *reciprocità*.

Nel corso del romanzo/diario si definiva una O prigioniera di una casa a forma di H. Nel descrivere il proprio corpo sembrava rifarsi ai disegni infantili: *pittogrammi* non diversi da quelli di Friday in *Foe*. E verso la fine della storia Magda, consapevole di essere ormai naufragata nel deserto del linguaggio coloniale, scrive parole con pietre bianche allineate nel deserto, un lavoro simile a quello di Sisifo e di Cruso in *Foe*, parole “first in English, then later in a Spanish which I had to invent from first principles, by introspecting, as I went along” (131). Parole di isolamento e solitudine esistenziale, parole di un naufrago che desidera essere avvistato e salvato (da se stesso), parole in una specie di Esperanto; una lingua universale, come la definisce anche Elizabeth Costello / Elizabeth Chandos (oppure il Coetzee linguista):

is it a condition of existence in this place that all speak a common tongue, Esperanto for example, and are the sounds that issue from her own lips not, as she deludedly believes, English words but Esperanto words, just as the words

the Kapo woman speaks are Esperanto, though the woman may believe they are Polish? She herself, Elizabeth Costello, has no recollection of ever having studied Esperanto...

*(not Latin nor English nor Spanish nor Italian will bear the words of my revelation)*¹⁹.

Una lingua che superi le forme gerarchiche dell'afrikaans, *the law*, l'ordine simbolico lacaniano, il Nome del Padre, in quanto legge di linguaggio:

The lips are tired, they want to rest, [...] they could no longer simply part themselves to make way for the long *aaaa* which has, if truth be told, always been enough for them. [...]

I am exhausted by obedience to this law [...] the war of sounds, the *b* against the *d*, the *m* against the *n* (*In the Heart...*, 84).

Il tentativo di Magda di farsi chiamare per nome e non *Miss* (padrona) dalla giovane serva di colore Klein Anna fallisce, il tentativo di rinnovare il linguaggio usando il *tu* di una reciprocità tra donne non è ancora possibile, i tempi non sono ancora maturi in Sudafrica per questo tipo di confidenza. Quell'immagine di Magda che sogna ad occhi aperti di entrare (da parassita) nel corpo di Anna e di occuparne ogni singola cellula e nervatura è sì visione ambigua di violazione del corpo dell'Altra, che sicuramente è stata letta anche in chiave oscena, ma è anche tentativo di met-

¹⁹ J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, cit., p. 212, 230 (*enfasi dell'autore*).

tersi nella pelle dell'Altra, per esserne quasi partorita ad un linguaggio di mutua e muta comprensione²⁰. Quale ultimo estremo tentativo grottesco e fallimentare di bilinguismo della *reciprocità*, Magda spaventa un ragazzino venuto alla fattoria a consegnare la posta, quando invece delle parole usa gesti osceni per comunicare con lui.

In questa ricerca di linguaggi alternativi (e qui alberga la vera lezione kafkiana), Magda anticipa Mrs Curren in *Age of Iron* che pure esplicitamente rifiuta e condanna la lingua afrikaans; con i suoi pittogrammi, anticipa Friday, un altro *castaway* della Storia; con il linguaggio dei gesti anticipa un modo che i neri hanno di comunicare tra loro (una specie di *black talk* gestuale) che Mrs Curren intuisce senza comprenderlo fino in fondo:

He spat a gob of spit, thick, yellow, streaked with brown from the coffee, onto the concrete beside my foot. [...] His word, his kind of word, from his own mouth, warm at the instant when it left him. A word. Undeniable, from a language before language (8).

"They are like this." She [Florence] held up a hand, two fingers intertwined (53).

I [Mrs Curren] had hoped the words I needed would just come, but they did not. I held out my hands, palms upward. I am bereft, my hands said, bereft of speech. I come to speak but have nothing to say (105).

²⁰ Cfr. "The heart is the seat of a faculty, sympathy, that allows us to share at times the being of another. [...] ("Can I share the being of a bat?") [...] There are people who have the capacity to imagine themselves as someone else." *Ibid*, p. 79.

“I don’t care, I am not letting him have my car.”

The young man – not a man at all, in fact, but a boy dressed like a man, bearing himself like a man – made a strange gesture: holding one hand at head height, he struck it with the other, palm against palm, a glancing blow. What did it mean? Did it mean anything? (97).

Il silenzio è, infine, l’estrema variante di questa ricerca di una lingua nuova.

Michael K e Kafka

È superfluo qui elencare “tutti” i riferimenti intertestuali – esercizio già ampiamente riuscito a numerosi esegeti di Coetzee – che legano il romanzo *Waiting for the Barbarians* con il ciclo di racconti kafkiani *Beim Bau der Chinesischer Mauer* e *Eine Kaiserliche Botschaft* (“Durante la costruzione della muraglia cinese” e “Il messaggio dell’imperatore”) rispetto alla dialettica imperiale di periferia e centro, sudditi ignari e autarchia militare, e *In der Strafkolonie* (“Nella colonia penale”) in riferimento alla condanna inflitta come un tatuaggio sul corpo alla *Barbarian girl*.

Altrettanto inequivocabili sono i “possibili” riferimenti all’Agrimensore K in *Der Schloß* (*Il castello*) o allo Josef K in *Der Prozeß* (*Il processo*) rispetto al protagonista del romanzo *Life and Times of Michael K* (1983). Più ancora il metamorfico Michael K, che vive come una talpa nascosto nel terreno (Michael K è anche *L’Idiota* e l’uomo del sottosuolo

di Dostoevskij), in quanto corpo/testo, si fa ri-scrittura del racconto *Der Bau*, cui si è già alluso in riferimento al personaggio di Magda. Infine, Michael K, afasico e anoressico, ricorda il personaggio di *Ein Hungerkünstler* (“Il digiunatore”, ovvero *l’artista del digiuno*) di Kafka. Su questa eco vale la pena soffermarsi poiché è il *corpo agonizzante* il vero prestito e la vera cifra kafkiana della scrittura di Coetzee (che verrà esplorata più nel dettaglio nel capitolo su Coetzee e il postcoloniale).

Non è del tutto sterile dunque, a questo punto, il ricorso a quell’immagine finale della fuga di Michael K dal terzo ed ultimo dei campi di lavoro in cui è recluso:

Michael is gone. He must have escaped during the night.
[...] He must have tiptoed out, climbed the wall – God knows how – and stolen away. The wire does not seem to have been cut; but then Michael is enough of a wraith to slip through anything²¹.

Michael è letteralmente evaporato. Non manca a questa immagine un macabro accenno ai campi di concentramento, poiché di Michael si dice che sembra un corpo appena uscito da Dachau e la sua sparizione sembra echeggiare quella atroce poesia di Paul Celan che a monito ricorda: “...der Tod ist ein Meister aus / Deutschland / Er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als / Rauch in die Luft...”²².

²¹ J.M. COETZEE, *The Life and Times...*, cit., p. 211.

²² “...la Morte è un Maestro di / Germania / grida cavate ai violini suono più oscuro così andrete / come fumo nell’aria...”. P. CELAN, *Todesfuge* / “Fuga

Con i suoi trentacinque chili di peso, il suo digiuno quale segno di strenua resistenza, filiforme, viene descritto come un alito (*made of air*), pura insostanzialità, capace di passare attraverso le recinzioni, inconsistente come l'etere, agile come un atleta del salto con l'asta. La fuga di Michael è elogio della leggerezza, tanto che verrebbe da domandarsi se Michael non l'avesse fatto apposta a digiunare, come Hänsel rinchiuso nella gabbia della strega ("Why are you fattening me?") che è lo Stato dittatoriale e militaresco del Sudafrica, per sfuggire a morte certa, non quella del corpo, ma quella dello spirito.

La fuga di Michael è un capolavoro, è un'opera d'arte nel segno di Kafka, se crediamo nella lettura che di Kafka fa Calvino: come il *Kübelreiter*, il cavaliere del secchio che scacciato dalla moglie del carbonaio "come si cacerebbe una mosca", se ne vola via, "fino a perdersi oltre le Montagne di Ghiaccio":

Molti dei racconti brevi di Kafka sono misteriosi e questo lo è particolarmente. Forse Kafka voleva solo raccontarci che uscire alla ricerca d'un po' di carbone, in una fredda notte del tempo di guerra, si trasforma in *quête* di cavaliere errante, traversata di carovana nel deserto, volo magico, al semplice dondolio del secchio vuoto. Ma l'idea di questo secchio vuoto che ti solleva al di sopra del livello dove si trova l'aiuto e anche l'egoismo degli altri, il secchio vuoto segno di privazione e desiderio e ricerca, che ti eleva

della morte", G. BEVILACQUA (a cura di), in *Poesie*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 64-65.

al punto che la tua umile preghiera non potrà più essere esaudita, - apre la via a riflessioni senza fine²³.

La leggerezza e la pesantezza sono opposte metafore che regolano tutte le opere di Coetzee, dove ogni cosa viene ribaltata nel suo contrario e, come nel racconto di Kafka, anche la fuga in volo di Michael K lascia aperte riflessioni e domande senza fine sul suo destino, sul suo sogno da giardiniere in tempo di guerra, che oppone fiori ai fucili²⁴.

La sua leggerezza e la sua vera fame di libertà gli hanno consentito di librarsi nell'aria come gli uccelli che osservava ammirato dalla finestra dell'infermeria ed è per questo che – anoressico artista del digiuno – rifiutava ogni sorta di cibo, perché in ultima analisi, come il digiunatore ingabbiato di Kafka, come Hänsel, non gli somministravano l'unico cibo che a lui piacesse, la libertà, o meglio, una via d'uscita, per dirla con Deleuze e Guattari:

“weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.” Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre (*Erzählungen*, 171).

²³ I. CALVINO, “Leggerezza”, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988, p. 30.

²⁴ C. CONCILIO, “Fiori di carne, fiori di deserto in alcune opere di J.M. Coetzee”, in *Fiori e segni*, V. GIANOLIO (a cura di), Tirrenia Stampatori, Torino, 2005, pp. 125-143.

“perché non riesco a trovare il cibo che mi piacesse. Se l'avessi trovato, non avrei fatto tante storie e mi sarei messo a mangiare a quattro palmenti come te e gli altri.” Furono le sue ultime parole, ma nei suoi occhi spenti si leggeva ancora la ferma, anche se non più superba convinzione di continuare a digiunare (*Racconti*, vol. II, 279).

Nella sua estrema leggerezza, Michael K è però anche pesante, è una pietra:

He is a stone, a pebble... A hard little stone, barely aware of its surroundings, enveloped in itself and its interior life, he passes through these institutions and camps and hospitals and God knows what else like a stone. Through the intestines of the war. An unbearing, unborn creature.

But when the state stamped Michaels with a number and gobbled him down it was wasting its time. For Michaels has passed through the bowels of the state undigested; he has emerged from its camps as intact as he emerged from its schools and orphanages (*The Life and Times...*, 185, 221).

Come il dio Crono che inghiottì nelle fasce una pietra, convinto di divorare il proprio figlio Zeus al fine di prevenire la profezia secondo cui un suo figlio lo avrebbe detronizzato, così lo Stato-Strega-Leviatano tenta di divorare i propri sudditi. Ma Kafka, nelle lettere (345), scrive di Crono che divorò i suoi figli che si tratta del più onesto dei padri²⁵.

²⁵ G. BAIONI, *op. cit.*, p. 62.

Michael K è simbolo di caparbia resistenza e al controllo dello Stato sfugge.

Elizabeth Costello e Kafka

I riferimenti all'opera di Kafka nei testi di J.M. Coetzee sono molteplici e sono talvolta estesi e macroscopici, talvolta minimi.

In *Disgrace* (1999), Lurie e Lucy, padre e figlia, arrivano alla resa dei conti quando Lucy sceglie di cedere i terreni della fattoria a Petrus:

“No, I’m not leaving. Go to Petrus and tell him what I have said. Tell him that he can have it, title deed and all. He will love that.”

There is a pause between them.

“How humiliating,” he says finally. “Such high hopes, and to end like this.”

“Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start at ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity.”

“Like a dog.”

“Yes, like a dog²⁶” (*enfasi mie*).

²⁶ J.M. COETZEE, *Disgrace*, Secker & Warburg, London, 1999, p. 205.

Queste ultime parole implicano una lezione, che è uno scendere a patti con la Storia del Sudafrica *post-apartheid*. Una lezione che è stata appresa da Kafka, il quale in *Der Prozeß* metteva piuttosto in scena il trauma psichico dell'uomo sottoposto a giudizio da una intera società (famiglia) patriarcale. Le ultime parole di Josef K sono proprio, come è noto: “Wie ein Hund!” ed era come se la vergogna (*die Scham*) gli dovesse sopravvivere. Ricominciare da zero significa farsi-animale, divenire-cane, annullarsi in quanto essere umano, e ciò che rimane è solo pura vergogna.

Un'altra citazione esplicita da Kafka la si trova nella *lesson three* di Elizabeth Costello, la prima su *The Lives of Animals*, in cui la scrittrice australiana espone la controversa teoria secondo cui l'industria della macellazione delle carni sarebbe equiparabile all'Olocausto. Per giungere a questa tesi, prende a prestito il racconto di Kafka *Ein Bericht für eine Akademie* (1917, “Una relazione per un'accademia”). La relazione di Pietro il Rosso è pura *mimicry*, ma non dell'uomo che si fa animale, bensì della scimmia che si fa uomo. E Coetzee/Costello ci fornisce anche l'esegesi del racconto: nel suo *training* da bestia a uomo, Pietro ha pagato un prezzo e Kafka ci illustra quel percorso di sofferenza, in una sorta di “colonia penale” dove è stato catturato e rieducato (come Michael K?):

Kafka saw both himself and Red Peter as hybrids, as monstrous thinking devices mounted inexplicably on suffering animal bodies. The stare that we meet in all the surviving photographs of Kafka is a stare of pure surprise:

surprise, astonishment, alarm. Of all men Kafka is the most insecure in his humanity (*Elizabeth Costello*, 75).

La citazione da Kafka e la sua esegesi fanno parte del saggio accademico sulla violenza contro gli animali. Kafka viene definito lo scrivano (*his amanuensis*) di Pietro la scimmia, ma s'intuisce, più oltre, come Coetzee/Costello rivendichi per Kafka la capacità di immedesimarsi nell'Altro da Sé. Proprio come David Lurie che – pur avendo rifiutato con ribrezzo l'attività della figlia Lucy e dell'attempata amica Bev di abbattere i cani malati terminali, consegnandoli all'inceneritore – arriva infine dolorosamente a immedesimarsi in cane al cospetto del tribunale della Storia, nel passo prima citato.

Deleuze e Guattari vedono giustamente l'opposizione semiotica di “testa bassa” e “testa che si solleva” nei racconti kafkiani. Coetzee non è meno impreparato a comprendere le valenze del peso della colpa e della vergogna:

The generation of white South Africans to which I belong, and the next generation, and perhaps the generation after that too, will go bowed under the shame of the crimes that were committed in their name. Those among them who endeavour to salvage personal pride by pointedly refusing to bow before the judgment of the world suffer from a burning resentment, a bristling anger at being condemned without adequate hearing, that in psychic terms may turn out to be an equally heavy burden (*Diary...*, 44, *enfasi mie*).

In effetti alle molte figure, comprese quelle dei giudici, con la testa bassa e il mento che sfiora il petto, si alternano figure che con il capo sfondano il soffitto e ciò accade sempre in concomitanza con il manifestarsi di una musica o di una qualche forma di sonorità (prima della seconda udienza, Elizabeth Costello sente la banda cittadina suonare, e sente parlare dei “condannati” come di *singing birds*):

come Kafka fa dire alla scimmia di Relazione per un’Accademia, non si tratta del movimento verticale ben formato in direzione del cielo o in avanti, non si tratta di sfondare il tetto ma di filare “a capofitto,” non importa dove, anche da fermi, intensamente; non si tratta di libertà contrapposta a sottomissione ma solo di una linea di fuga di una semplice via d’uscita, “a destra, a sinistra, purché fosse,” la meno significativa possibile²⁷.

La scimmia nel farsi uomo cerca una via di fuga, dicono Deleuze e Guattari; Kafka è il più incerto degli uomini sul proprio *status* umano, dice Coetzee; “cessa così di essere un uomo per diventare scimmia, o coleottero, cane, topo, divenire-animale, divenire-inumano, perché, in verità, è attraverso la voce, il suono, uno stile che si diventa animali, e di sicuro a forza di sobrietà”²⁸. Divenire animale è infatti il segno di una deterritorializzazione assoluta.

Bisogna giungere alla *lesson eight* di Elizabeth Costello, per ritrovare Kafka, seppur rinnegato. “At the Gate”,

²⁷ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *op. cit.*, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

infatti, l'ottavo e ultimo capitolo del libro in forma di saggi *Elizabeth Costello* crea sin dal titolo un patente riferimento intertestuale al racconto di Kafka *Vor Dem Gesetz* (1914, "Davanti alla legge"). Metafora quanto mai attuale di un immigrato che attende il verdetto sul proprio permesso di soggiorno (Coetzee si è "riterritorializzato" in Australia proprio negli anni della composizione di quest'opera), l'attesa di Elizabeth Costello davanti al cancello della legge ha implicazioni molto diverse.

Una lettura del racconto kafkiano implica che Kafka stesse pensando alla creazione di undici racconti come undici figli, dunque una parodia patriarcale, secondo cui il guardiano della legge sarebbe caratterizzato da "inaccessibile riservatezza". Se già il rapporto figlio-padre (Josef K-giudici/guardiano) messo in scena da Kafka implicava una relazione gerarchica di subalternità, il fatto che Elizabeth Costello sia una donna, e che anche un'altra donna, una scrittrice polacca, venga sottoposta al giudizio dinanzi alla Legge ribalta la subalternità in un discorso di genere (i giudici sono "Male, all of them; male and elderly", 198), non a caso Elizabeth si paragona a Giovanna d'Arco.

Il tribunale che attende Elizabeth Costello sembra piuttosto rappresentare l'inevitabile giudizio della critica e dei lettori, delle giurie dei premi letterari e di tutte quelle istituzioni che si arrogano il diritto di canonizzare un testo o uno scrittore relegandone altri all'oblio, e tra questi, forse, anche di tutti coloro che hanno voluto leggere l'opera di Coetzee alla luce della cartina di tornasole di Kafka:

And why is it Kafka in particular who is trundled out for her? She is no devotee of Kafka. Most of the time she cannot read him without impatience. As he veers between helplessness and lust, between rage and obsequiousness, she too often finds him, or at least his K selves, simply childish. So why is the *mise en scène* into which she has been hurled so – she dislikes the word but there is no other – so *Kafkaesque*?

One answer that occurs to her is that the show is put together in this way *because* it is not her kind of show. *You do not like the Kafkaesque, so let us rub your nose in it.* Perhaps that is what these border towns are for: to teach pilgrims a lesson (*Elizabeth Costello*, 209, *enfasi dell'autore*).

Altrimenti, a livello letterale, cosa potrebbero rappresentare le Porte della città – se non una critica letteraria un po' pedestre e referenziale – che Elizabeth Costello, appena scesa da un autobus col suo trolley, sa di dover attraversare, in un viaggio che non contempla né partenza né destinazione, e pur non sapendo cosa si nasconde al di là di esse?

A livello metaforico, sappiamo, sin dal racconto di Kafka, che dietro quelle Porte non si nasconde né paradiso, né utopia, né altrove, ma solo una serie infinita di altri cancelli, leggi e guardiani della legge ancora più terribili. Ma il personaggio kafkiano davanti alla legge è “un uomo di campagna”, invece Elizabeth si auto-identifica come scrittrice (“I am a writer,” she says. “You have probably not heard of me here, but I write, or have written, under the name Elizabeth Costello...”, 194) e dunque il soggetto del racconto-saggio

è la scrittura e il tribunale è un tribunale che deve giudicare e valutare la scrittura di Elizabeth Costello – che è e non è Coetzee, che è e non è Kafka – o meglio l'ideologia (*belief*) che vi sottende. La scrittura di Coetzee non è referenziale, ma non è più neppure romanzesca, è scrittura saggistica complicata (ibridata) da un autobiografismo di secondo livello che sposta la firma (author/ity) dell'io narrante su un alter-ego donna-australiana: Elizabeth Costello.

La consapevolezza (post-kafkiana) metanarrativa di Elizabeth è ciò che le impedisce libertà di giudizio e forse persino ne tarpa il libero arbitrio:

I do imitations, as Aristotle would have said. [...] I can do an imitation of belief, if you like. [...] this town where she finds herself, where the guardian of the gate never sleeps and the people in the cafés seem to have nowhere to go, no obligation other than to fill the air with their chatter, is no more real than she: no more but perhaps no less (*Elizabeth Costello*, 194-195).

Questo racconto finale che si pone quasi alla soglia (*threshold*) del controverso volume di saggi, in cui Elizabeth Costello esprime tra l'altro giudizi etici ed estetici sulla violenza contro gli animali, sull'oscenità e la censura, sulle sorti del romanzo in Africa, implica già anche un giudizio definitivo sull'opera stessa. Esso è imitazione, eco, rivisitazione di Kafka e per questo è anche finzione, incubo di qualcun altro, già sperimentato in letteratura.

Questa soglia sembra condurre direttamente all'opera successiva di Coetzee. A propria difesa dinnanzi ai giudici

Elizabeth Costello offre una definizione di sé-scrittrice, come “segretaria dell’invisibile”, come il Kafka “amanuense” di Pietro la scimmia (ma anche come Rilke, che definisce i poeti “le api dell’invisibile” *Doubling the Point*, 20, 27), che si limita a trascrivere ciò che le viene dettato da poteri o voci superiori, di cui deve limitarsi a verificare la coerenza per esser certa di aver udito e trascritto bene.

In *Diary of a Bad Year*, Anya, la protagonista che affascinerà il vecchio John C al punto che egli la convincerà a diventare la sua segretaria, è la riprova che una segretaria non si limita passivamente a trascrivere o ri-scrivere, ma si pone interrogativi che come uno specchio orientabile rimanda al mittente, e il suo criticismo si esercita e si sviluppa a tal punto da farle maturare una coscienza da scrittrice e da farla emancipare dalla sua condizione di mera segretaria-dattilografa e compagna da esibire per il suo amato Alan.

La connessione fra *Elizabeth Costello* e *Diary of a Bad Year*, poi, viene ribadita dalla rettifica di Elizabeth Costello al proprio *statement*. Chiamata dal tribunale a rispondere su ciò in cui crede (*belief*) Elizabeth Costello nega di credere in qualcosa di fisso e monolitico, nega di avere certezze da esporre ai giudici, e scivola nel lessico dell’opinabile, affermando di non avere *special opinions about Tasmanians*. Questo scivolamento lessicale sembra confermare il passaggio a quelle *Strong Opinions* che formano i saggi di *Diary of a Bad Year*, ma che riecheggiano l’omonimo e polemico volume di interviste di Nabokov (1973).

Dinnanzi ai giudici, in una seconda udienza, Elizabeth afferma di credere solo nell’indifferenza della Natura rispet-

to all'esistenza umana, esemplificata dal ciclo vitale delle rane d'Australia:

It is because of the indifference of those little frogs to my belief [...] it is because of their indifference to me that I believe in them (*Elizabeth Costello*, 217).

In *Diary of a Bad Year*, il protagonista, Mr John C, autore di un libro commissionatogli da un editore tedesco sulle sue *Strong Opinions* sulla realtà contemporanea, è complice/complice dell'iniziativa di una sua anziana vicina di casa, preoccupata per un periodo di siccità e caldo eccezionali al punto da mettere a rischio il ciclo vitale delle rane alle quali porta ciotole d'acqua che posa lungo il letto disseccato del torrente:

Every day for the past week the thermometer has risen above the forty-degree mark. Bella Saunders in the flat down the corridor tells me of her concern for the frogs along the old creek bed. Will they not be baked alive in their little earthen chambers? She asks anxiously. [...] Toward sunset I observe her carry a plastic bowl of water across the street, which she leaves in the creek. In case the little ones get thirsty, she explains (*Diary...*, 211).

Come ogni soglia, questo ultimo racconto di Elizabeth Costello conduce oltre, ma riporta anche indietro. Gli scivolamenti in questa seppur breve prosa sono innumerevoli, Elizabeth è personaggio kafkiano, è Giovanna d'Arco, è Alice in Wonderland, è Ulisse nell'Ade, Dante nel

Purgatorio, è Kafka è Czeslaw Milosz (poeta Lituano-polacco, Premio Nobel per la Letteratura nel 1981), è anoressica artista del digiuno, troppo, troppo (umana?) kafkiana (“Too literary, too literary! I must get out of here before I die!” 215) al punto da voler evitare di finire (moribonda davanti alla legge) come il personaggio di Kafka.

Chiamata in realtà ad auto-giudicarsi e a valutare le sue opere in retrospettiva dinnanzi a questo fittizio tribunale per gli scrittori, ormai giunta alla fine della sua carriera di romanziere, Elizabeth si trova in trappola in una specie di *reality show (literary theme park)* – in Italia, in Austria-Ungheria, a Praga, o in un Lager in Polonia – in cui tutti recitano (*play, performance*), dove si usano soldi finti e tutti parlano inglese (o italiano?) e lei è chiamata/costretta a recitare la sua parte, la parte dello scrittore sottoposto a giudizio, sotto processo. “The courthouse scene has not left her, the ignominy of it, the shame” (222), il processo è solo una esposizione o messa in scena/mostra della propria vergogna, recita in termini kafkiani la donna.

Il tribunale cui si sottopone Elizabeth Costello, pur consapevole di attirarsi una condanna certa, è molto simile a quello cui deve rispondere David Lurie in *Disgrace* e come Lurie neppure Elizabeth è disposta a concedere ai giudici ciò che essi si aspetterebbero. La refrattarietà dei personaggi di Coetzee a pronunciare l’ultima parola – fosse anche parola di discolpa o parola che salva la vita – è proverbiale. Mentre Elizabeth Costello intende rivendicare dinnanzi ai giudici la libertà dello scrittore, David Lurie si dichiara immediatamente colpevole e vorrebbe chiudere il caso, ma ciò che i giudici (colleghi) vogliono da lui è una confessione

e un pentimento, uno *statement* che David Lurie non è pronto a pronunciare, anche se ciò significa condanna e perdita del posto di lavoro. L'udienza cui si sottopone David Lurie, all'epoca in cui è stato scritto il romanzo, faceva pensare a una parodia, o quantomeno a un obliquo riferimento alla *Truth and Reconciliation Commission*, che dal 1996 aveva cominciato le udienze in Sudafrica, presieduta tra gli altri, dall'arcivescovo Desmond Tutu. La commissione giudicatrice di David Lurie era presieduta da Manas Mathabane, *Professor of Religious Studies*. Echi di quel processo si trovano ancora in *Diary of a Bad Year*:

As for sex between teachers and students, so strong is the tide of disapproval nowadays that uttering even the mildest word in its defence becomes (exactly) like battling that tide, feeling your puny stroke quite overwhelmed by a great heft of water bearing you backward. What you face when you open your lips to speak is not the silencing stroke of the censor but an edict of exile (57).

Echi del “processo” kafkiano sono così disseminati in varie opere di Coetzee e *Disgrace* (1999) l'ultima opera di finzione ambientata nel Sudafrica *post-apartheid*, *Elizabeth Costello* (2003) la prima opera a cavallo tra Sudafrica e Australia e *Diary of a Bad Year* (2007) l'opera più espressamente australiana di Coetzee (insieme a *Slow Man*, 2005) si trovano così legate da quella soglia, quel cancello davanti alla legge che permette ad Elizabeth Costello la “traduzione” da un continente ad un altro.

COETZEE E BECKETT (E LA BALENA)

Roberta Cimarosti

Who may tell the tale of the old man? weigh absence in a
scale? mete want with a span? the sum assess of the world
woes? nothingness in words enclose?
(*Watt*, "Addenda")

Questo saggio si sofferma su tre punti nodali dell'incontro di Coetzee con l'opera di Samuel Beckett: 1) la lettura fortuita e illuminante di *Watt*, ultimo romanzo scritto in inglese da Beckett tra il 1942 e il 1944; 2) i conseguenti studi di dottorato sulla prima prosa di Beckett, compiuti da Coetzee all'Università di Austin in Texas tra il 1965 e il 1968; 3) il romanzo *Life and Times of Michael K* del 1983, compendio del debito formativo con Beckett e una risposta alle forme estreme espresse in *Watt* che da un lato segnano la svolta francese di Beckett verso una poetica mirante alla demolizione della *fiction* e dall'altro l'avvio di Coetzee al romanzo.

Nei primi anni '60 Coetzee si trova a Londra. È fuggito dalla situazione insostenibile del suo paese dove gli scontri razziali ne mettono in pericolo l'incolumità fisica e la possi-

bilità di crescita intellettuale. Come leggiamo nell'autobiografia *Youth*, lo studente sudafricano, che fa anche il *tutor* di matematica presso l'Università di Città del Capo, si trova tra i due fuochi della rivendicazione dei neri, le cui ragioni condivide, e la violenza degli afrikaner, classe a cui appartiene senza sentirsene parte e da cui potrebbe esser reclutato fra l'esercito o i disertori da addestrare¹. Stabilitosi a Londra, la padronanza dell'inglese e gli studi di informatica gli permettono di trovare lavoro in importanti aziende, prima l'americana IBM, poi la britannica International Computers, e di dedicare il tempo libero alla sua vera e ancora inespresa ambizione, la letteratura. Vediamo quindi un Coetzee ventenne in giacca e cravatta per le vie della metropoli interessarsi di cinema e vita culturale, attraversato da complessi d'inferiorità e dal senso di colpa d'essere un sudafricano bianco, a caccia di stimoli intellettuali che gli indichino la via e possibilmente confermino, come solo gli oracoli possono fare, la sua chiamata alla penna, macchina da scrivere o processore che sia. L'oracolo alla fine si presenta dietro il vetro di una libreria. Ha la copertina violetta della prima edizione

¹ "He cannot fail to see that the country around him is in turmoil. The pass laws to which the Africans and Africans alone are subjected are being tightened even further, and protests are breaking out everywhere. In the Transvaal the police fire shots into the crowd, then, in their mad way, go on firing into the back of fleeing men, women and children. From beginning to end the business sickens him: the laws themselves; the bully-boy police; the government, stridently defending the murderers and denouncing the dead; and the press, too frightened to come out and say what anyone with eyes in his head can see. [...] At any time he can find a call-up notice in his letter box. [...] Voortrekkerhoogte, somewhere in the Transvaal, is the training camp he has heard the most about. It is where they send conscripts from the Cape, far from home, to break them". J.M. COETZEE, *Youth*, Vintage, London, 2003, pp. 36-37, 39-40; in seguito indicato nel testo.

di *Watt* (uscito nel 1953): quale luce migliore per un'epifania londinese e un aspirante poeta modernista! I caratteri, gli stessi dei *Collected Poems* di Pound, promettono altrettanto bene e quando giunto a casa Coetzee inizia a leggere resta incollato al fluire di una voce cervellotica e dubbiosa che lo fa anche morir dal ridere.

In the window of a second-hand bookseller off Charing-Cross Road, on another of his expeditions to the city, he spots a chunky little book with a violet cover: *Watt* by Samuel Beckett. [...] He pages through it. It is printed in the same full bodied serif type as Pound's *Selected Poems*, a type that evokes for him intimacy, solidity. He buys the book and takes it back to Major Arkwright's. From the first page he knows he has hit on something. Propped up in bed with light pouring through the window, he reads and reads.

Watt is quite unlike Beckett's plays. There is no clash, no conflict, just the flow of voice telling a story, a voice continually checked by doubts and scruples, its pace fitted exactly to the pace of his own mind. *Watt* is also funny, so funny that he rolls about laughing. When he comes to the end he starts again at the beginning (*Youth*, 155).

Watt accende un lampadario in testa, fa intravedere gli scenari in cui lo studente realmente si trova, crea collegamenti e vie da sperimentare. L'impatto rigenerante di *Watt* va compreso entro il circuito socio-culturale in cui è inserito il giovane Coetzee, costituito dai due poli, apparentemente opposti, di Sudafrica e Gran Bretagna. Da un lato la fuga

dall'*apartheid* che isola drasticamente la gente con l'infamia dei *pass* ed entro gli spazi segregati di città, campus universitari e campi di addestramento. Dall'altro il trasferimento in Gran Bretagna, dove è un anomalo e contraddittorio rifugiato politico-poetico che non trova terreno favorevole per la sua embrionale vita da letterato. L'ombra della politica sudafricana lo perseguita e si amplifica collegandosi a contesti geopolitici internazionali delle cui dinamiche lo studente è attento osservatore. Si rende conto, per esempio, che fare il programmatore per l'IBM, addetto al processore 7090, significa partecipare alla costruzione della TSR2 che l'aeronautica britannica potrebbe sganciare su Russia e Cuba in favore di Stati Uniti e Germania Ovest (*Youth*, 82-84). Sono gli anni della guerra fredda e della paura diffusa della bomba nucleare che deve demolire Londra. "What an irony! Having escaped the Afrikaners who want to press-gang him into their army and the blacks who want to drive him into the sea, to find himself on an island that is shortly to be turned to cinders!" (*Youth*, 85). Il linguaggio da soldatini riproduce l'ingenuità dell'aspirante scrittore – tengo per i russi quindi non posso lavorare per inglesi e americani – ma riflette anche la compagine globale all'indomani delle indipendenze coloniali, dove la segregazione della gente di colore, di meticci e "diversi", delle comunità culturalmente dissidenti rispetto alle ortodossie degli stati, avviene attraverso raffinati mezzi di gestione, tra cui le conoscenze informatiche, la stampa, le università e gli studi umanistici di lingua inglese. Un quadro inaspettato in cui l'aspirante poeta, esperto d'informatica e letteratura inglese non può che far corto circuito.

Finally he has no respect for any version of thinking that can be embodied in a computer's circuitry. The more he has to do with computing, the more it seems to him like chess: a tight little world defined by made-up rules, one that sucks in boys of a certain susceptible temperament and turns them half-crazy, as he is half-crazy, so that all the time they deludedly think they are playing the game, the game is in fact playing them. It is a world he can escape – it is not too late for that (*Youth*, 149).

La visione di molti altri campi di prigionia sparsi per il globo gli si spalanca davanti: il campo di rieducazione siberiano dove un coetaneo Joseph Brodsky accusato di parassitismo sconta cinque anni di lavori forzati, i campi di prigionia dei soldati vietnamiti, le basi americane, ma anche i campi magnetici che assorbono menti come la sua per alimentarsi e plasmare mentalità inconsapevolmente discriminanti come quella di sua madre. Unione Sovietica, Stati Uniti, Sudafrica, quali connessioni esistono tra questi paesi²? Nella capitale britannica *the life of the mind* tenacemente perseguita non sembra potersi trapiantare: il mondo civilizzato è una trincea a cielo aperto a cui si congiungono i solchi di flussi migratori di gente che fugge e si radica abbandonando lingue e culture, in un nuovo processo ancora poco chiaro di colonizza-

² “Accused of being a social parasite, Joseph Brodsky has been sentenced to five years of hard labour in a camp. [...] A band of Viet-Cong sappers have cut their way through the barbed wire around the American air base at Pleike, blown up twenty-four aircrafts. [...] He knows his mother's opinions. She thinks South Africa is misunderstood by the world. Blacks in South Africa are better off than anywhere else in Africa. The strikes and protests are fomented by communist agitators”. *Ibid*, pp. 91, 152, 100.

zione inversa, mentre la cultura letteraria langue nostalgica e superficiale³. In questa *impasse* Watt s'innescia.

Beckett scrive *Watt* durante gli anni in cui per sfuggire alla Gestapo trova rifugio nel sud della Francia dove per un periodo fa anche l'agricoltore⁴. È la storia di un clownesco accademico, un linguista ed esperto viaggiatore – come s'apprende dai lugubri e sconclusionati luoghi comuni di compaesani con cui il romanzo inizia – che transita da un luogo non precisato all'abitazione signorile di un insensato ed eccentrico signor Knott. Qui lavora come servitore per un periodo di tempo prestabilito dopo il quale torna alla vita normale non troppo diversa dal mondo di Knott.

Al centro della storia (narrata da Sam, collega e compagno di sventure di Watt) è la permanenza in casa Knott, di cui Watt entra volontariamente a far parte. Il *ménage* programmato in modo ferreo ruota attorno all'esistenza assurda del padrone e ha l'unico scopo di assicurarne la mancanza di bisogni in modo da farlo comparire un regime economicamente razionale e infallibile, mentre chi vi è impiegato diviene gradualmente un pezzo di ricambio nella totale indifferenza del sistema.

³ “Even newspapers that are supposed to be liberal – the *Guardian*, the *Observer* – are hostile, he is beginning to find, to the life of the mind. Faced with something deep and serious, they are quick to sneer, to brush it off with a witticism. [...] What has happened with the ambition of poets here in Britain? Have they not digested the news that Edward Thomas and his world are gone forever? Have they not learned the lesson of Pound and Eliot, to say nothing of Baudelaire and Rimbaud?”. *Ibid*, pp. 49, 58-59.

⁴ S. BECKETT, *Watt*, Grove Press, New York, 2003; in seguito indicato nel testo.

Descritto come il Cristo dipinto da Bloch (*Watt*, 159), Watt compie evidentemente un sacrificio estremo che consiste nel sottoporsi agli ingranaggi del sistema allo scopo di metterne a fuoco il funzionamento e dai quali è progressivamente risucchiato fino all'annullamento attraverso la meccanizzazione di sé e del suo linguaggio. Siamo quindi in grado di dire – decifrando i suoi ragionamenti finché funzionano e finché riusciamo a seguirli – che la logica del programma di cui fa parte è basata su due punti centrali: 1) inserimento del soggetto nel circolo lavorativo predeterminato e predeterminante la sfera individuale, i cui istinti primari restringe progressivamente fino ad alienarlo in una claustrofobia cronica da dove l'individuo non si sogna di poter uscire. Una situazione che si evolve fino a divenire un vero e proprio campo di prigionia, contro il cui filo spinato Watt sbatte avanti e indietro come una macchina inceppata⁵; 2) svuotamento del senso e della funzione del linguaggio che, a seguito dell'impossibilità di capire il significato dei fatti enigmatici e irragionevoli che accadono, diviene indipendente dalla sostanza delle cose e dei fenomeni che designa⁶.

⁵ "The garden was surrounded by a high barbed wire fence, greatly in need of repair, of new wire, of fresh barbs. [...] Continuing my inspection, like one deprived of his senses, I observed, with a distinctness that left no room for doubt. [...] Watt, advancing backwards towards me. [...] often he struck against the trunks of trees, or in the tangles of underwood caught his foot, and fell to the ground. [...] but still without murmur he came on, until he lay against the fence, with his hands at arm's length grasping the wires. [...] His face was bloody, his hands also, and thorns were in his scalp". *Ibid*, pp. 156, 159.

⁶ Vedi l'episodio degli accordatori Gall, padre e figlio [!], considerato da Watt emblematico del processo di scollamento tra apparenza e realtà, quindi tra parole e significati, che segna la sua esistenza. *Ibid*, pp. 70-80.

Due tasti questi che toccano i punti nevralgici della condizione in cui si trova il programmatore letterato a Londra, sospettoso ormai del nesso tra industria informatica, governi neo-coloniali eredi di filosofie scientifico-positiviste che perseguono l'evoluzione della specie e il perfezionamento della razza e dei saperi, e lo stato in cui versa la letteratura di lingua inglese. *Watt* trasmette messaggi inseriti in una cifra stilistica esilarante ed eccentrica al punto di farsi insostenibile, in cui contenuti e temi sono a brandelli dall'inizio. L'ulteriore maciullamento li riduce in dati, numeri e rumori metallici con cui risuona la marcia funebre della lingua inglese, anni addietro severamente giudicata da Beckett quale forma vuota e stilizzata adatta all'astrazione piuttosto che alla definizione di contenuti specifici⁷.

Soprattutto però *Watt* fa scoppiare a ridere all'infinito, "a sensuous delight that hasn't dimmed over the years"⁸, una manna che promette sviluppi tra le macerie. Anche se, spiega Arsene, veterano collega di Watt, la risata che scaturisce dalla coscienza è un'escoriazione cerebrale e può essere di tre tipi: *amara*, se scatenata dall'ingiustizia; *vuota*, se causata dalla menzogna o dalla violazione della realtà da parte del

⁷ "Mr Joyce has desophisticated language [...] and it is worth while remarking that no language is so sophisticated as English. It is abstracted to death. [...] If English is not yet so definitely a polite necessity as Latin was in the Middle Ages, at least one is justified in declaring that its position in relation to other European languages is to a great extent that of medieval Latin to the Italian dialects". S. BECKETT, "Dante... Bruno. Vico... Joyce", in *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, G.V.K. SLINGSBY and V. DIXON (eds.), Faber and Faber, London, 1925, pp. 15, 18.

⁸ J.M. COETZEE, "Interview", in *Doubling the Point: Essays and Interviews*, D. ATTWELL (ed.), Harvard University Press, Cambridge, 1992, p. 20.

linguaggio; *triste*, se provocata dal fatto stesso di non avere altre *chances*, quindi dall'infelicità senza rimedi (Watt, 48-49). Risate, comunque, che squarciano la nebbia fitta in cui l'intelletto poteva marcire, aprendo visioni forse fosche ma sublimi, nel senso tradizionale ricordato da Coetzee in altro contesto, in cui la mente, trovandosi in difficoltà nel concepire il senso di ciò che le si schiera di fronte tanto eccede i suoi limiti cognitivi, s'impregna di orrore e godimento⁹. L'orrore presentato dagli scenari beckettiani, abbiamo capito qual è; il piacere è generato dalla rottura spudorata con gli schemi convenzionali della *fiction* e la sensazione di trovarsi alla presenza di un ordine di significati prima preclusi a cui ora si è connessi.

Nel settembre 1965 Coetzee lascia la Gran Bretagna per recarsi all'Università di Austin. Qui, casualmente, troverà i manoscritti di *Watt* e scriverà una tesi di dottorato sulla prima prosa inglese di Beckett, con l'intento di carpirne il segreto e appropriarsene¹⁰.

Nelle pagine introduttive della tesi il dottorando spiega che la sua ricerca si muove tra due poli (questa volta sì, positivo e negativo) esemplificati dal titolo: *The English Fiction of Samuel Beckett. An Essay in Stylistic Analysis*¹¹. Tra i due poli, Coetzee è un funambolo che procede sul filo intrecciato di due discorsi: 1) la prima prosa inglese di Beckett con

⁹ J.M. COETZEE, *White Writing*, Yale University Press, New Haven and London, 1988.

¹⁰ J.M. COETZEE, "Interview", in *Doubling the Point*, cit., p. 25.

¹¹ J.M. COETZEE, *The English Fiction of Samuel Beckett. An Essay in Stylistic Analysis*, The University of Texas at Austin, January 1969, pp. 315. Unpublished.

la tipica insofferente ribellione alla lingua inglese considerata ormai fuori uso perché stilizzata e uniformante; 2) la teoria e prassi della stilistica applicata attraverso computer (l'avanguardia di una branca della linguistica, a sua volta diramazione del positivismo logico), i cui risultati statistici si propongono come base per l'analisi critica dei testi letterari e quindi per la deduzione dei contenuti.

Pur schierandosi fin dall'inizio con le posizioni di Beckett, lo svolgimento della tesi mostra Coetzee sottoporsi diligentemente alla mole di elaborazioni e comparazioni di dati, con lo scopo – deduciamo dai brevi incisivi commenti a conclusione d'ogni fase analitica – di verificare la non-funzionalità della stile-statistica, sia a priori per la scelta degli elementi su cui basare l'analisi che a conclusione d'indagine per dedurre risultati significativi. D'altronde, quale operazione più scontata di un'analisi stilistica a computer di testi che strutturalmente scalciano contro il sistema della lingua e la logica della sua prevedibilità? Il ricercatore, non sorpreso nel confermare che le sue analisi su "Dante and the Lobster" (*short story* contenuta in *More Pricks Than Kicks*) e sui romanzi *Murphy* e *Watt* conducono allo scacco del sistema utilizzato, sostiene però la loro parziale utilità a patto che siano governate dall'intuito e dal ragionamento dell'analista piuttosto che il contrario. In chiusura della sua analisi di *Murphy*, per esempio, di cui ha voluto misurare e classificare l'uniformità sintattica e il punto di vista estremamente variabile, Coetzee osserva doverci essere un terzo e poco razionale elemento cognitivo guida in grado di scegliere gli aspetti rilevanti di un testo e di osservarne poi la dinamica, in questo caso di contrasto. Operazione critica che solo l'osservatore, posto

tra elaborazione matematico-strutturale oggettiva e orizzonte ricettivo ideale non razionalmente determinato, può attuare. Per esemplificare tale ibrida lettura del testo e la posizione particolare in cui si trova l'osservatore, Coetzee fornisce un correlativo oggettivo che estrapola dalla scena finale di *Murphy* la quale, sottolinea, non ha scelta a caso.

I suspect that the interpretation of the contrast most fruitful for our formal understanding of *Murphy* lies between the phenomenological and psychological extremes. Let me take up a passage in which both features are present (I stress that the passage is not randomly chosen).

Except for the sagging soar of line, undoubtedly superb as far as it went, there was nothing to be seen, for the kite had disappeared from view. Mr Kelly was enraptured. Now he could measure the distance from the seen to the unseen, now he was in a position to determine the point at which seen and unseen met. It would be an unscientific observation, so many and so fitful were the imponderables involved. But the pleasures accruing to Mr Kelly would be in no way inferior to that conferred (presumably) on Mr Adams by his beautiful deduction of Neptune from Uranus. He fixed with his eagle eyes a point in the empty sky where he fancied the kite to swim into view, and wound carefully in (Beckett, 280, *The English Fiction*, 73).

Non è scelta a caso, perché la scena rappresenta l'angolazione critica di Coetzee rispetto al testo letterario, *i.e.* la prosa di Beckett, e lo scarto sperato rispetto alle teorie in uso nelle scienze umanistiche, sociali e politiche. I due

fenomeni opposti oggettivamente individuati – la regolarità sintattica e la variabilità del punto di vista in *Murphy* – sono il filo che unisce all’aquilone, filo che però a un certo punto scompare rendendo la presenza del testo-aquilone più preziosa seppure non più quantificabile. Se, come suggerisce la tesi, il signor Kelly è anche Coetzee intento a seguire il filo intrecciato del discorso su Beckett, allora oltre lo spazio segnato dalla stile-statistica, il funambolo deve camminare nel vuoto oppure caderci dentro, il che pare una prospettiva divertente e fruttuosa ma molto poco positivista.

In ultima analisi, siamo alle conclusioni della tesi, la stile-statistica, di per sé inutile, offre due vantaggi: dà numeri precisi mettendo nero su bianco osservazioni che si formano da sole nella mente del lettore accurato e rende possibile la creazione di diagrammi e figure geometriche che (simile al grafico inserito verso la fine della tesi, con i vocaboli desueti ricorrenti nei tre testi in oggetto) sembrano degli aquiloni.

Coetzee consegue il dottorato di ricerca nel 1969. Nel 1970 si trova ancora per poco negli USA (nel '71 non gli sarà rinnovato il permesso di soggiorno per aver manifestato contro la guerra in Vietnam), dove inizia a pubblicare tre saggi tratti dalla tesi, nei quali espone i risultati ottenuti: “*Murphy and the Comedy of Point of View*” (1970), “*The Manuscript Revisions of Watt*” (1972) e “*Beckett and the Temptations of Style*” (1973)¹². Sono resoconti scarni che si limitano a elencare le tecniche utilizzate da Beckett per scardinare la forma illusionista del romanzo tradizionale: 1) l’uso slittante del punto di vista in *Murphy*, in cui personaggi, protagonista, narratore e autore partecipano alla costruzione del *plot* e dei

¹² J.M. COETZEE, *Doubling the Point*, cit., pp. 31-49.

suoi dettagli, secondo determinate modalità d'interferenza; 2) l'episodicità in *Watt* causata dall'inserimento *ex-novo* di blocchi di *plot* appartenenti a una prima versione del testo che sola è in grado di fornire il loro significato effettivo; 3) la presenza di un narratore-editore che mescola le carte in tavola, aggiunge digressioni e dettagli inutili sviando le possibilità di seguire il filo conduttore del testo; 4) il ritmo ripetitivo di parole e frasi che rendono *Watt* progressivamente simile a un brano musicale; 5) il procedimento autodistruttivo della prosa Beckettiana che nega sistematicamente ciò che afferma: dichiarando inutile lo scrivere attraverso commenti parentetici paradossali (*I seem to speak, it is not I*) e l'uso costante della metalingua che relativizza o calibra la comunicazione in corso.

Nel saggio del 1983 "Remembering Texas"¹³ è possibile misurare lo spessore che le forme stilistiche studiate giungono ad avere nella scrittura di Coetzee. *L'incipit* del saggio è un buon esempio:

In September 1965 (this is an essay that can begin in no other way), I sailed into New York harbour aboard an Italian ship, *once a troopship, now* crammed with young folk from foreign parts *come* to study in America. I *came, immediately,* from England [...] for teaching freshmen English while I studied in the graduate program (50, *enfasi mie*).

¹³ J.M. COETZEE, "Remembering Texas", in *Doubling the Point*, cit., pp. 50-53.

Da notare: 1) la parentesi metalinguistica (in grassetto) indicante la non sottomissione ai dettami e agli usi della lingua; 2) gli incisi (in corsivo) contrastanti l'idea contenuta nella frase che li precede (la nave che porta verso libertà e democrazia ha ucciso e colonizzato per i fascisti; proveniente dalla Gran Bretagna Coetzee è in realtà sudafricano); 3) le anafore temporali *now* e *once* e regolari *come* e *came* (sottolineate) indicano il rapporto tra presente e passato e relazionano i diversi paesi di provenienza degli studenti-passeggeri che stanno per convergere nei campus statunitensi sotto il comune denominatore della lingua inglese, dove saranno ordinati gerarchicamente a seconda dell'accesso alla nuova lingua madre, per cui Coetzee, sudafricano e anglo-britannico d'adozione, svolgerà un ruolo privilegiato entro cui specializzarsi e progredire.

Ecco un esempio invece di slittamento del punto di vista introdotto dal soggetto impersonale *one* che indica nel contempo tre soggetti diversi (lo studente Coetzee, la docente e l'impostazione degli studi):

I wrote (a project of my own devising) a minutely detailed classification of rhetorical figures in the sermons of Bishop Wulfstan. Prof. Lehmann awarded me an A-, the minus, she said, because work like mine gave philology a bad name. She was right; I was not resentful, *though unsure of where one went from there* (50, *enfasi mie*).

La presenza di scosse semantiche che contrastano la linearità imperturbata e realistica tipica della prosa di Coetzee si scopre nella descrizione della strage compiuta da uno stu-

dente impazzito che spara a raffica da sopra il campanile del campus, mentre Coetzee è nascosto sotto il banco:

“If you dislike the war so much,” said a friend, meaning the war *in (on)* Vietnam, “why don’t you leave?” But he misread me. [...] The problem was with knowing what was being done. It was not obvious where one went to escape knowledge (51, *enfasi mie*).

L’eccentrica proposizione tra parentesi “(on)” indica anche la sovrapposizione tra guerra combattuta sul campo e nel campus tra studenti di opposte vedute e ideali, mentre la scarica di gerundio attivo e passivo e di pronomi impersonali segna il terreno ideologico dove entrambe le guerre sono decise e da cui non è chiaro come ci si possa difendere o se sia possibile fuggire il canone della conoscenza preconstituita.

Da qui lo studente si muove in due direzioni, entrambe di stampo linguistico, che lo portano a scoprire la situazione paradossale in cui si trova nel voler diventare uno scrittore di lingua inglese dato che non esiste lingua maggiormente repressiva¹⁴. Ricerche che chiariscono la posizione contraddittoria di uno studente sudafricano che insegna scrittura accademica a matricole provenienti da vari paesi del mondo di cui poco o nulla sa e le cui lingue e culture contribuisce a estinguere: “The students I taught in my composition classes

¹⁴ “It seemed an odd position for a student of English, the greatest imperial language of them all, to be falling into. It was a doubly odd position for somebody with literary ambitions, albeit of the vaguest to discover himself suspecting that languages spoke people or at the very least spoke through them”. *Ibid*, p. 53.

might as well have been Trobriand Islanders, so inaccessible to me were their culture, their recreations, their animating ideas” (*Remembering*, 51). Un primo percorso lo porta a scoprire materiali storiografici e linguistici prodotti dal colonialismo tedesco in Sudafrica, i più recenti degli anni Venti, compreso un resoconto di viaggio redatto dall’antenato Jacobus Coetzee (che ritroveremo in *Dusklands*). Il secondo allo studio dei ceppi linguistici originari unitisi nella colonia del Capo e all’ovvia conclusione che nessuna di queste lingue è “primitiva”. Nell’ipotesi anzi che si dovesse un giorno scegliere una lingua degna di rappresentare il genere umano, giustizia storica impone che dovrebbe essere una di queste (*Remembering*, 53).

Non v’è cenno a Beckett in questo saggio retrospettivo, perché ne costituisce il motore. L’operazione distruttiva diretta da Beckett alla lingua s’incorpora in Coetzee nella tipica prosa lineare sobria e calibrata in cui le funzioni linguistiche e retoriche, qui grammaticali, incapsulano il messaggio che può anche restarvi nascosto, disinnescato. In un paragrafo conclusivo, per esempio, l’uso del *past-tense* indica che è lo studente e non l’autore a non capire le implicazioni dell’esperienza texana:

I left Texas in 1968. *It was never clear to me*, from beginning to end, why the university – and the American taxpayer – had lavished so much money on me to follow idle whims [...] among the thousand of petroleum engineers and political scientists. [...] I departed, I thought, unmarked, unscathed, except by the times. *None had tried to teach me*, for which I was grateful. [...] Passing the door

of James Sledd's office [...] I had been reassured that the province of English Studies was not, as the lifestyle of my colonial teachers had seemed to prove, reserved for dilettantes. I could have come away with less (53, *enfasi mie*).

Secondo le regole del *past-tense* e del *present perfect*, le frasi "It was never clear to me" e "None had tried to teach me" si riferiscono ai tre anni trascorsi al campus. L'inciso "I thought" come anche "I had been reassured" sono invece frasi ambigue perché partecipano sia all'inconsapevolezza del passato sia all'ironia con cui al presente Coetzee si guarda indietro.

I primi tre romanzi di Coetzee pubblicati nel decennio successivo al suo ritorno in Sudafrica (*Dusklands*, *In the Heart of the Country* e *Waiting for the Barbarians*) ricalcano situazioni d'impotenza esistenziale e sottomissioni a sistemi di potere tipiche dei romanzi francesi di Beckett, da *Molloy* a *The Unnamable*. Anche la forma narrativa in prima persona, dalla voce rotta, oppure ultra-razionale alla Moran di *Molloy*, il tono confessionale, l'andamento episodico, sono riconducibili alla trilogia francese. *Life and Times of Michael K*, invece, apre un rapporto nuovo con Beckett basato su *Watt*¹⁵.

Senza scartare completamente la forma autodiegetica, *Life and Times* la utilizza come perno delle tre sezioni che compongono il libro, costruendo una struttura ibrida in cui la prima e la seconda sezione agganciano la forma "tradizio-

¹⁵ J.M. COETZEE, *Life and Times of Michael K*, Penguin, Harmondsworth, 1987; in seguito indicato nel testo.

nale” del Beckett inglese mentre la seconda rimane ancorata alla voce e alle implicazioni di quella francese. La seconda sezione è un rendiconto autobiografico in forma diaristica e in parte epistolare che un medico rivolge a Michael K. K è un sudafricano di colore giunto in fin di vita al campo di riabilitazione ai lavori forzati dopo lunghe peregrinazioni condotte per portare la madre nella città natia e, alla morte di lei, non sapendo dove andare. Per la sua storia e sopravvivenza il medico sviluppa un attaccamento ossessivo che sfocia (ed è questo un punto cruciale che il lettore deve scoprire) nella scrittura della vita di K, quindi nella prima e terza sezione del romanzo. La struttura narrativa di *Life and Times of Michael K* riproduce quasi esattamente la forma utilizzata da Beckett in *Watt*, la cui storia è narrata da Sam il quale, proprio come il medico di K, ha trascritto le sue parole durante lunghe conversazioni con lui.

L'unica sostanziale differenza sta nel fatto che Sam non assicura la veridicità della trascrizione (cedendo persino il passo a un narratore-editore che la riduce a finzione), mentre il medico vuole si creda al cento per cento alla storia di K in virtù della complicità assoluta che si è conquistato con lui durante il ricovero in ospedale. Qui, infatti, con K ridotto a uno scheletro, che si rifiuta di mangiare perché bisognoso di cibo autentico, come le zucche che aveva coltivato e mangiato quand'era libero – arrostando la polpa a fette su una griglia e sognando di insaporirla con zucchero e cannella – il medico si procura un surrogato di quelle zucche che tosta e spolvera di zucchero, se non di cannella (*Life and Times...*, 155-156, 202). Chiaro che il medico è al corrente della passione con cui K ha coltivato l'orto, del piacere con cui ne

ha mangiato i frutti, dei suoi sogni e, non da ultimo, deve nutrire la volontà di esaudirli.

Infine, come può il medico essere a conoscenza della vita di K dopo che costui fugge dalla clinica? Per rispondere dobbiamo: (a) affidarci alla veridicità delle intenzioni quando nella lettera a K lo supplica di cedere alle offerte di dialogo e aiuto dichiarando il bisogno di seguirlo e vivere lontano dal ruolo che la storia del Sudafrica gli ha attribuito; (b) identificarlo con l'enigmatico vecchietto vagabondo vagheggiato da K nelle ultime battute del libro, il quale, infranti coprifuoco e leggi dello Stato, si reca nella stanza della madre di K, dove lui ora sembra essersi trasferito (in tipica mossa da personaggio beckettiano), per insieme raggiungere il luogo idilliaco dove K ha coltivato zucche e meloni, certo di poterne creare insieme di nuovi (*Life and Times...*, 249-250).

Life and Times of Michael K opera quindi un salvataggio importante rispetto alle posizioni drastiche di Beckett, ricreando una condizione di credibilità della *fiction* tradizionale attraverso la saldatura del rapporto tra storia narrata e narratore, voce e parola scritta, sulla base dell'intesa leale e ideale tra due interlocutori senza peraltro eliminare le ambiguità fra i due livelli discorsivi.

Un altro elemento stilistico-strutturale ripreso dalla prima prosa inglese di Beckett, particolarmente da *Watt*, è il ritmo scandito dalla ripetizione di parole o frasi. Nel primo caso, le parole iterate indicano il passo inesorabile di K sovrapponendolo all'altrettanto instancabile procedere di ragionamenti e deduzioni circa gli scenari e le circostanze che si trova ad attraversare. Soprattutto l'inciso *he thought* ribadisce la fedeltà del trascrittore alla fonte e in senso più

generale la controtendenza rispetto ai ragionamenti degeneranti di Watt: il controllo minuzioso nella gestione del pensiero e delle parole: “It was better in the mountain, K thought. It was better on the farm, it was better on the road. It was better in Cape Town” (*Life and Times...*, 105). Forse non casualmente, l’altro genere di ripetizione riguarda frasi contenenti le parole *belief* o *believe* e la costruzione *he found it hard to believe*. Insieme traducono la decisione razionale di K di aderire o meno alla percezione della realtà esterna, inclusi i discorsi che pretendono di spiegarla, per cui il libero arbitrio funziona come una leva o una vanga con cui K coltiva i rapporti con il mondo esterno proteggendo l’oasi del pensiero: “*It was hard to believe that he had become this savage*”; “*I let myself believe that this was one of those islands without the owner. Now I’m learning the truth*”; “*It was not hard to believe at times that his was the first foot ever to tread a particular inch of earth*” (*Life and Times...*, 72, 84, 133). La stessa frase è impiegata al negativo in *Watt*, in cui indica la graduale impossibilità di sentire la voce di Watt da parte di Sam (che deve trascriverla) e di collegare manifestazioni emotive con la loro causa: “But that there ever issued from the mouth of man [...] a voice at once so rapid and so low, is *hard to believe*”; “he was no sooner in the public road than he burst into tears [...]. *He would not have believed* such a thing possible, if he had not been there himself” (*Watt*, 156, 208).

Life and Times of Michael K intesse un simile rapporto ibrido e di contrasto con la trilogia francese e *Watt* anche a livello di figure di pensiero. Le principali immagini allegoriche e archetipiche comuni di *madre*, *strada* e *giardino* sono

sviluppate in modo da rendere evidente che se *Watt* le avesse usate in senso positivo il ripiego esistenzialista di Beckett non avrebbe forse avuto luogo.

In *Life and Times* la caparbità del protagonista spinge queste immagini ad assumere valenza positiva nonostante le condizioni storiche e biografiche avverse in cui sono radicate. La *madre* è dall'*incipit* il fulcro della storia di K, il quale ne catalizza i significati: (a) prendendosi cura di lei e dei suoi desideri; (b) assumendosi il compito di fornire al paese martoriato dalle politiche dei padri il senso del legame con la terra attraverso cui riavviare il rapporto con linguaggio, istituzioni e società. Una dimensione archetipica e allegorica a cui K assurge, raffigurata nella scena finale del libro in cui K estrae acqua dal terreno con un cucchiaino legato a una corda ribaltando l'immagine iniziale di lui imboccato in quel modo dalla madre che non può allattarlo a causa della malformazione delle labbra.

La nascita sfortunata con il labbro leporino che induce Anna ad affidare K alle cure "paterne" di un istituto di recupero, produce un distacco proficuo per entrambi. Non costituendo la madre il passaggio al mondo simbolico, K cresce in un *gap*-cuscinetto alle aggressioni del mondo esterno, uno spazio simbiotico unito alla natura: animale (è di continuo identificato con minuscoli esseri del sottosuolo), vegetale (è la sua viscerale passione) e umana (gioisce dell'armonia di corpo e mente).

Per esaudire il desiderio della madre malata, K inizia a percorrere molta *strada* trasportando Anna in un carretto di fortuna lungo la *express way*, dove i posti di blocco portano dritti ai campi di prigionia e lungo vie alternative dove, dopo

la morte di Anna, K vive momenti idilliaci di simbiosi con il territorio semi-disabitato in cui s'immerge come fra seni materni (*Life and Times...*, 137). Percorsi che rappresentano il cammino dell'espressione linguistica radicata nell'essere e nella coniugazione ideale tra individuo e sistema, un varco utopico, un'area interstiziale che K coltiva manovrando meticolosamente il proprio e l'altrui linguaggio, gli impulsi e la realtà contingente, e il grado di compenetrazione dei due sulla base dell'affidabilità: "K allowed this utterance to sink into his mind", "he permitted the hope to grow up again in his breast that all would be well" (*Life and Times...*, 65, 155).

Una tal cura lo caratterizza come *giardiniere* (nel significato anche simbolico tradizionale del termine, in cui la coltivazione della terra indica quella delle due sfere opposte e collegate dell'anima e dello stato) convinto però che lo spazio ora da coltivare è fuori dalle città e dalla storia a contatto con il tempo delle stagioni (*Life and Times...*, 82). L'unione viscerale con la terra che K si trova a coltivare, producendo zucche e meloni, frutti pieni di semi capaci di riprodursi, è un *cordone* senza il quale si riduce a uno scheletro (*Life and Times...*, 90, 150) e un canale con cui sente la *voce*, la musica, la dimensione orale che istilla certezze istintive alla realtà materiale e delle parole (*Life and Times...*, 95).

Il *giardino* con i suoi frutti è il contrario del campo di lavoro e d'ogni altro luogo gestito dallo Stato dittatoriale dove le zucche sono svuotate e le persone trattate come cavalli da corsa o da soma. Il campo dove K è internato era una pista per le corse dei cavalli, motivo per cui K è sollevato quando apprende che la clinica interna dove si trova era la

stanza dei fantini (*Life and Times...*, 178), mentre in *Watt* il galoppatoio si trova accanto alla casa padronale ed è il punto di riferimento per individuarla da lontano (*Watt*, 29).

Nella trilogia francese, il protagonista, ripiegato su se stesso e sul senso dell'inutilità di comunicare si trova: (a) in viaggio verso la casa di una *madre* con cui ha un rapporto morboso e sulla quale non ricorda molto, incluso il fatto se sia in vita (Molloy); (b) strumento del mondo patriarcale verso cui prova timore e disgusto e dal quale è crudelmente abbandonato (Moran); (c) in un letto nutrito dal braccio di una struttura sanitaria, staccato dal mondo femminile che ricorda governato da padri macellai e stupratori (Malone); (d) nella stanza della madre dove scrive svogliate storie che gli vengono sottratte e dove dichiara non essere mai nato (*The Unnamable*).

In *Watt* invece, la negoziazione tra i due mondi è ancora in gioco. Come K, Watt piomba nel mondo simbolico bruscamente e vive altrettanto confuso nell'interregno, un universitario che beve solo latte (*Watt*, 23) e sente la voce, la musica, del paesaggio (*Watt*, 29) con cui, a differenza dei suoi colleghi futuri, è ancora in contatto. Similmente a K, si blocca ed è impermeabile all'irruenza del mondo "civile" articolando il senso delle cose in modo indipendente, un guscio che va però in frantumi. Cosciente della macina a cui va incontro, Watt si lascia andare – viene lasciato andare – anche se, tornato in libertà sulla strada pubblica, riesce ancora a guardare le colline, il paesaggio e il giorno che in trionfo vi nasce "in a day's *march*": *avanzando* come ogni

altro, oppure *protestando* per il *terreno delimitato* entro cui deve stare (*Watt*, 224).

La *strada* rimane percorribile per Watt fino alla fine, non così per i personaggi-narratori della trilogia. Qui gli unici ancora in grado di percorrerla – con esiti disastrosi – sono gli speculari Molloy e Moran. Il primo procede in bicicletta nelle posizioni più proibitive cadendo progressivamente a pezzi; il secondo parte convinto trascinandosi dietro un figlio che tiranneggia e disprezza e finendo per tornare solo e strisciante in una casa caduta in rovina. Per gli altri che sono infermi la strada è ormai dietro la finestra.

Infine, il *giardino* è per Molloy il luogo dove sostituire il cane incidentalmente investito con la bicicletta e dove semplicemente transita; un giardino simile a quello del borghese Moran curato per godersi l'ombra d'estate ma che sarà abbandonato durante la prolungata assenza del padrone insieme a pollaio e alveare.

In *Watt* certamente il giardino non era stato un luogo ameno. Nel giardino di Knott, curato dal depresso e paranoico signor Graves, in rare circostanze Watt incontra Sam, senza averne desiderio o motivo, mentre il campo attorno al padiglione – in cui a un certo punto Watt è trasferito – è incolto e circondato da filo spinato. Il vero giardino, irriconoscibile, è la strettissima striscia di terra che separa i campi dove Sam e Watt vivono isolati e dove alla fine s'incontrano violando le regole e passando per un buco nel reticolato. Qui con voce indecifrabile che pronuncia frasi, parole e lettere al contrario, Watt detta la sua storia a Sam mentre insieme danzano avanti e indietro, due scheletri al limite dell'esistenza e della più strana bellezza possibile. "And so we paced

together within the fences, I forward, he backwards [...]. And then turning, I turning, and he turning [...]. And so, up and down, up and down, we paced between the fences, together again after so long, and the sun shone bright upon us, and the wind blew wild about us” (*Watt*, 163).

Alla fine della sua odissea, K torna nella stanza della madre da dove aveva iniziato il viaggio. Tra gli oggetti che nota prima di mettersi a dormire spicca “a creature whom he recognised as Pinocchio” (*Life and Times...*, 246). La statuetta rimanda all’immagine che conosciamo di Beckett: il corpo magrissimo e lo sguardo fanciullesco fisso e profondo somigliante sia al pupazzo che al bambino trasformato. È l’oracolo Beckett in persona e rigorosamente non in carne e ossa a esemplificare forse l’interpretazione comune delle sue opere che le vede “incarnazioni” di un’assurda irrimediabile divisione fra mente e corpo piuttosto che caparbie rappresentazioni di una filosofia dualista fallimentare la cui voragine divora il genere umano da Cartesio, passando per l’eugenetica fino all’opinione diffusa che l’intellettuale, il genio o lo scrittore non può essere una persona mediamente efficiente, praticare sport e svolgere bene un qualunque mestiere¹⁶.

Situato tra il momento in cui K si corica sotto il tetto materno e l’istante in cui sogna che possa arrivare un compagno con cui andarsene, Pinocchio rappresenta una richiesta e una duplice risposta: è possibile che l’essere umano com-

¹⁶ J.M. COETZEE, “Eight Ways of Looking at Samuel Beckett”, in *Borderless Beckett / Beckett Sans Frontières*, AAVV, Rodopi, Amsterdam and New York, 2008, pp. 19-31.

prenda i suoi errori e progredisca? *No*, perché ogni forma di evoluzione e progresso della specie è da scartare. Meglio la pancia della balena in cui passare il tempo a descrivere le pareti invalicabili e la noia, assicurandosi però di dedicare un filo di voce, o di matita, a chi vive da sempre come un animale da laboratorio (*Eight Ways*, 19). *Sì*, e similmente anche la *fiction* che non per forza deve mentire inutilmente e può invece inventarsi fiabe come questa e ipotizzare che esista un compagno ideale con cui uscire dalla stanza, dalla vita preordinata, dalla balena e andare contenti a seminare zucche: “It did not seem impossible that whoever it was who disregarded the curfew and came when it suited him to sleep in this smelly corner (K imagined him as a little old man with a stoop [...]) might be tired of life at the sea-side and want to take a holiday in the country if he could find a guide who knew the roads” (*Life and Times...*, 250). Non sappiamo, naturalmente, come continua la storia. Ma possiamo scegliere.

COETZEE E L'AUTOBIOGRAFIA:
TRA LA SPIRALE DI NABOKOV
E IL DOPPIO DI DOSTOEVSKIJ

Giuliana Ferreccio

“... Words strain,
crack and sometimes break, under the burden,
... slip, slide, perish,
decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still...”

Four Quartets, “Burnt Norton”

“Because one has learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it.”

Four Quartets, “East Coker”

“I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me.”

The Unnamable

“*Always it is not what I say
but something else.*”

Elizabeth Costello

Coetzee rifugge in generale dai commenti in prima persona sia nella saggistica che nei romanzi, nei quali i punti di vista personali sono filtrati attraverso la coscienza dei perso-

naggi. D'altronde, il suo stile impersonale scoraggia qualsiasi tentativo di scorgere legami con la vita presente o passata dell'autore. Tuttavia l'impressione di un forte autobiografismo permane. Date queste premesse, che rapporto stabilisce Coetzee con la scrittura autobiografica? Quale forma dà a un genere letterario così antico e così imprevedibile, che mette in pratica nella prima delle due opere autobiografiche, *Boyhood. Scenes from Provincial Life*,¹ evocando uno dei grandi esempi ottocenteschi del genere, *Adolescenza* di Lev Tolstoj, il secondo volume della trilogia autobiografica?

Utile per rispondere a questo interrogativo è cercarne le premesse e le condizioni prendendo in esame, oltre a *Boyhood*, *Elizabeth Costello* e *The Master of Petersburg*. Benché opera successiva, la prima è un romanzo-saggio imperniato, tra l'altro, sul tema della crisi del linguaggio referenziale, che si riflette sull'intera opera precedente. La seconda, legata alla particolare tendenza confessionale che si estende a molte delle sue opere, presenta una forma di sdoppiamento inusuale, legata non tanto al doppio letterario quanto al modo di essere "doppio" del personaggio principale. Entrambi gli aspetti sono essenziali per caratterizzare la particolare forma autobiografica che *Boyhood* rappresenta. Partiremo dall'opera posteriore, che sintetizza i due problemi principali che l'autore affronta nell'opera autobiografica: come rappresentare la verità su se stessi in un'opera di finzione, fatta di parole che sfuggono alle intenzioni e si rendono autonome rispetto al senso? Come stabilire una continuità plausibile fra ciò che si era e ciò che si è diventati?

¹ J.M. COETZEE, *Boyhood, Scenes from Provincial Life*, Secker & Warburg, London, 1997; in seguito indicato nel testo.

Elizabeth Costello e Lord Chandos: l'assedio delle parole

Romanzo-saggio costruito su una serie di lezioni che l'autore aveva tenuto nel corso degli anni a partire dal 1997, *Elizabeth Costello*² fonde perfettamente i due generi senza rinunciare al confronto, sempre aperto, fra le diverse posizioni che si possono assumere rispetto ai temi trattati, che sono l'argomento dei diversi capitoli: che cosa sia il realismo, che forma possa assumere il romanzo africano, la vita degli animali, la funzione dell'umanesimo e della religione nella cultura africana, gli effetti perversi prodotti dalla rappresentazione del male in letteratura, l'aspetto trascendente dell'erotismo. Infine, nei due ultimi capitoli, "At the Gate" e "Letter of Elizabeth, Lady Chandos", il lato letterario sembra prendere il sopravvento benché i temi rimangano gli stessi che percorrono tutto il libro: il rapporto tra finzione artistica e verità, scrittura e desiderio, ispirazione poetica e sterilità. La protagonista, Elizabeth Costello, le cui vicende legano tutte le diverse lezioni, è una scrittrice australiana di fama internazionale, famosa per un romanzo scritto anni prima che ha consacrato la sua reputazione ma che l'ha anche costretta nella posizione scomoda e ormai fastidiosa di venir ammirata per qualcosa che sente di non essere più. Una serie di figure, il figlio, la sorella, entrano nella storia delle sue peregrinazioni attraverso eventi ufficiali di cui percepisce la sterilità, fungendo da alter-ego dialogico nel suo fronteggiare questioni nelle quali il vissuto e gli affetti si mescolano alle scelte intellettuali. Nel finale, Elizabeth si

² J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, Vintage, London, 2004; in seguito indicato nel testo.

trova senza ragione in un paese sconosciuto, che è uno e molti, la cui frontiera vorrebbe attraversare, senonché per farlo deve sottoporsi a continui interrogatori di un tribunale che cerca di farle confessare in che cosa creda veramente. Il richiamo evidente è al racconto di Kafka, “Davanti alla legge”, con la differenza che Elizabeth esce dalla propria paralisi riaffermando il valore della passione che spinge alla scrittura. Nell’ultimo capitolo, che Coetzee definisce “Postcript”, tuttavia, la situazione viene di nuovo rovesciata e la protagonista, Lady Chandos, afferma invece la posizione scettica che Elizabeth aveva superato.

Nel Poscritto Coetzee mette in scena i suoi procedimenti preferiti, brulicanti di allusioni letterarie, basandosi sul documento più struggente della crisi novecentesca del linguaggio, *Ein Brief* (1902) di Hugo von Hofmannsthal, che ne anticipa i tratti essenziali³. In essa Lord Philip Chandos scrive all’amico Francis Bacon, per giustificarsi della propria totale rinuncia all’attività letteraria:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen (*Brief*, 40).

Il fatto è che ho perso completamente la facoltà di trattare in modo ordinato, col pensiero o con la parola, un qualsiasi argomento (*Lettera*, 41).

³ H. VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, in C. MAGRIS (a cura di), trad. it. con testo a fronte, Marga Vidusso Feriani, BUR, Milano, 1974. Le citazioni sono tratte da questa edizione.

Davanti alle parole, egli prova un'insofferenza, non un semplice dubbio, ma l'impressione di una realtà che si dissolve, di una cosa che imputridisce e finisce in polvere:

Mein Inneres aber muß ich Ihnen darlegen, eine Sonderbarkeit, eine Unart, wenn Sie wollen eine Krankheit meines Geistes [...] die abstrakte Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze (*Brief*, 32-40).

Ma devo palesarvi il mio animo, una stranezza, una insofferenza, se volete una malattia del mio spirito, [...] le parole astratte [...] mi si sfacevano nella bocca come funghi ammuffiti (*Lettera*, 33-41).

Il protagonista abbandona dunque la vocazione e la professione di scrittore per la sfiducia nella capacità del linguaggio di rappresentare il mondo: nessuna parola gli sembra esprimere la realtà oggettiva. D'altra parte, il muto fluire della vita lo afferra a tal punto che egli si perde completamente negli oggetti, si scioglie in un nuovo contatto con l'intimità delle cose che dissolve l'unità della persona. Ciò che sconvolge il giovane Lord non è l'ammutolire della realtà, ma la simultanea molteplicità delle sue voci, sempre pronte a moltiplicarsi all'infinito:

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen (*Brief*, 42).

Ogni cosa mi si frazionava, e ogni parte ancora in altre parti, e nulla più si lasciava imbrigliare in un concetto (*Lettera*, 43).

Nella rinuncia di Lord Chandos alla letteratura si attua la dissoluzione del soggetto quale principio che dà ordine alla realtà, e anche in primo luogo la crisi del soggetto poetico, benché le conseguenze di tale crisi non portino von Hofmannsthal – contemporaneo e concittadino di Freud – nella direzione di altri grandi esempi della letteratura contemporanea, viennese e non, legati per osmosi alle nuove vie della filosofia del linguaggio aperte dal Circolo di Vienna⁴.

In *Elizabeth Costello*, tuttavia, è la moglie di Lord Chandos a scrivere la lettera a Francis Bacon – una moltiplicazione finzionale, e forse ironica, del fittizio Lord Chandos elisabettiano – implorandolo di aiutare il marito, e lei stessa, a sua volta contagiata dalla febbre dell'allegoria, a salvarli dalla "fit of madness" che li ha colti: "All is allegory, says my Philip" e lei stessa è presa nel vortice dell'allegoria, che separa la parola dalla cosa, impedisce la trasparenza del linguaggio di cui Francis Bacon, come si sa, è lo strenuo difensore. Lo stile e il personaggio di Elizabeth, Lady Chandos, richiamano a loro volta una miriade di associazioni: Elizabeth è anche il nome della protagonista del romanzo, lo stile che l'autore usa richiama alla mente un'altra moglie, quella di Cruso nel romanzo *Foe*; infine l'ossessione dell'allegoria riporta al presente, agli argomenti del romanzo; a sua volta, Elizabeth Costello, come Lord Chandos, è maschera autobiografica e saggistica dell'autore. Con la consueta maestria di ventriloquo, Coetzee conclude l'opera con l'appello pressante di Lady Chandos al maestro del realismo, Francis

⁴ Sono noti gli interessi di Coetzee per la linguistica, cui pensava di dedicarsi prima di intraprendere la carriera di scrittore.

Bacon, colui che sopra tutti gli altri sa scegliere le proprie parole e “set them in place and build [your] judgements as a mason builds a wall with bricks” (*Elizabeth Costello*, 230). Il romanzo si era infatti aperto con la conferenza di Elizabeth Costello sul “realismo” o sull’impossibilità contemporanea di farvi ricorso.

Perché aggiungere tale poscritto a un romanzo-saggio che già conteneva e riassumeva tutte le tematiche che percorrono l’opera di Coetzee e ricalcava Kafka, un autore molto presente sia nella saggistica che nella narrativa, riprendendo *Il Processo* che informa di sé l’episodio finale in cui la protagonista viene processata? Quell’esile invenzione che è Lady Chandos, così domestica e così poco aristocratica, sembra segnare un addio alle caleidoscopiche riscritture di Coetzee, già preannunciato dalle insoddisfazioni letterarie di Elizabeth Costello, che a sua volta aveva riscritto Joyce al femminile nel suo “famoso” romanzo che vede Molly Bloom intrepidamente abbandonare le coltri aperte a marito e amante, per avventurarsi anche lei, come Ulisse, nei labirinti della città.

Autrice di successo, come Lord Chandos, Elizabeth viene invitata per ricevere un premio in un’università americana, ma, come lui, è ormai insofferente dell’immagine in cui le sue opere precedenti l’hanno costretta, e cerca di sottrarsi come può alle parole altrui, alle etichette, o alle sue stesse idee professate in passato nelle quali le pare, ora, di non aver mai creduto. Come il protagonista del *Portrait* joyciano, Elizabeth si trova imprigionata nel labirinto allegorico delle proprie stesse convinzioni. Per questo i rispecchiamenti e le derive non trovano pace; come sostiene la sua controfigura hofmannsthaliana nel poscritto, così non si può vivere: “*Always*

it is not what I say but something else” (*Elizabeth Costello*, 228). Se i toni alla Moll Flanders, che caratterizzano il linguaggio di Lady Chandos, possono sembrare incongrui nel dar voce a problemi così complessi, lo sconcerto è senz’altro un’arma possente nelle mani di uno scrittore così premeditato e così trascinate, come Coetzee. Trascinante, nella disarmante “innocenza” di tanti protagonisti, penso al magistrato, Micheal K, David Lurie; premeditato, nella sapiente letterarietà di altri, come Susan Barton o, più tardi, Dostoevskij.

In questo finale tuttavia, il marito-personaggio assente, Lord Chandos, pur facendo sentire la propria voce soltanto nell’epigrafe, si materializza in un’idea ancor più corposa di quelle espresse dai presenti. Nell’originale, attraverso la maschera del Lord, Hofmannsthal tocca infatti due questioni che percorrono sotterraneamente *Elizabeth Costello*, soprattutto nel confronto fra le visioni del mondo opposte delle due sorelle, Elizabeth e Blanche - l’umanesimo e la religione - che vorrei definire nei termini complementari dell’angoscia e della meraviglia⁵. Il personaggio che scrive la lettera, la moglie inventata da Coetzee, invece, appartiene all’ambito del realismo e, come sostiene il narratore all’inizio, “realism has never been comfortable with ideas”. Secondo questa prospettiva il realismo nega alle idee un’esistenza autonoma e deve inventare situazioni in cui i personaggi possano dar voce a idee contrapposte, incarnandole. Le idee vengono perciò legate ai personaggi che le enunciano,

⁵ I termini sono improntati allo studio di P. HADOT, *Il velo di Iside. Storia dell’idea di natura*. Einaudi, Torino, 2006 (2004), p. 306, ma potrebbero esser sostituiti da molte altre opposizioni complementari, indicanti la posizione scettica e il superamento dello scetticismo. Jeffrey Hartman usa gli aggettivi *appalling* e *astounding*, in un saggio in cui, partendo dalla crisi del linguaggio così come si

ai loro “speakers”, e alle loro motivazioni. Come slegarle, o meglio come entrare nell'affascinante territorio che accoglie le idee quando ancora esse fluttuano libere?

Come evitare il realismo psicologico, che caratterizza invece l'alter-ego di Elizabeth Costello, il figlio che la segue nelle sue vicende accademiche, con un misto di ansiosa partecipazione e di vago fastidio? È il figlio a dar voce alle insofferenze della famosa scrittrice nei confronti di un uditorio che ormai la fraintende fissandola a *clichés* non voluti, a malintesi o a parole che esprimono “soltanto quello che non si ha più da dire, o nel modo in cui non si è più disposti a dirlo”. È lui a sentire i suoi fastidi nei confronti di chi la scambi per un “Mickey Mouse post-colonial writer” e non per ciò che ha fatto per tutta la vita, cioè misurarsi con i giganti, “The Masters”. Ma è il lettore a cadere nelle ambiguità create dai filtri narrativi (stiamo seguendo i pensieri di Elizabeth o quelli che il figlio attribuisce alla madre?) oppure a cogliere le superficiali ingenuità di un altro personaggio, l'incauta e fascinosa femminista, giovane docente e ammiratrice di Elizabeth, che seduce il figlio e include la madre, a ragione e a torto insieme, fra quelli che “report[ing]

esprime in letteratura, arriva a discutere le posizioni di Coetzee in *The Lives of Animals*: “[...] style means distressing the word, disturbing its sound-shape and semantic stability, even if the result is [...] a not always resolvable ambiguity or plurisignificance” ecc... *Appalling* mi pare “poeticamente” calzante se si pensa all'importante studio di Stanley Cavell sullo scetticismo nella tragedia shakespeariana, nel quale tratteggia le prese di coscienza del protagonista attraverso il suo “pallore”: Macbeth è “*appalled*” dal fantasma di Banquo, dalla visione dei re, ecc... J. HARTMAN, “Trauma Within the Limits of Literature” in *The Instance of Trauma*, “European Journal of English Studies”, vol. 7, 2003, n. 3, pp. 257-274.

from the far edges”. Dove sta allora il punto di vista, a chi o a cosa affidarsi per cogliere le idee disincarnate?

Forse proprio al personaggio assente, Lord Chandos, maschera di Hugo von Hofmannsthal, che aleggia come un maestro invisibile su tutta l'opera, insieme a Kafka, ma non nello stesso modo. Di Kafka o di Beckett, Coetzee adotta, a seconda dei casi, alcune scelte di stile o di contenuti, le elabora e le fa proprie. Sia Chandos-Hofmannsthal che Stavrogin-Dostoevskij in *The Master of Petersburg* sono invece personaggi disincarnati, privati del realismo, con una forte componente allegorica, ma anche personaggi advenienti, che premono per trovare riconoscimento e ribaltano le aspettative: in questo caso, Lord Chandos fa da contraltare sia al “Processo” cui Elizabeth, nel suo scetticismo, viene sottoposta nell'episodio precedente, sia alla sua conclusiva e appassionata “professione di fede” nelle rane della sua infanzia: “What do I believe? I believe in those little frogs.... It is because of the indifference of those little frogs to my belief... it is because of their indifference to me that I believe in them” (*Elizabeth Costello*, 217).

Si potrebbero considerare tali personaggi un destino incombente cui l'autore non vuol cedere, e attorno ai quali si aggira, tenendoli a distanza, finché è la scrittura stessa nel suo farsi che dà loro forma. Lord Chandos ci arriva nell'assenza e l'idea a cui è legato si esprime nel suo stesso silenzio. Come in altri casi, l'autore non ha sul personaggio alcun controllo, ma questa acquiescenza, o questo ascolto, è esattamente ciò che permette all'idea di presentarsi senza venir detta, né incarnarsi in un personaggio. Personaggi assenti nei quali le idee possano fluttuare libere, senza per-

dere la materialità di un corpo. Per quanto affascinante possa essere il territorio delle idee in cui esse fluttuano libere, c'è sempre un "double thought" che lo rende instabile, un ribaltamento o un possibile contrario che pone confini alla libertà: in questo finale è la compresenza necessaria, benché discordante e conflittuale, della passione di Elizabeth e dello scetticismo di Lord Chandos. Una libertà che può indurre angoscia o meraviglia.

L'angoscia che invade il malessere di Lord Chandos è quella stessa che diventerà esistenzialistica nel Roquentin de *La Nausée* (1938) di Sartre, che descrive la propria presa di coscienza di essere nel mondo, osservando, nel giardino di Bouville, la radice di un castagno. Ciò che provoca l'angoscia è il carattere inesplicabile della presenza dell'oggetto naturale. In quest'esperienza gli esseri esterni perdono la loro individualità e diventano specchio della gratuità della sua stessa esistenza:

Non avevamo la minima ragione d'esser lì, né gli uni né gli altri [...]. Tutto è gratuito, il giardino, la città, ed io stesso. Quando capita di rendersene conto, il cuore va in subbuglio e tutto prende a fluttuare [...]. Ho voglia di vomitare – e d'un tratto, ci siamo: ecco la Nausea⁶.

Benché Sartre sia un pensatore troppo umanista per servire da modello nell'età "di ferro" e postmoderna in cui vive Coetzee, le tematiche dell'alienazione sartriana non sono del tutto estranee alla sua opera, soprattutto nella dimensione

⁶ J.P. SARTRE, *La Nausea*, trad. it. Bruno Fonzi, Einaudi, Torino, 1990, pp. 165-173.

“assurda” o onirica nella quale i suoi personaggi si trovano gettati come “stranieri”, oppure nell’oscillare dell’autore sudafricano fra l’impegno etico-politico e quello verso l’arte, che trova in *Waiting for the Barbarians* la sintesi più compiuta. Nel 1977 aveva dichiarato: “South Africa, mother of pain can have meaning only to people who can find it meaningful to ascribe their ‘pain’ (alienation is here a better word) to the failure of Africa to love them enough”⁷.

Non sempre però la presenza brutta di un oggetto suscita soltanto angoscia. Nell’originale, Lord Chandos-Hofmannsthal definisce l’angoscia in termini più complessi di quanto non faccia Lady Chandos nel romanzo inglese, legandola inestricabilmente alla meraviglia. Di ciò non si fa menzione nel corpo del poscritto, ma nell’epigrafe sono le sue parole, citate da Coetzee alla lettera, che rendono più sfaccettata la comprensione di questo anomalo finale: “These dumb and in some cases inanimate creatures press toward me with such fullness, such presence of love, that there is nothing in range of my rapturous eye that does not have life” (*Elizabeth Costello*, 226). È esattamente la rivelazione di una vita inesplicabile e foriera di meraviglia che in un repentino capovolgimento riempie Lord Chandos di un’angoscia che ritorna in diverse parti della *Lettera*:

[...] wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert, von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der

⁷ J.M. COETZEE, “The Burden of Consciousness in Africa”, in *Doubling the Point. Essays and Interviews*, D. ATTWELL (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass., 1992, p. 117.

Fersen mich durchschauert, daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen... (*Brief*, 48-49).

[...] che questo insieme di cose insignificanti mi trapassi di un fremito per la presenza dell'infinito, mi faccia rabbri-vidire dalle radici dei capelli fino al midollo, così che dovrei uscire in parole di cui io so che, se le trovassi, ricadrebbero sulla terra i cherubini ai quali non credo" (*Lettera*, 49-50).

La vita brulicante lo raggiunge e lo invade, ma la meraviglia che si sente di fronte alle "dumb inanimate creatures" che "press toward [him] with such fullness" si volge in angoscia facendo sì che le cose si sdoppino e diventino segni dell'assenza, acquistando d'altra parte un'esistenza ostile o caricaturale, come nel caso del giovane Roquentin a Bouville in preda alla nausea, agli occhi del quale gli oggetti diventano "[...] paste mostruose o molli, in disordine [...]. Eravamo un mucchio di esistenti impacciati, imbarazzati da noi stessi [...]" (*Nausea*, 173). La presa di coscienza di sé coincide con lo spossamento. L'alienazione di sé nell'oggetto lo riempie di una energia estranea: è la radice dell'albero ora a guardare il protagonista⁸.

Lo scacco del linguaggio di fronte all'impossibilità di cogliere l'esperienza viene espresso in termini molto simili quando il Lord Chandos di Hofmannsthal tenta di spiegare

⁸ La situazione descritta non può non richiamare alla mente del lettore il momento di trasformazione dell'*Ancient Mariner* di S.T. Coleridge. Nel suo viaggio di conoscenza, il vecchio Marinaio ha attirato su di sé una maledizione: uccidendo l'albatro, ha reciso il legame naturale fra le parole e le cose, le parole si sono svuotate oppure si volgono su se stesse: assetato in un mare d'acqua,

a Francis Bacon le ragioni della sua rinuncia a ogni impresa letteraria. Davanti alle parole egli prova un disagio, l'impressione di una realtà che si sgretola. Le parole subiscono una metamorfosi sotto i suoi occhi, cessano di essere segni per diventare sguardi che contro di lui si ritorcono:

Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß (*Brief*, 42).

Una per una, le parole fluttuavano intorno a me; diventavano occhi, che mi fissavano e nei quali io a mia volta dovevo appuntare lo sguardo (*Lettera*, 43).

Hofmannsthal lascia il suo personaggio in preda a un'impressione bizzarra e penosa, che Coetzee trasferisce nelle suppliche appassionate di Lady Chandos; ma è nel testo originario, e nelle parole del giovane Lord, che il lettore ritrova l'aggancio per connettere questo poscritto al "processo" che la protagonista-scrittrice subisce nell'episodio precedente:

l'arsura gli impedisce di parlare, ma anche una forma di disgusto lo paralizza, impedendogli di dar voce, con un atto di amore o di fede, al mondo circostante o di bene-dirne le creature e le forme, paralizzato com'è dalla colpa che si materializza negli sguardi "petrosi" dei compagni morti per causa sua. Per il Marinaio però, al fondo della discesa, grazie alla stessa mancanza, avviene un nuovo contatto con l'intimità delle cose. Stanley Cavell ha analizzato la *Ballata* come la tentazione dello scetticismo e la rinuncia ad esso attraverso ciò che definisce "the ordinary". Vedi S. CAVELL, "In Quest of the Ordinary: Texts of Recovery" in *Romanticism and Contemporary Criticism*, M. EAVES, M. FISCHER (eds.), Cornell University Press, Ithaca and London, 1986, pp. 183-213.

[...] not Latin nor English nor Spanish nor Italian will bear the words of my revelation (Elizabeth *Costello*, 230).

[...] sondern eine Sprache, [...] in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde (*Brief*, 58).

[...] ma una lingua [...] in cui mi parlano le cose mute, e in cui forse un giorno nella tomba mi troverò a rispondere a un giudice sconosciuto (*Lettera*, 59).

portando la responsabilità di ciò che gli è impossibile fare e colpevole di ciò che non può dire.

Il “giudice sconosciuto” compare nel capitolo precedente del romanzo di Coetzee, nel quale la scrittrice Elizabeth Costello, arrivata alla frontiera di un paese ignoto, si era trovata nella situazione del campagnolo kafkiano che arriva davanti alle porte della Legge, custodite dal guardiano, soltanto l’ultimo di una serie sempre più potente di guardiani, che gli dice di non potergli ora concedere di entrare nella Legge. Nella versione di Coetzee, il guardiano filtra i decreti insondabili del Tribunale che sottopone Elizabeth a estenuanti quanto inconcludenti interrogatori per farle “confessare” in che cosa creda veramente, al di là delle “extravagances of the imagination”. Dopo aver cercato invano e ripetutamente di sottrarsi, sostenendo che uno scrittore crede soltanto nella propria arte, Elizabeth finisce per ammettere di credere in qualcosa, ma per farlo racconta un ricordo della propria infanzia:

What do I believe [...]. I spent part of my childhood in rural Victoria, in a region of climatic extremes: of scorching droughts followed by torrential rains that swelled the rivers with the carcasses of drowned animals [...]. At night you would hear the belling of tens of thousands of little frogs rejoicing in the largesse of the heavens [...] excuse my language [...] Usually I take care to conceal the extravagances of the imagination. But today, for this occasion, I thought I would conceal nothing, bare all [...] .Why? Because today I am before you not as a writer but as an old woman who was once a child, telling you what I remember of my childhood and of the frogs who live there [...] the life cycle of the frog may sound allegorical, but to the frogs themselves it is no allegory, it is the thing itself [...] it is because of their indifference to me that I believe in them (*Elizabeth Costello*, 216-217).

Inutile dire che il tribunale non le concederà mai l'assoluzione.

Le tematiche dell'autoriflessività, della crisi del linguaggio e della colpa sono onnipresenti nell'opera di Coetzee. C'è tuttavia una differenza significativa fra l'autoriflessività romanzesca, che mette in atto con facilità, grazie all'interazione fra i personaggi, i meccanismi dell'autointerpretazione, e quella della produzione saggistica, che non lascia spazio a tale attività. Una eccezione importante è costituita dalla raccolta di saggi *Doubling the Point. Essays and Interviews*⁹, nella quale ai saggi pubblicati in precedenza si affiancano le interviste condotte da David Attwell, che arricchiscono e

⁹ J.M. COETZEE, *Doubling the Point*, cit.

complicano il linguaggio unidirezionale della saggistica e, con esso, la sua portata. La forma dialogica dell'intervista permette all'autore di uscire dalle *impasses* del proprio "monologo", ma gli permette anche di esporre all'intervistatore, nella forma di considerazioni generali sullo scrivere, alcuni principi essenziali della scrittura confessionale, così come lui stesso la teorizza e sovente la pratica. Tali principi anticipavano in forma discorsiva i dubbi e le ansie che avrebbero più tardi dilaniato Lord Chandos, sottolineando gli aspetti processuali e emotivi, gli atti linguistici che fanno parte dell'"ispirazione" artistica:

Writing, then, involves an interplay between the push into the future that takes you to the blank page in the first place, and a resistance. Part of that resistance is psychic, but part is also an automatism built into language: the tendency of words to call up other words, to fall into patterns that keep propagating themselves. Out of that interplay there emerges, if you are lucky, what you recognize or hope to recognize as the true (*Doubling the Point*, 18).

Se dal gioco delle parole che si moltiplicano, "slip, slide, perish / decay with imprecision" si può sperare di veder emergere un risultato "realistico", a sua volta sempre *in fieri* perché può esser riconosciuto solo a posteriori come vero, *Elizabeth Costello* con i suoi aspetti processuali e confessionali, ci segnala all'indietro un percorso nel quale la scrittura confessionale e autobiografica si è presentata nelle forme particolarissime di *The Master of Petersburg* e *Boyhood*. In esse Coetzee aveva posto il problema del rapporto fra arte e

vita, scrittura e esperienza, narrativa e memoria, e di quanto le due dimensioni possano essere conflittuali o, a volte, incompatibili:

[...] it was with a continual feeling of self-betrayal that I did not write. Was it paralysis? [...] It was more like nausea: the nausea of facing the empty page, the nausea of writing without conviction, without desire. I knew that once I had truly begun, I would have to go through with the thing to the end: Like an execution: one cannot walk away, leaving the victim dangling at the end of the rope [...] (*Doubling the Point*, 19).

Vediamo di ripercorrerne le fasi.

*Due paradigmi autobiografici: J.M. Coetzee e Vladimir Nabokov*¹⁰

Com'è noto, la seconda metà del Novecento produce una miriade di studi sulla scrittura autobiografica, tutti segnati, paradossalmente e in vari modi, da uno sguardo retrospettivo che parte dalla presa d'atto dell'indebolimento o della scomparsa di quello stesso soggetto che dovrebbe essere agente e oggetto della memoria. Come sostiene James Olney,

¹⁰ Riprendo qui alcuni elementi del mio saggio *Turning the Screw: Il ricordo d'infanzia in Vladimir Nabokov e J.M. Coetzee* in corso di pubblicazione.

in uno degli studi più penetranti degli ultimi anni sulla scrittura autobiografica “an agonized search for the self, through the mutually reflexive acts of memory and narrative, accompanied by the haunting fear that it is impossible from the beginning but also impossible to give it over, is the very emblem of our time”¹¹. È sintomatico che lo stesso termine di autobiografia risulti insoddisfacente perché difficilmente definibile, e che il termine ormai più in uso di *life-writing* sposti l’accento sull’atto e sul processo piuttosto che sul compimento, che la riflessione teorica si basi sulla varietà dei modi di scrittura autobiografica e sulla sua persistente meta-letterarietà.

È infatti a partire dalle sperimentazioni novecentesche nell’ambito del romanzo e della poesia, che le nuove forme di autobiografia si trasformano fino a perdere i propri caratteri e i tratti di genere così come si erano venuti formando verso la fine del Settecento.

Nonostante tutti i cambiamenti, è però sempre attraverso l’atto della scrittura che il sé e la vita assumono una propria forma o una configurazione particolare che si rimandano l’un l’altra. E nonostante i tentativi decostruzionisti di negare che vi sia nell’autobiografia altro che finzioni del sé o quelli paralleli che cercano nuove definizioni che assottigliano la “distinzione”¹² rispetto ad altri testi finzionali, come *autography*, *autrebiographie*, *autofiction*, ecc.¹³, nonostante

¹¹ J. OLNEY, *Memory and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, p. xiv.

¹² Vedi D. COHN, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore London, 1999.

¹³ Per *autography*, vedi il capitolo su Vico in OLNEY, *op. cit.*; per *autofiction* vedi P. FOREST, *Le roman, le je*, Editions Pleins Feux, 2001, tr. it. Gabriella

l'estrema vicinanza fra autobiografia e *fiction*, fra autobiografia e critica, autobiografia e storia, la prima continua a differenziarsi essenzialmente per alcune ragioni: il ricordo la distingue per il tentativo di voler redimere il tempo, attraverso l'esercizio della memoria; il racconto porta con sé l'idea di un'origine (luogo d'origine, storia familiare, ecc.) come fondamento della necessità di dar forma all'informe della vita; lo sguardo all'indietro tende a rappresentare la vita come coscienza di sé, continuando cioè a porre il problema di dire o scoprire la verità su se stessi.

Poiché definire i confini della narrazione autobiografica si rivela ormai impresa disperata, metterò brevemente a confronto l'opera di Coetzee con l'autobiografia di Vladimir Nabokov, due tipi di scrittura autobiografica, che ritengo rappresentativi del periodo che, intorno a Samuel Beckett, è stato definito quello della fine dell'autobiografia, nella convinzione che, come tutte le fini (del romanzo, della storia, ecc.), questa possa considerarsi come un nuovo inizio. *Speak Memory* e *Boyhood* rappresentano due autori e due opere che per molti aspetti si richiamano e si respingono¹⁴. In entrambi l'infanzia e l'adolescenza sono anche al centro di

Bosco, RCS Libri, Milano, 2004, p. 16, che riprende il famoso studio di Doubrovski; per *autrebiography* vedi di seguito.

¹⁴ Nel 1974 Coetzee aveva scritto un saggio su Nabokov, "Nabokov's *Pale Fire* and the Primacy of Art" del quale riconosce l'influsso su *Dusklands*. Pur apprezzandone la nostalgia giocosa e filtrata nel regno infantile di Zemblia, Coetzee coglie in seguito due limiti fondamentali in Nabokov: da un lato, il ricorso al primato dell'arte, che gli impedirebbe di portare alle estreme conseguenze la consapevolezza autoriflessiva; dall'altro, e più importante per il modo d'intendere il ricordo d'infanzia, quella che Coetzee vede come una mancanza del senso tragico della perdita che caratterizzerebbe l'opera, se non la consapevolezza, dell'autore russo (*Doubling the Point*, 27-29).

alcuni romanzi (*Lolita* e *The Master of Petersburg*) e occupano una zona ambigua di passaggio, un confine che affascina per la propria indefinitezza, nella quale gli infanti sono mediatori con altri mondi, che parlano una lingua intraducibile o offrono punti di vista stranianti. Il paradiso perduto dell'infanzia nella sua intierezza non sparisce, ma viene sottoposto a forme di parodia in un caso o, nell'altro, dilaniato dalla colpa. Entrambi fanno largo uso, in generale, di una scrittura che ritorna su se stessa, eminentemente metaletteraria; nelle loro autobiografie invece l'ambiguità dell'infanzia e la sua natura imprevedibile agiscono sulla narrazione, in sé piuttosto lineare, destrutturandola con tecniche di vario tipo che ne rendono aperta l'apparente unitarietà e che costituiscono il punto di raccordo o di contrasto fra autobiografia e scrittura romanzesca.

Autobiography e autrebiography

In entrambe le opere, diventa centrale la differenza fra l'io che narra al presente e il sé narrato del passato: la continuità fra le due istanze narrative si fa problematica, come problematica è la ricerca di un senso del sé. Tale differenza può assumere il taglio di un umorismo benevolo, di un'ironia distanziante, o ancora di un'ironia "romantica", o parodia; oppure, all'opposto, le coloriture della confessione.

In Nabokov è lo sguardo dell'io all'indietro a prevalere, la parola del presente a farsi sentire, alterando la verisimiglianza della continuità cronologica, che viene fatta oggetto di

continue ripetizioni e reinvenzioni. La ricognizione della vita passata è consentita non tanto dalla ricostruzione storica quanto dalla ricerca di sentieri o correnti tematiche, da una spazializzazione del tempo:

I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another [...]. And the highest enjoyment of timelessness [...] is when I stand among rare butterflies and their food plants [...]. It is like a momentary vacuum into which rushes all that I love¹⁵.

Solo nel distacco dal tempo lineare si mostra il mondo libero del tempo a spirale: “A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life” (*Memory* XIV, 1).

In Coetzee, invece, la differenza problematica fra il *récit* e la storia, fra l'adulto e l'infante, si configura sempre più come rottura e doppiezza. Incrociando l'autobiografia con la critica letteraria e assorbendo gli studi che dedica all'opera di Beckett, soprattutto *The Unnamable*, in cui il non-io si ipostatizza in una serie infinita di egli, Coetzee commenta le proprie opere a sfondo autobiografico attraverso una stimolante riflessione sul rapporto fra *autobiography* e *autrebiography*.

Negli scritti autobiografici di entrambi gli autori tale rapporto si risolve in una polifonia delle diverse identità che può assumere varie sfumature, dalla pacificazione al conflitto; in una modalità narrativa improntata al rappresentare o al

¹⁵ V. NABOKOV, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Penguin Books, Harmondsworth, 2000, VI, p. 6; in seguito indicato nel testo.

ri-presentare; in un effetto illusionistico e fantastico, «unrealistically real», oppure marcatamente confessionale. Lo scarto fra le diverse identità, sovente legato al plurilinguismo di entrambi, si configura in Nabokov come un gioco, o un puzzle, o un problema scacchistico, che non si risolve in effetti mai, ma trova una serie potenzialmente infinita di soluzioni, nelle quali originale e traduzione, finzione e realtà, mimesi e autoreferenzialità si accavallano e si confondono:

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, has not been tried by any human before (*Memory*, “Foreword”, 10).

In Coetzee al contrario il dialogismo è interiorizzato e il ricordo è sempre un *re-enactment* che la scrittura autobiografica eredita dai romanzi e a propria volta restituisce modificandola.

Ed è il rapporto con la scrittura romanzesca di entrambi a gettar luce sugli scritti autobiografici. In *Speak, Memory*, dove è lo sguardo dell’io all’indietro e la sua ricerca del disegno di una vita a diventare oggetto privilegiato di rappresentazione, la continuità dell’io e del sé si stabilisce soltanto grazie a un disegno atemporale, nel quale “una spirale tematica” collega fra loro i temi di una vita e quelli di vite precedenti. Le opere appena precedenti, le prime scritte in inglese per il pubblico anglo-americano, *The Real Life of Sebastian*

Knight e *Bend Sinister*, sono infatti fra quelle più esplicitamente basate sul modello della finta autobiografia.

Anche nel caso di Coetzee, l'autobiografia segue immediatamente *The Master of Petersburg*, nel quale il genere confessionale viene elaborato in un controcanto che inciderà su *Boyhood*. Nel *Master*, peraltro, la ricerca del senso di sé si scontra con l'impossibilità di dire io, di fermare la ricerca ossessionante di un io autentico sfociando nell'interminabilità potenziale di un racconto autobiografico volutamente confessionale, tema ricorrente nei suoi scritti critici e argomentato di un famoso saggio *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky*¹⁶, uno dei contributi teorici più importanti sul modo della confessione. La polifonia diventa allora conflittuale e lo scarto fra il tempo presente dell'enunciazione e quello passato della storia si concretizza in un controcanto, le *countervoices* (*Doubling the Point*, 65), che diventano, a partire da questi anni, un tratto stilistico decisivo della sua opera.

Coetzee e Dostoevskij

Poco prima di scrivere il capitolo conclusivo della sua autobiografia, Nabokov si era affacciato a una traduzione di Dostoevskij, autore al quale non andavano le sue simpatie e che in un saggio definì sprezzantemente l'"uomo-topo". In *Lolita* l'autore non satireggia soltanto il mito romantico del-

¹⁶ J.M. COETZEE, "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky" (1985), in ID., *Doubling the Point*, cit.

l'infanzia innocente ma anche il rammemorare nostalgico e autocompiaciuto di certa confessionalità, di cui vede l'epitome nelle *Memorie dal sottosuolo*, così in voga negli Stati Uniti di allora. È però anche vero che il diario stesso che Humbert Humbert scrive è espressione effettiva delle sue "memorie dal sottosuolo". La riflessione su Dostoevskij costituisce invece per Coetzee un punto di svolta essenziale che gli permette, tra l'altro, di affrontare la scrittura autobiografica. Su entrambi gli autori, benché in modi diversi, Dostoevskij – uomo del sottosuolo, della parola contorta e doppia – agisce in modo indiretto diventando a propria volta personaggio, protagonista di romanzi. Nel confronto fra Nabokov e Coetzee sembra rinnovarsi l'antica opposizione fra Tolstoj e Dostoevskij.

In *Confession and Double Thoughts*¹⁷, nella veste di critico, Coetzee descrive e analizza ciò che, alcuni anni dopo, metterà in atto nell'opera letteraria, nel protagonista di *The Master of Petersburg*¹⁸. Più calzante di "mettere in atto", con le sue risonanze freudiane, sarebbe il termine *perform*, che si adatta particolarmente in questo caso allo stile narrativo confessionale di Coetzee, sempre improntato al mettere in scena. Riflettendo su Dostoevskij e la confessione, Coetzee riattualizza la complessa distinzione fra la verità o autenticità

¹⁷ In modo quasi profetico Coetzee anticipò un fenomeno che avrebbe avuto grande rilievo per il Sudafrica *post-apartheid*: le pubbliche confessioni organizzate nel tentativo di pacificare il paese. Il fenomeno della confessione pubblica, in particolare in alcuni casi giudiziari, viene analizzato da P. BROOKS in *Troubling Confessions*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2000, che fa tesoro delle osservazioni del saggio di Coetzee.

¹⁸ J.M. COETZEE, *The Master of Petersburg*, Vintage, London, 1999 (1994); in seguito indicato nel testo.

di ciò che si confessa e i suoi aspetti finzionali, fra volontà di espiazione e voluttà esibizionistica, che in alcuni suoi romanzi si presenta come versione postmoderna dell'io dialogico di Dostoevskij, con i suoi personaggi autoriflessivi per i quali la confessione non offre riscatto ma ritorna su se stessa in continuazione¹⁹.

In un commento successivo Coetzee sostiene che quel saggio si reggeva su un dialogo sommerso fra due proiezioni di sé, in disaccordo sulla possibilità di raggiungere la verità su se stesso nella scrittura, autobiografica e non: ben ferma, la prima, a insistere sull'identità retorica e finzionale di ogni scritto autobiografico, sull'impossibilità di dire io; aperta, la seconda, alla possibilità della "grazia", una condizione nella quale la verità può esser detta chiaramente, a se stessi e per se stessi, senza *blind spots*. Nella stessa intervista Coetzee narra la propria vita in sintesi, anticipando la scelta di parlare in terza persona, quella della futura autobiografia, esibendosi in un curioso sdoppiamento che ricorda la metamorfosi di Dr. Jeckyll in Mr. Hide: "This is the person who [...] goes to Texas to resume his studies in literature [...]. The discipline within which he [...] had trained himself/myself and *he* now begins to feel closer to I: *autrebiography* shades back into autobiography" (*Doubling the Point*, 394).

Se in *The Master of Petersburg* il personaggio principale, Dostoevskij, è a sua volta un autore, sul quale il romanziere sudafricano ha anche scritto come critico in più occasioni, che cosa accade nel passaggio dalla critica al romanzo, e

¹⁹ Vedi G. FERRECCIO, "J.M. Coetzee e la confessione. 'A Hateful Siege of Contraries'", in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, F. MARENCO (a cura di), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007.

soprattutto che tipo di personaggio emerge da questa gestazione? Il titolo della raccolta, *Doubling the Point*, contiene il gioco serissimo del ribadire un'idea che non può mai essere la stessa, di un'azione di pensiero che nega nel proprio farsi il termine che la designa, "doubling" essendo ripetizione ma anche sdoppiamento, o superamento come nel caso della nave che doppia il capo, con evidenti allusioni al Capo sudafricano. Se il Sudafrica è il punto del contendere o il tema amato odiato onnipresente nell'opera, raddoppiare rafforzando porta anche a superare doppiando, associando il tema della confessione a quello del doppio. Oltre a ciò, tuttavia, il saggio sulla confessione segna una svolta decisiva sia per le posizioni che l'autore assume sul problema della verità nella finzione, sia per la profondità dei temi trattati.

Quando, anni dopo, Coetzee, da critico diventa autore del romanzo che ha per protagonista Dostoevskij, l'oggetto della sua analisi descrittiva diventa soggetto di una vicenda che ha come momento centrale la famosa "Confessione di Stavrogin", tratta dal romanzo *I démoni*. Il passaggio dalla critica al romanzo ci segnala un salto stilistico che ritroveremo nell'autobiografia. Si può dire che il Dostoevskij fittizio venga polifonicamente assediato e invaso dai suoi stessi personaggi, che gli si presentano nella città irrealistica di Pietroburgo facendogli rivivere i propri romanzi e il proprio passato. Gli incontri e i dialoghi vengono evocati da ossessioni, dubbi, incertezze che a volte il protagonista definisce *devils* (demòni); tutti tranne uno (il démons), che non viene mai nominato, pur dando il titolo al capitolo finale, e che emana a poco a poco dai suoi attacchi epilettici, vere e proprie possessioni, prendendo forma nella scrittura e diventando a mano a mano

il futuro Stavrogin. Ne risulta allora un personaggio che è doppio in un modo del tutto particolare, per il quale si adatterebbe il termine abusato di “perturbante”, se si riuscisse a purificarlo della sua accezione psicologica, la cui doppiezza consiste in un discorso a due voci, simile ma non identico a quello dei personaggi dostoevskijani, che si trasferisce sul loro autore e se ne impossessa, così come il riflettere sulla confessione si è impossessato di Coetzee. Il sottosuolo fatto di sdoppiamenti, visto in tale prospettiva, non appartiene alla psicologia, ma piuttosto alla metafisica, o forse a un’ontologia della fisicità, che ritorna in Coetzee nell’attenzione ossessiva per gli animali, o nel finale di *Elizabeth Costello*.

The Master of Petersburg

Partiamo dal titolo. Il protagonista che si presume essere il Maestro di Pietroburgo è naturalmente Dostoevskij, il personaggio storico del grande scrittore colto in una fase di sospensione, in un periodo della vita umana e letteraria, in cui sta cercando nuove strade espressive. I fatti storici vengono rispettati ma rielaborati dalla finzione romanzesca che attribuisce alla morte di un figlio adottivo l’origine della crisi e lo spunto e il centro della vicenda. Nella realtà il figlio adottivo sopravvisse a Dostoevskij e i rapporti fra loro non paiono avvicinarsi a ciò che il romanzo ci narra.

Coetzee mette in scena l’autore Dostoevskij nel periodo che immediatamente precede la scrittura de *I démoni*. La

finzione che noi leggiamo si mescola ai fatti storici desunti dalla biografia dostoevskijana, mescolata a aspetti, temi, luoghi non solo del romanzo che si vuole in fieri, ma di tutta la sua produzione.

La prima anomalia rispetto alle opere precedenti è l'ambientazione: tutti i romanzi di Coetzee avevano avuto a che fare con il Sudafrica, nelle sue varie forme. Questo non accade nel *Master* per la prima volta, a meno che non si voglia vedere la Russia di Dostoevskij come una lontana allusione a un patria difficile, vicinissima nella sua estraneità. Il precedente potrebbe essere *Foe*, anch'esso la ripresa di un famoso romanzo, ma in quel caso la tradizione veniva riscritta e decostruita, qui invece la storia è molto più vicina al personaggio storico Dostoevskij di quanto non lo sia *Foe* a Daniel Defoe. Il rapporto con la tradizione letteraria è piuttosto lineare, si potrebbe dire che l'autore abbia accantonato l'angoscia dell'influenza per seguire piuttosto la strada eliotiana della simultaneità dell'opera grandiosa del passato e del talento individuale. Certo è che il personaggio dostoevskijano rivive con una vivacità e complessità proteiforme non uguagliata dalla Susan Barton-Moll Flanders. Viaggio affascinante nell'opera di Dostoevskij, non soltanto ne *I démoni*, *The Master of Petersburg* è anche un viaggio a ritroso nell'esperienza che il lettore conserva di quell'opera, di quelle letture, di ciò che si è ormai sedimentato come parte di esperienza vissuta.

Tutta la vicenda è filtrata attraverso la coscienza del Dostoevskij fittizio, anch'esso un personaggio nuovo rispetto ad altri, una mente complessa e sottilmente raffinata, iperconsapevole di sé di cui il narratore si limita a registrare,

in terza persona, il conflitto incessante con le colpe, le paure, le perdite, e i desideri. Potremmo dire la storia di un'anima, poiché ciò che accade, e gli eventi sono molti, è tutto riferito al monologo esteriore, più che dialogo interiore, di questo personaggio, poiché ad esser registrati sono discorsi compiuti, non flussi di coscienza. Una storia in cui si possono scorgere, molto ben nascosti, elementi autobiografici di chi la scrive.

Non sappiamo chi sia il personaggio fino a un certo punto della storia, ma la città, i nomi delle strade, la descrizione degli edifici miseri e dimessi, l'inizio immediato e senza preamboli, come l'aprirsi di un incubo, l'incontro del protagonista con la bambina, subito lo suggeriscono. Non c'è bisogno di conoscere il luogo per ritrovare qui la sua immagine mentale. Fin dalle prime pagine, Coetzee fa rivivere, nello straniamento di un linguaggio moderno e asciutto, una Pietroburgo claustrofobica, che subito si annuncia intrappolante, un luogo irreal e interiore, che ricorda i paesaggi allucinanti di una "Greenland":

October 1869. A droshky passes slowly down a street in the Haymarket district of St. Petersburg. Before a tall tenement building the driver reins in his horse.

His passenger regards the building dubiously. "Are you sure this is the place?" he asks.

"Sixty-three Svechnoi Street, that's what you said"
(*Master...*, 1).

Dostoevskij ritorna dunque a San Pietroburgo in incognito per non incappare nei creditori. Abita ormai da tempo a

Dresda con la nuova famiglia e la giovane moglie. Lo richiama alla sua città la morte violenta e misteriosa del figliastro Pavel, che lì studiava. Nel tentativo di ricostruirne il carattere, le vicende e la fine, il protagonista inizia a seguire le sue tracce in una ricerca affannosa che lo porta a ripercorrerne i passi abitando nella sua camera d'affitto e venendo in contatto con le persone che lo avevano circondato, conosciuto, influenzato: l'affittacamere Anna Sergeevna, con la quale intreccia una relazione e sua figlia Matryona, il Consigliere giudiziario Maximov, infine il terrorista nichilista Nechaev (figura storica) che pare avesse avuto un influsso determinante su Pavel, l'avesse indotto ad entrare a far parte del suo gruppo di giovani rivoluzionari, e, forse, al suicidio.

Gli eventi e le azioni non sono comunque determinanti in un romanzo tenuto insieme da un unico evento: la caduta, fisica, morale e teologica, il suicidio o omicidio di Pavel, cui il patrigno si apre e si vota rivivendola come epilessia, ma anche come "possessione", per assecondare la quale non può che abbandonarsi alle tracce, ai richiami che gli avvengono, senza alcun progetto se non quello iniziale di dar sepoltura al figlio. È difficile perciò individuare un intreccio che non sia quello degli accadimenti interiori per la prevalente passività del protagonista intento a seguire qualsiasi cosa a lui accada; eventi che paiono tuttavia concretizzarsi in due temi prevalenti, quello dell'idealismo politico, rappresentato da Nechaev nelle cui trame lo scrittore si lascia irretire e coinvolgere accettando la sfida di chi potrebbe riportarlo alla famosa esperienza della condanna a morte; quello dell'erotismo, rappresentato sia dalla figura forte, sicura e protettiva dell'affittacamere, sia dalla figlia bambina che

diventa gradualmente il vero oggetto erotico a cui arrivare attraverso la madre. L'atto della seduzione non è sessuale, ma viene condotto con una vera e propria lotta mentale e emotiva tanto più violenta quanto meno fisica, che culmina in un primo momento, con un gesto fisico di dominio e vittoria: dopo averla portata a un pianto disperato sulla morte di Pavel, delle cui idee ingenuamente libertarie la bimba era probabilmente infatuata, la violazione avviene simbolicamente con un lieve cingerle le spalle per consolarla. Una violazione che ci conduce gradualmente alla vicenda di Stavrogin, che invece seduce effettivamente la bambina, quando sarà la scrittura, la parte "confessionale" del romanzo che il Dostoevskij fittizio inizia a scrivere fin dal primo scambio con Matryona, a completare la seduzione. Negli abbozzi del romanzo che il protagonista lascia volutamente in vista per suscitare la curiosità della bambina, la storia di Pavel diventa quella di Stavrogin che si ripeterà nella seduzione della lettura e nella corruzione del ricordo idealizzato che Matryona ne custodiva. I due temi si saldano nella visione che domina i rapporti umani in questo romanzo e sovente in Coetzee, quella di servo-padrone, che assume qui i tratti del confronto generazionale. Pavel, Nechaev, Matryona hanno l'innocenza ma anche la sprovvedutezza, la rigidità a volte cinica, la gelosia trascinante della gioventù e la lotta che ingaggiano con i "padri" è altrettanto violenta.

L'antefatto e intrigo principale, la morte di Pavel, è lasciato nell'ambiguità con un oscillare continuo delle allusioni: può essersi suicidato, come Kirillov, o (senza riuscirvi) Ippolit, o esser stato ucciso per ordine di Nechaev per compattare il gruppo dei terroristi, come accade a Satov o, nella

realtà storica, allo studente Ivanov. È impossibile scegliere una interpretazione decisiva, poiché la storia, la finzione e la biografia si intersecano e si affacciano di continuo in allusioni contraddittorie e sovrapposte: lo stile scarno e preciso, la presentazione distaccata allargano ogni gesto, ogni dettaglio, ogni qualità in un caleidoscopio di situazioni le cui combinazioni inesauribili creano un testo sempre mobile, sempre teso di rimandi, scoperte, ripensamenti.

Al di là del mescolarsi di piani storici e letterari, sono però *Le memorie dal sottosuolo* e la “Confessione” di Stavrogin, parte espunta da *I démoni* al momento della pubblicazione, a costituire i sottotesti dell’opera di Coetzee, che vi introduce però una tematica ad essi apparentemente estranea, il doloroso percorso dell’elaborazione di un lutto. Le circostanze misteriose della morte di Pavel-Satov, gli intrighi di Nechaev-Verchovienskij, l’innocenza violata della bambina Matryona-Matriosha, l’incontro iniziale di Dostoevskij-Raskolnikov con il Consigliere che lo interroga sono tutte tematiche tratte da *I démoni* o da *Delitto e castigo*. Non lo è invece il personaggio del padre alla ricerca del figliastro. La ricerca è anche un viaggio nell’esperienza del lutto, nei sentimenti che vi si accompagnano, nel risentimento, nella colpa, nel rancore verso i vivi, e in quanto tale la ricerca di nuove strade letterarie.

Confessare l’inconfessabile

Nel saggio sulla confessione Coetzee aveva analizzato *Le memorie dal sottosuolo*, *L’Idiota* e *I démoni*, ma è soprattutto

il finale di quest'ultimo, la confessione di Stavrogin al Vescovo Tichòn, ad attirare la sua attenzione. In quell'episodio – Stavrogin consegna a Tichòn una confessione scritta – il vero motivo della confessione del giovane nichilista non è svelare il proprio crimine, la seduzione della bambina e il suo suicidio, ma dar forma a un desiderio misto di autoumiiliazione e di autoesaltazione e, con quello, instaurare con l'interlocutore un rapporto servo-padrone: rapporto cui l'interlocutore non si sottomette²⁰.

Partendo dall'assunto che la confessione, sia in forma di autobiografia, sia come genere letterario o modo narrativo, abbia come scopo quello di dire la verità su chi si confessa, che sia dunque in primo luogo l'espressione di un individuo che cerca di conoscere se stesso in modo veritiero, Coetzee constata che più il confessante tende alla verità, più il suo discorso si sdoppia, ogni asserzione si rivela insincera o inattendibile, ogni ammissione di colpa o autodenigrazione si capovolge in autogiustificazione o addirittura in autoesaltazione, e così via all'infinito. Risulta perciò che la confessione, nella sua forma secolare, è caratterizzata dall'interminabilità e che ogni conclusione o chiusura non può che esser dettata da un atto d'arbitrio. A caratterizzarla, in termini bachtiniani, è la cattiva infinità di un discorso destinato a concludersi in maniera soltanto meccanica, non anche organica, in quanto fondato su una parola che si contorce sotto il peso delle repliche altrui, immaginariamente

²⁰ Il tema dostoevskijano della seduzione della bambina-ragazzina è ripreso sia da Nabokov che da Coetzee. In *Lolita* però, nonostante le manovre di Humbert, è Lolita la seduttrice; in *The Master of Petersburg*, la seduzione è simbolica e l'erotismo scaturisce dalla contesa implicita fra i due.

anticipate, e che dunque non si conclude mai con un *dixi* che ponga l'altro in posizione realmente responsiva²¹.

La narrazione confessionale si sviluppa lungo due assi inseparabili, quello che porta a conoscenza atti verificabili e quello che porta all'autogiustificazione del loro autore, all'identificazione dell'intenzione buona dietro l'atto peccaminoso. Ciò che si sottrae alla confessione è il piacere stesso della confessione, masochisticamente associato all'affondare nella vergogna (*Doubling the Point*, 265-268). L'elemento della giustificazione sembra accompagnare inevitabilmente la pratica della confessione secolare o letteraria, non soltanto proponendo scusanti o circostanze che sminuiscono il crimine, ma trasformandole anche in vere e proprie professioni di fede o autoesaltazioni. Dietro la confessione di ciò che veramente si è può esserci il desiderio dei dannati del sottomondo dantesco, che continuano a scegliere il destino che non possono modificare²². Vediamo allora che l'interminabilità della confessione è data da un alternarsi di consapevolezza e auto-denigrazione, poiché la motivazione impura, una volta scoperta, diventa causa di vergogna, e ogni nuova causa di vergogna è una ragione per congratularsi con se stessi per averla scoperta. È l'autoreferenzialità a minacciare l'integrità della confessione, ad associare alla verità la volontà di ingannare, in un circuito che procede all'infinito (*Doubling the Point*, 289). Il confessante è perennemente in lotta con le proprie motivazioni, ciò che finisce per capovolgersi in autocompiacimento o in un

²¹ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 44-45.

²² G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, p. 289.

“doubling back of the thought”. È questo il caso di Ippolit ne *L'idiota*, la cui pubblica confessione, che dovrebbe motivarne il suicidio, è messa in dubbio, contraddetta, ribadita dalle motivazioni sue e da quelle di chi l'interpreta: “There is a limit to disgrace in the consciousness of one's own worthlessness and powerlessness beyond which a man cannot go, and after which he begins to feel a tremendous satisfaction in his own disgrace” (*Doubling the Point*, 284)²³.

Solo la confessione sacramentale, nella quale il dialogo fra confessante e confessore è reale, ed è basato su un atto di fede, confermato dalla grazia, può concludersi in modo organico, grazie alle trasformazioni che il confessante vive attraverso i diversi passaggi del pentimento e dell'assoluzione. Fra i punti che Coetzee sviluppa qui, due in particolare si faranno sentire nella scrittura autobiografica: da un lato l'idea che la verità del racconto autobiografico confessionale si basi non tanto sul rivelare una trasgressione, o portare alla luce o ricordare qualcosa che era rimasto nascosto, quanto sulla verità intesa come un processo di articolazione, come qualcosa che emerge nell'atto del dire, e dello scrivere, nel quale il testo confessionale non si riferisce mimeticamente a una verità preesistente, ma la produce (*Doubling the Point*, 18). Dall'altro, la constatazione che la vergogna non sia la conseguenza della trasgressione commessa ma, al contrario, che all'origine della trasgressione sia il desiderio stesso della vergogna. La vergogna non è l'effetto di un giudizio morale, è piuttosto l'affetto che nasce nel processo interminabile di

²³ Il termine inglese contiene il gioco, non facilmente traducibile, di uno stato che nega la grazia: la vergogna, il disonore, l'onta, la disgrazia. Intervistato da Claudio Gorlier, l'autore suggeriva il francese “pudeur”.

un'autoanalisi scettica, in cui ogni nuova rivelazione di una verità rivela l'inadeguatezza della precedente²⁴. Sia il saggio che il romanzo dostoevskijano pongono le premesse per una scrittura autobiografica particolarissima, nella quale il ricordo si esercita e si mette in scena al tempo presente, privilegiando il tempo dell'enunciazione contenuto nell'atto autobiografico a scapito dell'estensione temporale del ricordare; il sé infante viene presentato alla terza persona, staccando così la voce che narra dalla coscienza che viene narrata, segnalando in ciò che è di un'altra persona che si parla.

Boyhood e il paradiso negato

Già in *The Master of Petersburg* Coetzee aveva segnalato l'importanza dei romanzi russi nella propria formazione. In *Retrospect*²⁵ dirà di essersi sentito, da adolescente, come un giovane intellettuale emarginato, come i personaggi di Turgenev o di Dostoevskij, con le loro "facce pallide e gli occhi scintillanti e i loro complotti per cambiare il mondo". Ma il romanzo su Dostoevskij è anche la storia postuma di uno di quei giovani, la cui identità oscilla fra quella di Satov, la vittima, di Verchovenskiĭ, il rivoluzionario, di Stavrogin, il nichilista. Se il saggio sulla confessione costituisce il punto di svolta intellettuale, il romanzo mette in scena quella svolta che apre all'autobiografia. Nel romanzo si narra del lutto di un adulto e della

²⁴ D. ATTRIDGE, J.M. Coetzee and the Ethics of Reading, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004, p. 147.

²⁵ J.M. COETZEE, *Doubling the Point*, cit., p. 394.

sua dolorosa immedesimazione nelle ingenue tragicità della vita del ragazzo, che nel ricordo, come nella vita, il padre cerca di risuscitare. Questo rapporto sfuma metaforicamente, in una ricognizione della propria adolescenza e giovinezza.

A metà fra l'esempio di Nabokov e il Beckett di *The Unnamable*, (*Doubling the Point*, 37) fra moltiplicazioni del sé e impossibilità di dire io, in *Boyhood* Coetzee intreccia il racconto della propria infanzia – e la testimonianza di un'epoca e di un ambiente storico – con il tema modernissimo di una civiltà perduta, con le difficoltà che s'incontrano nel lasciar parlare la memoria quando *he* e *I* siano estranei l'uno all'altro, quando il sé sia avvertito come un altro difficile da accettare, con cui è difficile venire a patti e che impone la sua "vergogna". È una difficoltà generale, legata soltanto in parte alla specificità dell'infanzia sudafricana, che rende problematica la costruzione di un punto di vista narrativo confessionale che salvi sia l'integrità dell'esperienza infantile, sia il giudizio dell'adulto sul sé di allora; una difficoltà legata al rapporto fra lingua madre e lingua d'adozione, concetti questi a loro volta difficili da definire. Coetzee rifugge generalmente dai commenti in prima persona sia nei romanzi che nella saggistica, dove i punti di vista personali sono espressi da personaggi-filtro – David Lurie, Elizabeth Costello, Blanche – controfigure strutturalmente non dissimili da quella nabokoviana di Humbert Humbert. Così come nei romanzi tutto è filtrato attraverso la coscienza dei personaggi, nell'autobiografia tutto è concentrato nella coscienza del ragazzo, abbandonato a se stesso, orfano di punti di vista autoriali esterni che interpretino ciò che il testo semplicemente presenta o lascia sospeso.

Boyhood è un resoconto selettivamente mirato della vita del giovanissimo Coetzee a Worcester (1948-1951) e in seguito a Cape Town, (1950-1953), il cui contesto storico, benché non venga mai esplicitato, è quello del governo nazionalista retto dagli afrikaner, dell'*apartheid* e, dal lato personale, del declino economico e sociale della famiglia, dalla rispettabilità borghese verso la povertà. Tutto viene visto esclusivamente attraverso gli occhi del giovane, il filtro essenziale per gli eventi è la coscienza del bambino prima e del ragazzo poi, perennemente estraniata dalle vicende e dal mondo che lo circondano, presentato in un continuo dialogo interiore, un dubitare, correggersi, domandarsi, come alla ricerca di un senso delle proprie motivazioni che continua a sfuggirgli. Sono le domande e le curiosità dell'infante su un mondo degli adulti e un mondo storico di cui gli sfugge la chiave di lettura, sulle quali aleggia un costante senso di colpa. È infatti proprio la focalizzazione interiore a mettere in maggior evidenza un contesto storico oppressivo, incomprendibile per il bambino, assurdo dal suo punto di vista, una situazione chiusa, vagamente claustrofobica, anche nei momenti lirici più intensi. La storia del Sudafrica può trasformarsi così in una situazione esistenziale, un regno di Danimarca, nel quale l'amletico bambino è irretito in una serie interminabile di contraddizioni paralizzanti, prima fra tutte quella dei diffusi pregiudizi razziali.

Come altre autobiografie vere o fittizie, *Boyhood* mostra le caratteristiche della narrazione confessionale, non solo per il costante esame interiore che il bambino conduce, ma anche per i segreti, le dissimulazioni, le bugie che costellano gran parte della vita che viene narrata e soprattutto per il

forte senso di vergogna che vi è associato. Ci si aspetterebbe perciò un evento o situazione che presenti le motivazioni di tale condotta, in altre parole una costruzione psicologicamente realistica del personaggio bambino, poiché di stampo realistico è l'impostazione del racconto. La storia invece non è segnata da un *turning point* che marchi la presa d'atto della distanza dell'adulto che narra dagli "errori" di allora. Dello schema classico della narrazione confessionale non viene mantenuto il giudizio a posteriori sui "crimini morali", bugie, piccoli sotterfugi, che segnerebbe l'entrata nell'età della consapevolezza, ma anche della vergogna e del rimorso, la perdita luttuosa dell'infanzia come età edenica. Non compare, in altre parole, lo stacco retrospettivo che di regola fonda la narrazione del passato. La prospettiva rimane rigorosamente quella "dal basso", benché di quella prospettiva "innocente" vengano esplorate le doppiezze e le ambiguità. Il passato raccontato e il presente dell'enunciazione sono separati e allo stesso tempo collegati da una consapevolezza che rimane implicita, ma che li lascia coesistere nella differenza, come se il narratore e il sé bambino fossero entrambi presenti sulla scena del ricordo in una forma di *re-enactment*, come se il rammemorare fosse sempre un rivivere. È la scelta dello stile narrativo, la narrazione distaccata e "oggettiva" in terza persona ma al tempo presente, che ne definisce i tratti, producendo una forma particolare di autoriflessione che è la caratteristica innovativa di questa scrittura autobiografica, sospesa fra "l'effetto di confessione" e la registrazione impersonale degli eventi²⁶.

²⁶ D. ATTRIDGE, *op. cit.*, p. 148.

Nelle interviste con David Attwell in *Doubling the Point*, Coetzee dichiara: “It’s a good thing that we should grow fond of the selves we once were [...] we should not be too strict with our child selves, we should have the grace to forgive them for setting us on the path that led us to become the people we are. Nevertheless [...] we must see [...] what the child could not see” (*Doubling the Point*, 29). Ciò che il bambino vede o non vede ci ricollega al finale di *Speak, Memory*. Di nuovo sorprendono le similarità e le differenze nei due atti autobiografici, che segnalano comunque quanto il ricordo sia indipendente dai fatti e quanto invece dipenda dal modo di ricordare. Felice o infelice non è mai il ricordo ma l’atto stesso di rammemorare. In Nabokov è la prospettiva spaziale del “paradiso perduto”, la sensazione costante di una perdita annunciata, ad aprire, paradossalmente, a una rinascita e al futuro. In Coetzee è il filtro di una colpevolezza tanto originaria quanto inconfessabile a richiamare in vita il sé bambino. Nell’intervista il bambino di allora è visto con una severità di giudizio che non emerge invece nella scrittura autobiografica, grazie alla costruzione dinamica e vivacissima di quel personaggio che l’autore era e non è più. La “grazia di perdonare” quel sé oscuro che ci ha portati ad essere ciò che siamo, è un modo cupo di rendere le “gioie” dell’infanzia, per quanto difficile quell’infanzia possa esser stata o venir rivissuta a posteriori. Che non è il caso di questa infanzia. Tuttavia “grazia” e “perdono” sono un’anticipazione dell’autobiografia che verrà, nella quale si incontreranno e scontreranno due esigenze: quella di preservare il ricordo d’infanzia nella vivida memoria delle cose e degli affetti e

quella di riformulare i ricordi per renderli coerenti con l'orizzonte del presente.

La simultaneità pacificata di esperienza presente e passata che Nabokov concentrava nell'oggetto molto concreto e realistico della spirale in una biglia di vetro, si ripresenta in *Boyhood*, ma nella forma della polifonia conflittuale di voci che si agitano nell'interiorità del ragazzo e che non permettono alla parola del narratore una qualsivoglia pacificante interpretazione, una chiosa definitiva che concluda. Essenziali a tale scopo sono le tecniche narrative particolari, intese tanto a evitare le interminabili autogiustificazioni tipiche della confessione, quanto a creare una dimensione altra rispetto a quella adulta di chi ricorda, che segue una logica diversa, improntata innanzitutto all'assenza di motivazione. Memorabile è il racconto della crudeltà che il ragazzino infligge al fratello, senza che il narratore ne dia alcuna ragione:

He persuaded his brother to put his hand down the funnel where the mealies-pits were thrown in; then he turned the handle. For an instant, before he stopped, he could feel the fine bones of the fingers being crushed. His brother stood with his hand trapped in the machine, ashen with pain, a puzzled, enquiring look on his face (*Boyhood*, 119).

Coetzee stesso insiste in un'intervista sull'importanza delle scelte narrative, ribadendo che l'uso della prima persona avrebbe prodotto un testo completamente diverso.

Il fatto che tutto sia visto e sentito attraverso gli occhi del bambino lo rende però un osservatore poco affidabile, il cui senso di isolamento e emarginazione può essere esagerato da una sensibilità particolare. Il lettore deve perciò filtrare i fatti attraverso quella particolare sensibilità. I primi anni a Worcester, un distretto rurale del Sudafrica, nel quale la famiglia si trasferisce lasciando Cape Town, sono segnati dalla stratificazione di lingue e di culture in conflitto fra di loro: l'identità afrikaans, origine della sua stessa famiglia, che però è anticonformista, colta ed eccentrica, confligge con l'identità inglese che la famiglia ha sempre coltivato, nonostante le leggi restrittive del tempo che impedivano alle persone di origine afrikaans di educare i propri figli a parlare inglese. Verso le tradizioni afrikaans sente estraneità e appartenenza allo stesso tempo. Non conosce bene né possiede a fondo la lingua, ma l'afrikaans è comunque la lingua dell'origine, un'origine che si presenta però già divisa:

He drinks in the happy, slapdash mixture of English and Afrikaans that is their common tongue when they get together. He likes this funny, dancing language [...]. When he speaks Afrikaans all the complications of life seem to fall away. He becomes at once another person, simpler, gayer, lighter in his tread [...]. He thinks of himself as English, they speak English at home [...]. What of himself? English or Afrikaans? Should he keep it a secret, this attachment of his to England? (*Boyhood*, 124-125).

Il tema della lingua è legato a quello del luogo d'origine. Le fattorie della famiglia, con il modo di vita che comporta-

no e il mondo afrikaans di cui sono parte, sono gli unici luoghi sulla terra che il bambino ha sempre definito e immaginato come il proprio luogo d'origine, nonostante i modi rudi e le crudeltà inconsapevoli che caratterizzano il modo di vita rurale e patriarcale dei famigliari, i pregiudizi, la retorica patriottica, la sicurezza di sé. Tutto ciò gli conferma, il lettore coglie giustamente, la sensazione di essere penosamente estraneo non solo a quella cultura, ma sospeso fra innumerevoli identità vissute come incompatibili:

His years in Worcester (1948-51) are followed by adolescence in Cape Town, as a Protestant enrolled in a Catholic high school, with Jewish and Greek friends [...]. All of this confirms his (quite accurate) sense of being outside a culture that [...] [is] enforcing itself as the core culture of the land (*Doubling the Point*, 393-394).

Ma la scissione originaria tocca anche il luogo dell'origine, nella rivalità che lo scrittore sente esistere fra il padre e la madre e i rispettivi mondi agresti. La fattoria della madre fu venduta e la famiglia paterna non l'accorse mai veramente come parte del loro modo di vita; d'altra parte la sua scontroosità e eccentricità è ciò che lo lega al mondo materno, ormai senza radici nella terra. Si sente estraneo alla famiglia paterna, troppo convenzionale e formalmente gentile, ma l'unico luogo in cui si sente in pace è la fattoria paterna con i riti famigliari, le ricorrenze, le attività contadine. L'amore complicato per la madre è bilanciato dall'amore immediato, senza complicazioni, per la fattoria:

The farm is called Voëlfontein, Bird-fountain; he loves every stone of it, every bush, every blade of grass, [...] the birds that as dusk falls gather in their thousands in the trees around the fountain, murmuring, ruffling their feathers, settling for the night (*Boyhood*, 80).

Il senso di estraneità del bambino nei confronti del proprio mondo è indistinguibile dalla consapevolezza dell'adulto che registra all'indietro il complicato rapporto degli afrikaner con una terra d'origine, che è già sempre usurpata. L'appartenenza e la simbiosi non possono che essere illusorie, l'innocenza originaria è da sempre una "light that never was"²⁷:

The secret and sacred word that binds him to the farm is belong. Out in the veld by himself he can breathe the word aloud: I belong on the farm. What he really believes but does not utter, what he keeps to himself for fear that the spell will end, is a different form of the word: I belong to the farm.

He tells no one because the word is misunderstood so easily, turned so easily into its inverse: The farm belongs to me. The farm will never belong to him, he will never be more than a visitor [...]. But in his secret heart he knows what the farm in its way knows too: that [it] belongs to no

²⁷ In *Disgrace* David Lurie insegna la grande Ode di Wordsworth a una scolaresca indifferente. Nelle interviste, parlando dell'innocenza dell'infante, Coetzee cita l'*Immortality Ode* quasi automaticamente: "still trailing clouds of glory", (*Doubling the Point*, p. 29). Le tematiche wordsworthiane si fanno sentire più di quanto non si pensi.

one [...]. The farm exists from eternity to eternity (*Boyhood*, 96).

L'esser doppio ha a che fare con l'origine negata. In altri casi però la sua ingenuità funziona come quella di Huck Finn che il lettore sa, nonostante le sue titubanze, essere nel giusto: "The very idea of being beaten makes him squirm with shame [...]. He comes from an unnatural and shameful family in which [...] children are not beaten" (*Boyhood*, 6). Ci sono episodi come questo decisamente divertenti, nei quali le ragioni del bambino e le sue disavventure vengono presentate con un garbato umorismo, come il suo dichiararsi alle autorità della scuola *Roman Catholic*, anziché Cristiano (cioè Protestante) o Ebreo, per l'ammirazione che nutre per gli eroi della storia romana. Una scelta che gli procurerà però molti guai e molti sensi di colpa quando, ormai diventato per tutti Cattolico, non parteciperà al catechismo. La paura di esser scoperto è accresciuta da quella, ancor più forte e insopportabile, di esser trasferito a una classe afrikaans e dalla vergogna di doversi rivolgere ancora una volta ai genitori per trarlo d'impiccio, dimostrando così di non saper crescere e attirando su di sé una definitiva *disgrace*. Anche nel rapporto con la madre eccessivamente protettiva, che per lui si sacrifica, prevale il senso di vergogna. Felice della diversità che l'amore materno gli dispensa, ma irato con la madre che ne ha fatto un "diverso", è arrabbiato con lei ma si vergogna anche per la sua ingratitude:

His rages against his mother are one of the things he has to keep a careful secret from the world outside [...]. At

home he is an irascible despot, at school a lamb, meek and mild [...]. By living this double life he has created for himself a burden of imposture (*Boyhood*, 13).

Mentre il lettore considera tali crimini nella giusta luce, nella propria coscienza, il personaggio bambino vive una vita doppia, creandosi così un fardello di colpa e di impostura. L'ossessione della colpa e del sentirsi braccato è esagerata da un punto di vista realistico, ma costante e sentito.

La narrazione simultanea e il monologo esteriore

Ciò che differenzia questa da altre autobiografie è la scelta inusuale di narrare non solo in terza persona, ma anche al tempo presente. In altri romanzi Coetzee usa il tempo presente, ma solo negli ultimi e in *Boyhood* il presente si accompagna alla terza persona. Nell'esempio più vicino, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, con il quale condivide alcuni contenuti, il romanzo è in terza persona ma il tempo della narrazione è il passato, ciò che consente all'autore il distacco ironico necessario per mettere in prospettiva le ingenuità del bambino e del futuro artista giovane. L'uso della terza persona crea un forte distacco fra la voce che narra, comunque impersonale e impercettibile, e le complicazioni della coscienza infantile e adolescenziale che viene narrata sottolineando la distanza del personaggio infantile rispetto alla persona adulta che narra.

Coetzee stesso in un saggio importante su Beckett, *The Comedy of Point of View in Beckett's Murphy* (*Doubling the Point*, 31-38), sostiene che, a seconda dei casi, sia il narratore che l'autore possono diventare dei semplici amanuensi della riflessione fra virgolette del personaggio. Se la sparizione dell'autore non è certo una novità nel romanzo del Novecento, il modo in cui "sparisce" e ciò che si presenta in sua vece può fare molta differenza. Senza che il lettore se ne renda conto, si è sempre in due luoghi diversi, dentro la coscienza e fuori di essa, senza che le due posizioni si commentino a vicenda o trovino il terreno comune del discorso indiretto libero o la trasparenza mentale del monologo interiore. Il pensiero, reso comunque sempre in forma discorsiva, viene rappresentato in modo diretto, in un'oscillazione fra il monologo esteriore e il resoconto narratorio. Nella forma narrativa sembra allora risiedere l'effetto di confessione prodotto da una "scrittura che oscilla in modo indecibile fra due coscienze"²⁸. Il depotenziamento del narratore a semplice "amanuense" di un complesso dialogo interiore fa sì che narratore e personaggio si sovrappongano in una relazione che unisce gli opposti che si negano in pro del loro implicarsi e presupporre a vicenda²⁹. La coscienza scissionale si estrinseca in un simultaneo sovrapporsi di autore, nar-

²⁸ D. ATTRIDGE, *op. cit.*, pp. 50-53. Dissento da Attridge, quando descrive ciò che definisco "monologo esteriore" come un discorso indiretto libero, ignorando così la polifonia conflittuale di tale presentazione narrativa.

²⁹ Si potrebbe anche accennare al tipo particolare di *lector in fabula* che l'auto-confessione pone, una sorta di *voyeur* che partecipa, non visto. Ciò che il confessore nel confessionale sente, il lettore nell'auto-confessione, vede: la complicità delle istanze narrative, nonché la complicità nel mantenere la cattiva infinità della colpa.

ratore e personaggio, producendo uno spazio virtuale in cui si svolge il dialogo nascosto di due voci in disaccordo, poiché c'è sempre un dialogo nascosto nel commento interiore del protagonista che la voce narrante si limita a registrare.

D'altra parte è l'uso esclusivo del tempo presente a produrre con l'effetto di una immediatezza singolare, anche quello di un'assenza di profondità e non il senso di intimità che invita l'immedesimazione, caratteristico di una narrazione autobiografica confessionale o diaristica. Si ha la sensazione di captare una verbalizzazione immediata di ciò che il personaggio sente e pensa, come se il narratore o l'autore registrassero in presa diretta la voce che fa l'esperienza. Alcuni la definiscono "something other than narration", oscillando fra diverse analogie con discorsi non finzionali, come il *camera eye* o il resoconto d'attualità o ancora la pratica del reportage sportivo, la sceneggiatura di un film o le didascalie teatrali³⁰.

Soprattutto il presente non lascia spazio allo sguardo retrospettivo né all'andirivieni fra passato della vita e presente dell'enunciazione, pur creando l'effetto della retrospettione rammemorante grazie all'insistente dialogo con se stesso che il bambino intrattiene. Non lasciando spazio né a com-

³⁰ Nel suo saggio "I Doze and Wake". Deviance of Simultaneous Narration", in *The Distinction of Fiction*, cit., pp.104-105, Dorrit Cohn analizza la forma narrativa anomala del narrare alla prima persona nel tempo presente scegliendo come esempio di tale devianza il romanzo di Coetzee, *Waiting for the Barbarians*. Le sue riflessioni insistono sulle anomalie postmoderne della narrazione al presente, così diffusa nella narrativa anglofona da lasciar stupiti di fronte a un'opera che eviti l'uso della prima persona e del tempo presente. Riportando le varie definizioni proposte dalla teoria narrativa, l'autrice se ne dichiara insoddisfatta.

menti né a rimpianti, a spiegazioni o giudizi retrospettivi dell'io adulto, l'autore evita, usando un linguaggio scarno e preciso, qualsiasi giustificazione o spiegazione che forniscano al lettore la via d'uscita del commento autoriale³¹. Un esempio fra i tanti mostra la complessa polifonia all'opera nel personaggio del bambino, quando, eccitato e felice in occasione del proprio compleanno invita gli amici "for a treat" in un elegante caffè, dove si sente come un principe che dispensa favori e piaceri ai sudditi, senonché il piacere viene guastato dallo spettacolo di poveri bambini *coloured* e stracciati che li fissano intenti dai vetri. La scena dickensiana ci fa sorridere ma la realtà dell'*apartheid* si insinua nella sua coscienza creando un conflitto frustrante che guasta il suo piacere: "[...] what would he say? 'They are spoiling my birthday, it is not fair, it hurts my heart to see them?' Whatever happens, whether they are chased away or not, it is too late, his heart is already hurt" (*Boyhood*, 73).

Ewige Genesing: *la grazia di ricordare*

La grazia rimane il termine chiave, con tutte le sue accezioni e i giochi di parole molto seri che comporta, fino a confluire nel romanzo più famoso *Disgrace*, il cui titolo, nonostante le difficoltà di traduzione, non va inteso soltanto nel senso italiano di vergogna. Ma la "grazia" nei ricordi di infanzia era anche il titolo di un libro autobiografico e devo-

³¹ D. ATTRIDGE, *op. cit.*, p. 154.

zionale scritto dal bisnonno venuto dalla Pomerania e dimenticato poi da tutti, spazzato via con le cose insignificanti alla morte della zia, l'unica persona che l'aveva letto, tradotto, fatto stampare e tentato di vendere. Il titolo tedesco, *Ewige Genesing*, ("Through a Dangerous Malady to Eternal Healing"), che indica la sua appartenenza alla tradizione delle confessioni e professioni di fede nello stile delle autobiografie puritane, indica anche una differenza profonda fra quella vicenda spirituale e questa del giovane: in essa era ancora possibile ricostruire la storia della propria vita basandola sul *turning point*, sulla conversione o apertura alla grazia. Qui potrebbe esserci la ricostruzione di un'origine, ma anche questa è fallimentare, anche gli antenati tedeschi sono "fuori posto": "The du Biels of Pomerania: paesants from the countryside, too slow and heavy for the city; out of place" (*Boyhood*, 165). Il bambino è incuriosito e legge il libro, ma si annoia perché, appena avviata la storia della sua infanzia, il bisnonno l'interrompe con lunghi resoconti delle proprie visioni mistiche: le luci che vedeva nel cielo e le voci che dal cielo gli parlavano. Con il padre prendeva in giro l'arcigno antenato facendo il verso all'intonazione apocalittica con la quale avrebbe pronunciato il titolo dell'"Eterna Salvezza". Ma a conclusione dell'autobiografia, *Ewige Genesing* gli ritorna alla mente con tutte le sue copie che nessuno leggerà mai e che a nessuno interessa e diventa, contro ogni aspettativa, un viatico per non dimenticare: "He alone is left to do the thinking. How will he keep them all in his head, all the books, all the people, all the stories? And if he does not remember them, who will?" (*Boyhood*, 166).

Ritorna in *Boyhood* il gioco interminabile di specchi che avevamo visto nell'autobiografia di Nabokov, ma al contrario di quella, che rappresentava l'interminabilità sdoppiando l'autobiografo in personaggi fittizi, qui le voci discordanti,

COETZEE E IL POSTMODERNO: ASTUZIE DELLA STORIA E ALLEGORIE DELLA CRITICA

Francesco Guglieri

Human society has created language in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other.

(First premise, as enunciated in the Communications 101.
David Lurie)

E ora, che sarà di noi senza Barbari? Loro erano comunque una soluzione.

Konstantinos Kavafis

Sembra uno di quei rapporti fallimentari, deludenti, vagamente perversi di cui sono pieni i suoi romanzi. La cronaca di un incontro mancato: l'appartenenza di J.M. Coetzee a ciò che generalmente (e genericamente) chiamiamo postmodernismo, a volte sembra più una contingenza storico-biografica (l'essere vissuto e aver pubblicato negli anni del postmoderno) che una necessità teorica o una realtà dalle stringenti evidenze testuali. Che tale difficoltà a tenerlo sotto l'ombrello del postmodernismo sia dovuta a un ininterrotto dialogo con i maestri modernisti e proto-modernisti (Dostoevskij e Beckett su tutti, ma anche Kafka, Musil, Svevo, Conrad...), un

dialogo tanto urgente e continuo da far apparire lo scrittore sudafricano loro contemporaneo, o al confronto con scrittori e filosofi fondativi della modernità (Defoe, Rousseau, l'illuminismo), che sia da collegare al suo voltare le spalle a certe ironiche giocosità tipiche del "dialetto della tribù" postmodernista, o al suo apparente disinteresse per la cultura popolare (ma ha anche scritto su Capitan America, il supereroe dei fumetti, e sulla struttura triangolare del desiderio nella pubblicità...), insomma: che sia questo motivo o quell'altro, fatto sta che Coetzee, anche col postmodernismo, mantiene le sue caratteristiche di autore sfuggente, difficile da incasellare, idiosincratico. E se pure, dopo non pochi sforzi, si riesce a inserirlo in qualche categoria, ad appiccicargli una qualche etichetta, subito ne uscirà fuori, se la scrollerà di dosso brusco e severo. Non solo: i suoi testi hanno la caratteristica – voluta e consapevolmente perseguita – di far apparire qualsiasi armamentario critico gli si scagli contro non solo fuori fuoco, ma addirittura maldestro, inadeguato. Tutti i suoi romanzi possiedono questa caratteristica: come se al loro interno fosse costantemente al lavoro una sorta di *critica della critica*, una capacità di prevedere – in un primo tempo di metterle in figura e in seguito di decostruire tale figura – le modalità di lettura con cui sarà affrontato. Da qui, anche da qui, il suo "mettere in scacco", in crisi, il lettore e il critico. A essere problematizzata è la possibilità stessa che una lettura si dia, che leggere sia un gesto trasparente, innocente, o addirittura il luogo di una riconciliazione (tra soggetto e oggetto, individuo e società, cultura e natura, desiderio e *jouissance*, o qualsiasi altro illusorio investimento ideologico si sia fatto sulla scena della scrittura). Per Coetzee la letteratura

non è comunicazione, se mai è ostacolo, residuo, supplemento. Dice Coetzee che “in times of intense ideological pressure, when the space in which the novel and history normally coexist like two cows on the same pasture, each minding its own business, is squeezed to almost nothing, the novel, it seems to me, has only two options: supplementarity or rivalry”. Essere in concorrenza con il discorso storico vuol dire scrivere “a novel that operates in terms of its own procedures and issues in its own conclusions, not one that operates in terms of the procedures of history and eventuates in conclusions that are checkable by history”¹. E affermare questo nell’epoca della comunicazione-mondo² quale è il presente (che lo si legga con le categorie del postmoderno o meno), in cui l’ideologia della comunicazione (il sogno della comunicazione globale) pervade ogni aspetto del sociale tanto da rappresentarne il doppio vuoto e simulacrale, vuol dire riconoscere alla letteratura – alla propria letteratura, a quella che si tenta di fare – un’alterità radicale e inconciliata.

Per dire la stessa cosa in altri termini: è difficile trovare oggi un autore che più di Coetzee può riconoscersi nelle parole di Paul de Man quando scrive che “la letteratura non può essere semplicemente recepita come una determinata unità di significato referenziale suscettibile di una decodificazione che non lasci residui. Il codice è insolitamente vistoso, complesso ed enigmatico; esso attrae su di sé un’attenzione straordinaria; e questa attenzione deve acquistare il rigore di un metodo. Il momento strutturale, il momento di con-

¹ J.M. COETZEE, *The Novel Today*, in “Upstream”, VI, gennaio 1988, n. 1, pp. 2-5.

² A. MATTELART, *La Comunicazione mondo*, Il Saggiatore, Milano, 2001.

centrazione sul codice per se stesso, non può essere evitato, e la letteratura genera necessariamente il proprio formalismo”³. È, insomma, la letteratura che genera la propria critica.

Non è un caso, quindi, che Derek Attridge, per citare uno dei critici che con maggiore costanza ne ha frequentato l’opera, ricusi l’idea di un Coetzee postmodernista. Propone invece termini secondo lui più adatti come “tardo modernista” o “neomodernista”: “Coetzee’s work follows from Kafka and Beckett, not Pynchon and Barth”⁴, scrive esplicitamente. La filiazione di Coetzee direttamente da una genealogia modernista, spinge Attridge anche a rifiutare l’idea – a dire il vero piuttosto semplicistica e da tempo entrata in crisi – che tradizionalmente vedeva nella sperimentazione primonovecentesca una scrittura ripiegata unicamente sul “fardello della forma”, in cui le preoccupazioni stilistiche e la massiccia componente autoriflessiva denunciano un’ispirazione fondamentalmente apolitica. Al contrario, argomenta Attridge, la consapevolezza della scrittura di Coetzee, il suo rifiuto di qualsiasi ingenua funzione referenziale, sono i necessari passaggi di una riflessione e di una ricerca letteraria prima di tutto etica e in ultima istanza politica. Il rifiuto delle tradizionali forme di rappresentazione che è proprio del gesto modernista, conclude Attridge, mettendo in discussione le modalità con cui il soggetto percepisce la realtà, rivelano tutta l’inadeguatezza (le ingiustizie, i limiti) del discorso del potere: questo permette a Coetzee di aprire degli spazi in cui ac-

³ P. DE MAN, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino, 1997, p. 10.

⁴ D. ATTRIDGE, J.M. *Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, University of Chicago Press, Chicago, 2004, p. 2.

cogliere e lasciare emergere un'alterità altrimenti silenziata e subalterna.

Eppure – e lo sforzo teorico e retorico di Attridge indirettamente lo dimostra – Coetzee è stato spesso accusato, soprattutto nella prima parte della sua carriera di narratore, di eludere i temi della politica e dell'impegno, facendosi alfiere di una scrittura eccessivamente obliqua, esageratamente allegorica, lontana dai canoni del realismo che nel Sudafrica degli anni Settanta e Ottanta veniva percepito come lo strumento principale, la postura necessaria quando non inevitabile, per confrontarsi con una realtà tragica come quella dell'*apartheid*. Di queste critiche l'esempio migliore e più significativo è la recensione di Nadine Gordimer a *Life and Times of Michael K*. La Gordimer accusa Coetzee, e in particolare l'uso che fa dell'allegoria, di mantenere una distanza eccessiva dall'oggetto della sua narrazione: “he seemed able to deal with the horror he saw written on the sun only – if brilliantly – as if this were to be projected into another time and plane”⁵. Quella che emerge dalla recensione della Gordimer (e dai suoi libri) è una concezione molto diversa di romanzo e di realismo, un'idea che si ricollega direttamente a Lukács. Coetzee ha prodotto uno splendido romanzo, scrive la Gordimer, che dice tutto e non tace nulla sulla condizione umana in un regime di *apartheid*. Ma, prosegue, “he does not recognize what the victims, seeing themselves as victims no longer, have done, are doing, and believe they must do for themselves. Does this prevent his from being a great novel? My instinct is to say a vehement ‘No.’ But the organicism that

⁵ N. GORDIMER, *The Idea of Gardening*, “New York Review of Books”, XXXI, February 1984, n. 1, pp. 3-6: 4.

George Lukács defines as the integral relation between private and social destiny is distorted here more than is allowed for by the subjectivity that is in every writer. The exclusion is a central one that may eat out the heart of the work's unity of art and life"⁶. All'importante recensione della Gordimer seguì una controversia a cui prese parte lo stesso Coetzee, dove si discussero la natura del romanzo e il ruolo del romanziere: ma sperare di individuare nella scrittura di Coetzee un principio unificante di omogeneità, che rimodella i pezzi eterogenei dell'esperienza e li pone in rapporto l'uno con l'altro, un rapporto che "mette ordine nell'imponderabile scompiglio degli uomini, conferendo loro la sembianza di una sostanza organica capace di fiorire su se stessa"⁷, vuol dire rimanere ciechi alla particolare temporalità dei suoi testi. Una temporalità che può essere compresa solo tenendo conto della svolta post-strutturalista e delle conseguenti acquisizioni sul linguaggio e sulla storia da parte di autori come Derrida, Foucault e Lacan.

Certo, si potrebbe dire che Coetzee, accademico anch'egli, linguista, comparatista, studioso di storia e teoria letteraria, conosce bene quali saranno le strategie e gli strumenti teorici che i suoi colleghi "applicheranno" ai suoi romanzi. Ma si sa: appellarsi alla biografia di un autore non serve a spiegare – tanto meno a comprendere – un testo.

Si pensi al rapporto con Kafka, da più parti sempre evidenziata come una delle influenze più importanti sulla sua scrittura: il riferimento più ovvio è il Michael K che richiama

⁶ *Ibid.*, p. 5

⁷ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, ES editore, Milano, 2004, p. 118.

il Josef K del processo; oppure come non avere in mente “*La colonia penale*” (certo: una colonia riletta in chiave foucaultiana) mentre si legge *Waiting for the Barbarians*? Il problema dell’influenza (più o meno ansiogena), allora, diventa il tema centrale di una riflessione esplicitamente metanarrativa al termine di *Elizabeth Costello*, dove il personaggio stesso di Elizabeth riflette sulla propria condizione di personaggio condannato a vagare all’interno di un apologo kafkiano (in questo caso fin dal titolo: “At the Gate”): “She cannot stand the literariness of it all. Have they not the wit to come up with something new?”⁸. E allora, al termine del libro, la citazione da Hofmannsthal e la riscrittura della “Lettera di Lord Chandos a Lord Bacon” (qui si immagina che sia Lady Chandos, Elizabeth, a scrivere un’altra lettera a Francis Bacon) diventa tanto dichiarazione di poetica quanto ironico, ambiguo tentativo di sottrarsi a una poetica, di mantenere attraverso il dispositivo metaletterario una certa distanza dalla tradizione. Ma non per rigettarla: piuttosto per metterla meglio a fuoco. La tradizione letteraria europea-occidentale è per Coetzee tanto il fondamento di un linguaggio condiviso e di uno spazio di resistenza alle forze distruttive della storia, quanto un bagaglio di simboli, narrazioni, personaggi legato a doppio filo alle forze del dominio coloniale, a quelle stesse forze della storia di cui è controcanto. Solo mantenendo aperta, con tutto il carico di paradosso e ambiguità che ciò comporta, tale fertile contraddizione si può iniziare ad affrontare il rapporto di Coetzee, dei suoi testi, con la tradizione letteraria in un’epoca, quella del postmoderno, che di tale tradizione sembra così ansiosa di sbarazzarsi.

⁸ J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, Viking, New York, 2003, p. 204.

Postmodernismo diventa, quando illuminato dalla scrittura di Coetzee, l'ennesima etichetta del gergo critico, il prodotto di una stagione (per quanto lunga e tutto sommato fertile) della moda accademica. Una cosa *morta* imposta ad una cosa *viva*. Ma anche questa è un'impressione che la scrittura di Coetzee comunica solo per poterla rimettere in discussione subito dopo e svelarne la sua natura finzionale, ideologica: non solo la letteratura non è necessariamente una cosa "viva" (le storie non sono vere, i personaggi non sono persone...) ma un testo (e quindi la traccia di un'assenza); il linguaggio non è un trasparente e superabile riferimento al mondo, ma sostanza densa e opaca da cui è difficile uscire. Quelli che entrano in gioco qui, è evidente, sono i concetti stessi di verità, sapere e potere, desiderio di conoscere la verità (un desiderio che spesso assume la forma del *vedere*, altre del *possesso erotico*, altre ancora in cui possesso e ossessione scopica si confondono): che, cioè, la verità sia una presenza che in qualche modo si può conoscere, vedere e possedere.

Ora, sebbene possa essere una caratteristica – se non *la* caratteristica – di ogni opera canonica (anzi, proprio del "classico" secondo la stessa definizione di Coetzee: "Thus the fear that the classic will not survive the de-centring acts of criticism may be turned on its head: rather than being the foe of the classic, criticism, and indeed criticism of the most sceptical kind, may be what the classic uses to define itself and ensure its survival. Criticism may in that sense be one of the instruments of the cunning of history"⁹), quella di incor-

⁹J.M. COETZEE, *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*, Harvill Secker, London, 2007, p. 19.

porare, prevedere e depotenziare la propria stessa critica è anche una delle caratteristiche più qualificanti di quella cosa che chiamiamo postmodernismo.

Ma cosa si intende con postmoderno e postmodernismo (vocaboli che spesso, e a sproposito, vengono sovrapposti)? Termine-ombrello quanto pochi altri, il postmoderno soffre i limiti dell'essere, allo stesso tempo, un concetto troppo vago e troppo preciso. Troppo preciso perché quasi non c'è filosofo, critico, teorico della letteratura e della cultura che non abbia declinato una sua personale visione del problema. Si finisce così per ritagliare la propria idea – quando non la propria ideologia – di postmoderno a partire dagli oggetti verso cui si rivolge l'attenzione, o che si desidera includere in un sempre cangiante canone contemporaneo: ci si ritrova davanti un lievitare di definizioni, requisiti, liste dettagliate secondo cui un autore o un testo può essere o meno definito postmoderno. Senza contare che postmoderno, quando indica un'epoca culturale (che abbraccia più o meno la seconda metà del Novecento, dall'inizio degli anni Sessanta alla fine del secolo), tocca tutti i saperi umanistici: e quindi avremo un postmoderno in architettura, uno in musica, uno cinematografico, quando non sentiremo parlare addirittura di una "televisione postmoderna" o "videogiochi postmoderni". Senza, per altro, che tale proliferare definitorio porti a maggiore precisione oppure a una più approfondita comprensione del presente. Troppo vago, poi, perché mancando ancora oggi – quando ormai si tende a vedere il postmoderno come qualcosa se non di concluso quantomeno di storicizzabile – una definizione stabile, esso mantiene i caratteri mobili di un'identità debole, instabile, che denuncia fin dal nome: il

prefisso “post” indica il suo venire dopo qualcosa, la modernità e il modernismo, quasi a farne un movimento unicamente reattivo, a cui è necessario accostare un prima, un pieno, un elemento positivo per fargli guadagnare un’identità di cui altrimenti sarebbe privo. Allo stesso tempo il “post” allude anche al suo sottrarsi alla dialettica tanto moderna quanto modernista del superamento del passato, del nuovo che rimpiazza il vecchio. Se il postmoderno fosse questo, unicamente il superamento dialettico delle posizioni precedenti, non farebbe altro che perpetrare, radicalizzare, la grande narrazione del moderno: il “post” del moderno ne indica proprio il superamento non dialettico, il cortocircuito, l’uscita paradossale, ironica, che fa saltare il banco.

Ma dopo cosa, allora? Nonostante la confusione che ancora si fa, soprattutto in Italia, si è soliti distinguere tra postmoderno (in quanto epoca) e postmodernismo (in quanto produzione culturale che nei confronti del presente può anche avere un atteggiamento di rifiuto e di critica). Nel primo caso, l’uso è simile a quello degli altri termini della storiografia culturale (alla stregua del romanticismo, per dire, o di altri “ismi”) e il moderno di cui gli ultimi quaranta-cinquant’anni sarebbero i postumi (o le propaggini estreme e sclerotizzate) è il “progetto inconcluso” (per dirla con Habermas) che nasce dall’illuminismo e dalla rivoluzione francese.

Nel secondo caso è più stringente il riferimento al modernismo e alla stagione di intensa sperimentazione letteraria che attraversò l’Europa e gli Stati Uniti dalla fine dell’Ottocento alla prima metà del secolo successivo. Frederic Jameson è stato probabilmente il più acuto e autorevole teorico del postmodernismo: la sua riflessione si è concretizzata prin-

cialmente nel poderoso *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*¹⁰. Per Jameson il postmoderno è quello che lui definisce la dominante culturale dell'epoca che del capitalismo maturo, compiuto, il capitalismo nella sua fase tarda. È il “risvolto visibile, la *facies* linguistica di un modo di produzione, di una totalità integrata dell'essere sociale che non ha più senso scomporre in struttura e sovrastruttura, economia e ideologia. La postmodernità è l'epoca in cui la cultura è una pelle che aderisce troppo strettamente alla carne dell'economia perché la si possa distinguere; è uno stato dell'essere definitivamente antropizzato in cui la cultura è diventata davvero una seconda natura interamente prodotta dall'uomo”¹¹.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, ma soprattutto dopo che i modi di produzione evolvono nella contemporanea società dei consumi, le forme tradizionali della sperimentazione letteraria vengono sentite come inefficaci, sterili, accademiche, incapaci di render conto delle mutate condizioni sociali e storiche. Più di tutto sembra tramontare uno dei fondamenti della poetica modernista: l'idea di un linguaggio letterario autonomo e separato dal linguaggio ordinario. Parallelamente anche l'autonomia sociale dell'artista viene sentita come un'opzione non più percorribile in un tempo in cui la merce si è fatta carico di quelle stesse istanze estetiche un tempo appannaggio esclusivo dell'arte.

¹⁰ F. JAMESON, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.

¹¹ D. GIGLIOLI, *Postfazione*, in F. JAMESON, *Postmodernismo*, Fazi, Roma, 2007, p. 422.

Se il postmoderno è stato qualcosa, è stato, come ci ha insegnato Lyotard¹², soprattutto un rifiuto delle grandi narrazioni, di quei racconti metastorici che hanno dato forma e spiegato la modernità. E tra tutte le grandi narrazioni, il postmoderno mette in crisi quella che forse è la più importante, il *grand récit* per eccellenza: la storia. In *Waiting for the Barbarians*, il protagonista, l'anonimo magistrato prende coscienza dell'identità tra il tempo della storia e quello dell'Impero:

What has made it impossible for us to live in time like fish in water, like birds in air, like children? It is the fault of Empire! Empire has created the time of history. Empire has located its existence not in the smooth recurrent spinning time of the cycle of the seasons but in the jagged time of rise and fall, of beginning and end, of catastrophe. Empire dooms itself to live in history and plot against history. One thought alone preoccupies the submerged mind of Empire: how not to end, how not to die, how to prolong its era. By day it pursues its enemies. It is cunning and ruthless, it sends its bloodhounds everywhere. By night it feeds on images of disaster: the sack of cities, the rape of populations, pyramids of bones, acres of desolation. A mad vision yet a virulent one¹³.

¹² J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

¹³ J.M. COETZEE, *Waiting for the Barbarians*, Secker and Warburg, London, 1980, p. 122.

Ma se la storia è, joycianamente, un incubo da cui il magistrato desidera svegliarsi, cosa c'è fuori di essa? Cosa nasconde questo desiderio di uscirne, di emanciparsi da essa, purificarsi ed espiarla?

Il protagonista e narratore di *Waiting for the Barbarians* non viene mai indicato con il nome ma semplicemente con la funzione che svolge in una piccola cittadina ai confini settentrionali di un non meglio identificato Impero: il magistrato. Ci sarebbe molto da dire su questa castrazione simbolica di un uomo ridotto alla funzione burocratica. Tutti i personaggi del romanzo sono indicati unicamente con il ruolo che svolgono o con una loro caratteristica qualificante – la ragazza barbara, la prostituta, il soldato. Gli unici dotati di un nome sono i due militari della Terza divisione, il colonnello Joll e l'aguzzino Mandel. Come sempre in Coetzee, i nomi non sono meno significativi della loro assenza: anzi assurgono a momento fondamentale dell'interpretazione. Il nome del colonnello Joll, per esempio, ricorda il jolly, il giullare. C'è una componente ironica, certo: il poliziotto della Terza divisione è una figura tutt'altro che ilare, al contrario è un personaggio mortifero – a cominciare dalle orbite vuote, i cerchi scuri degli occhiali da sole, che fanno assomigliare il suo volto a un teschio e allo stesso tempo lo rendono impenetrabile, disumano. Ma più che altro, il nome e il suo richiamo al jolly, sottolinea il suo stare al di sopra delle regole del gioco nello stesso tempo in cui proprio la sua eccezionalità garantisce il funzionamento “del gioco”, il gioco del potere in questo caso. In quanto boia è posto ai margini della società, ne incarna la parte maledetta, impura: eppure solo la sua funzione garantisce l'esistenza del sociale e in qualche modo ne ritor-

na al centro. Il nome Joll inoltre stabilisce un ulteriore legame tra questo personaggio e il protagonista. Il jolly delle carte è una evoluzione della figura del matto nei tarocchi. C'è un'altra figura dei tarocchi che in *Waiting for the Barbarians* viene rappresentata in maniera molto evidente: verso la fine della vicenda, mentre il protagonista sta attraversando il culmine della sua laica Passione, il magistrato subirà una vera e propria morte simbolica quando verrà legato a un albero con una corda e sollevato a testa in giù dai suoi aguzzini, ricreando in figura l'immagine de "l'appeso" dei tarocchi. Simbolo del sacrificio e del rinnovamento, del riconoscimento della colpa e del desiderio di espiarla, il magistrato diventato "appeso" ribadisce quell'appartenere allo "stesso mazzo", l'Impero, del torturatore. Una vicinanza ribadita più volte nel corso del romanzo: a cominciare dall'ossessione scopica che affligge entrambi gli uomini. Sia il magistrato che il colonnello vogliono vedere, sono ossessionati dal vedere, dallo sguardo e dagli occhi, e tutti e due saranno ugualmente ciechi.

Il magistrato si presenta come un uomo maturo, alla soglia della vecchiaia, sereno e appagato nel suo ruolo e nella tranquilla routine di una felicità discreta. Viene tratteggiato come personaggio fondamentalmente passivo: per quanto in esso coincidano tanto il punto di vista quanto il motore principale dell'azione, sembra che lui non decida mai di agire. Non prende l'iniziativa, si lascia semplicemente trasportare dagli eventi, quasi sembra che decida di agire quando non ne può fare a meno. Si dà arie da intellettuale, vorrebbe essere lo storiografo che scrive "un'altra storia", alternativa a quella dell'Impero e dalla parte dei barbari, ma ne esce come modesto passacarte, un funzionario nel migliore dei casi, anoni-

mo in tutti i sensi. Eppure nell'economia allegorica del testo la sua funzione è chiara: il magistrato incarna l'istanza autoriale, la figura dello scrittore e dell'intellettuale. Il magistrato è uomo di segni (li cerca nella ragazza, sulla neve bianca come carta, sulle tavolette che riporta alla luce), uomo di scrittura e di linguaggi – anche se non farà mai lo sforzo per parlare la lingua dei barbari. Quando viene interrogato dalla Terza divisione sulla natura delle tavolette che aveva dissotterrato nelle sue missioni di archeologo dilettante, ma che i militari scambiano per messaggi cifrati, il magistrato si fa apertamente carico della funzione di narratore che ha svolto fino a quel momento e, in un passaggio ad alto gradiente metatestuale, inizia ad illustrare ai suoi aguzzini una storia, una vera e propria narrazione:

“It is the same with the rest of these slips.” I plunge my good hand into the chest and stir. “They form an allegory. They can be read in many orders. Further, each single slip can be read in many ways. Together they can be read as a domestic journal, or they can be read as a plan of war, or they can be turned on their sides and read as a history of the last years of the Empire – the old Empire, I mean. There is no agreement among scholars about how to interpret these relics of the ancient barbarians. Allegorical sets like this one can be found buried all over the desert. I found this one not three miles from here in the ruins of a public building. Graveyards are another good place to look in, though it is not always easy to tell where barbarian burial sites lie. It is recommended that you simply dig at random: perhaps at the very spot where you stand you will come upon scraps, shar-

ds, reminders of the dead. Also the air: the air is full of sighs and cries. These are never lost: if you listen carefully, with a sympathetic ear, you can hear them echoing forever within the second sphere. The night is best: sometimes when you have difficulty in falling asleep it is because your ears have been reached by the cries of the dead which, like their writings, are open to many interpretations”¹⁴.

Sono allegorie, dice chiaramente il magistrato, possono essere ricomposte in qualsiasi ordine e non c'è certezza sul significato che si può dare loro.

In tutte le funzioni che ricopre (narratore, storico, amante, amministratore) il magistrato fallisce: non riuscirà a scrivere una storia alternativa a quella dell'Impero, non riuscirà a interpretare le tavolette, non riuscirà a salvare i prigionieri dalle torture, non riuscirà a penetrare la ragazza barbara, sia metaforicamente che letteralmente: il loro unico rapporto sessuale (fugace e non molto soddisfacente) avviene solo alla fine, poco prima del distacco, già in territorio barbaro e adombrato dal fantasma di un terzo su cui il desiderio inevitabilmente perverso del magistrato si concentra (il rapporto con la ragazza non riesce a essere diretto, non mediato, neanche in quella estrema situazione).

Il suo incontro con i barbari – che si intenda la singola ragazza o tutto il popolo – di fatto non avrà mai luogo, un incontro mancato appunto, ammesso che i barbari esistano e non siano semplicemente un'invenzione dell'Impero per poter imporre lo stato di emergenza; il suo tentativo di scrivere una storia (una narrazione) alternativa a quella dell'Impero si

¹⁴ *Ibid*, p. 112.

risolve in un ripiegamento nell'orizzonte pastorale della propria oasi ormai praticamente disabitata e in decadenza (si limita quindi a contrapporre il tempo ciclico delle stagioni tipico dell'universo pastorale al tempo acuminato, teleologico, lineare dell'Impero e della storia).

Il suo desiderio di conoscere l'orrore (Lacan direbbe il Reale), di guardare in faccia la realtà della violenza indicibile delle torture, si infrange contro la sua stessa poco virile sonnolenza. Come se soverchiato da una forza più grande di lui, dopo aver lavato – in un rito purificatorio dagli evidenti rimandi evangelici e che prelude la sua Passione – i piedi alla ragazza barbara, quando si tratterà di osservare da vicino le cicatrici, le tracce delle violenze, di decodificare quella scrittura del corpo impressa dall'Impero, il magistrato cade addormentato, chiude gli occhi e sogna. Da una parte fa ciò che ha sempre fatto nella sua carriera di funzionario dell'Impero: chiude gli occhi e fa finta di non guardare. Ma dall'altra sogna: cioè in quanto figura dello scrittore (dell'intellettuale, dell'erede della tradizione umanistica) accede all'unica forma di narrazione di cui è padrone – nella misura in cui si è padroni dei propri sogni.

Una narrazione alternativa, contrapposta a quella ufficiale della storia, dotata di una sua grammatica, di sue regole: quella del sogno. Tutto l'arco narrativo del romanzo è costellato da questi squarci che le descrizioni dei sogni del magistrato aprono nel corpo vivo del racconto.

I sogni del magistrato rivelano la verità del suo rapporto con la ragazza, potremmo dire il contenuto del suo desiderio. In essi la giovane barbara appare nelle vesti di una bambina: inizialmente vista di spalle, avvicinandosi ad essa il ma-

gistrato si rende conto che la piccola non ha un volto, è priva di lineamenti, sprovvista dei caratteri basilari che identificano un essere umano. Puro corpo, anzi parte del corpo (fantasma del corpo in frammenti), impenetrabile, impercruabile, la ragazza nel sogno ha l'apparenza di un essere mostruoso, inquietante.

In the night the dream comes back. I am trudging across the snow of an endless plain towards a group of tiny figures playing around a snowcastle. As I approach the children slide away or melt into the air. Only one figure remains, a hooded child sitting with its back to me. I circle around the child, who continues to pat snow on the sides of the castle, till I can peer under the hood. The face I see is blank, featureless; it is the face of an embryo or a tiny whale; it is not a face at all but another part of the human body that bulges under the skin; it is white; it is the snow itself. Between numb fingers I hold out a coin¹⁵.

In questa immagine da incubo ritroviamo l'orrore del regno spettrale, presimbolico delle pulsioni. È il luogo in cui il soggetto fa esperienza (un'esperienza filtrata, schermata, certo) della pulsione di morte. Ricorda alcuni caratteri che Hegel utilizza parlando della "notte del mondo": "L'uomo è questa notte, questo puro nulla, che tutto racchiude nella sua semplicità – una ricchezza senza fine di rappresentazioni e immagini: ciò che qui esiste è la notte, l'interno della natura, un puro Sé. In fantasmagoriche rappresentazioni tutt'intor-

¹⁵ *Ibid*, p. 37.

no è notte, improvvisamente balza fuori qui una testa sanguinante, là un'altra figura bianca, e altrettanto improvvisamente scompaiono. Questa notte si vede quando si fissa negli occhi un uomo – si penetra in una notte, che diviene spaventosa; qui a ognuno sta sospesa la notte del mondo”¹⁶.

Anche quando nel sogno sembrerà risolversi la vicenda, e la ragazza avrà acquisito un volto, il suo essere comunque una bambina denuncia l'atteggiamento che con lei ha sempre mantenuto il magistrato: il paternalismo dell'adulto nei confronti dell'infante. Del resto ogni rapporto con lei, con l'alterità, si svolge sotto il segno della mancata comunicazione, o della comunicazione “perversa”, demandata cioè a un linguaggio non verbale, pre-culturale. L'alterità, al magistrato, è e resta per tutto il romanzo totalmente opaca, impenetrabile.

Come a dire che tra il *noi* del magistrato dell'Impero e il *loro* dei barbari non c'è alcuna continuità, la continuità del filo delle generazioni, della tradizione, di un linguaggio condiviso. Un rapporto sterile, sterile soprattutto per colpa del *noi*, del magistrato (e allegoricamente della tradizione dell'umanesimo occidentale), del volto “umano” dell'impero. Tale tradizione è sentita a volte come una risorsa ma più spesso come un peso, un fardello (e risorsa *perché* peso, fardello: solo facendosi carico di questa ambiguità, sembra dirci Coetzee, si può sfuggire a una deriva semplicemente nichilistica), una tradizione estenuata, senile (tornano in mente le acute pagine che Coetzee ha dedicato a *Senilità* di Svevo, al senso che l'autore triestino conferisce alla parola: “not you-

¹⁶ G.W.F. HEGEL, *Filosofia dello spirito jenese*, Laterza, Roma-Bari, 1984, pp. 70-71.

thful and vital at all, but on the contrary lived from the beginning through the medium of the self-regarding life”¹⁷), la cui unica funzione che gli rimane è quella di liberare il terreno, di lasciare gli appartamenti liberi per chi deve giungere. Oppure espiare le proprie colpe, sottoporsi a un rito di purificazione che si faccia carico delle sofferenze di cui si è stati complici.

“What is this?” I ask, tracing the caterpillar with my fingernail.

“That is where they touched me,” she says, and pushes my hand away.

“Does it hurt?”

She shakes her head.

“Let me look.”

It has been growing more and more clear to me that until the marks on this girl’s body are deciphered and understood I cannot let go of her. Between thumb and forefinger I part her eyelids. The caterpillar comes to an end, decapitated, at the pink inner rim of the eyelid. There is no other mark. The eye is whole¹⁸.

In quest’ottica il magistrato ha una componente quasi cristologica che per certi versi l’avvicina all’idiota dostoevskijano. Decide di immolarsi percorrendo tutti i livelli della degradazione e abbracciando con entusiasmo le sofferenze e le torture che la Terza divisione gli infligge.

¹⁷ J.M. COETZEE, *Inner Workings*, cit., p. 6.

¹⁸ J.M. COETZEE, *Waiting for the Barbarians*, cit., p. 31.

Il magistrato assurge a simbolo di una tradizione umanistica che, nell'orizzonte postmoderno, non è percepita più come centrale e fondativa e non riesce a perpetuare se stessa, a trasmettersi. Una tradizione su cui incombe lo spettro della sterilità e dell'impotenza, della marginalizzazione, della riduzione a intrattenimento e merce. Il rapporto feticista del magistrato/intellettuale con la giovane barbara anticipa il presunto stupro della ragazza di colore Melanie Isaacs da parte del professor David Lurie in *Disgrace*. Lurie ha molte caratteristiche in comune con il magistrato (e molti degli altri protagonisti di Coetzee): intellettuali, maschi, bianchi, maturi, senili in spirito, spesso male in arnese, afflitti da un corpo ancora desiderante ma che già sente i rovelli del tempo, disincantati ma pacificamente approdati a una discreta felicità fatta di abitudine e autocompiacimento che verrà infranta all'inizio del romanzo mettendo in moto l'intreccio.

Nel secondo capitolo di *Disgrace* troviamo la (giustamente) celebre scena del tentativo di seduzione della ragazza da parte del professore.

“I have something to show you. Do you like dance? Not dancing: dance.” He slips a cassette into the video machine. “It’s a film by a man named Norman McLaren. It’s quite old. I found it in the library. See what you think.”

Sitting side by side they watch. Two dancers on a bare stage move through their steps. Recorded by a stroboscopic camera, their images, ghosts of their movements, fan out behind them like wingbeats. It is a film he first saw a quarter of a century ago but is still captivated by: the instant of the

present and the past of that instant, evanescent, caught in the same space.

He wills the girl to be captivated too. But he senses she is not¹⁹.

La letteratura e la tradizione umanistica occidentale diventano in questa scena poco più che lo strumento di seduzione di un maturo professore nei confronti di una sua studentessa (di colore: rendendo più esplicito il rapporto dominante/subalterni, ridotti a strumenti di seduzione per imporre e garantire un dominio).

La cosa interessante, ai fini del nostro discorso, è che la seduzione tentata da Lurie su Melanie è la seduzione che la letteratura stessa, sistematicamente, offre, diremmo impone, al lettore. Un'illusione che la letteratura pone nello stesso tempo in cui la smentisce e la svela come illusoria e mistificatrice. Con l'immagine stroboscopica della ballerina che in un singolo *frame* video, in un singolo istante di tempo, sintetizza tutto il passato che l'ha preceduta, il testo mette in scena allegoricamente la retoricità della propria modalità: così facendo "il testo postula anche la necessità del proprio fraintendimento. Il testo cioè sa e afferma che sarà frainteso. Esso racconta la storia, l'allegoria, del proprio fraintendimento: per esempio la necessaria degradazione della metafora nel significato letterale. Il carattere retorico del linguaggio letterario apre la possibilità dell'errore archetipico: la costante confusione del segno e della sostanza"²⁰.

¹⁹ J.M. COETZEE, *Disgrace*, Secker and Warburg, London, 1999, p. 14.

²⁰ P. DE MAN, *Allegorie della lettura*, cit., p 136.

La seduzione di Lurie è quella della letteratura, il suo ansioso voler cancellare l'ostacolo della forma presentandosi come l'oggetto in sé e non la sua rappresentazione. Il luogo e il tempo di una conciliazione in cui forma e significato vengono a coincidere, un tempo e un luogo pre-storici, pre-linguistici, in cui il soggetto non è ancora scisso dall'oggetto, l'uomo dalla natura. Nella promessa, non mantenuta, del professore e del magistrato di un rapporto sessuale non perverso, non feticista, non violento, si legge una promessa, non mantenuta, di ritorno all'origine. Una mitica origine in cui ritrovare il senso perduto, il senso agognato sia dal magistrato sia da Joll (sebbene con tecniche diverse: in uno è la scrittura e il linguaggio, nell'altro la tortura), un senso, una presenza che non esistono. Un luogo fantasmatico e perciò massimamente ideologico.

Derrida una volta ha scritto che il sogno "è l'elemento che meglio accoglie il lutto, l'ossessione, la spettralità di tutti gli spiriti e il ritorno dei fantasmi. Il sogno è anche un luogo ospitale per l'esigenza di giustizia come per le più invincibili esperienze messianiche"²¹. Difficile dire se i sogni del magistrato, i sogni della letteratura, sono una risposta accettabile a un'esigenza di giustizia. Di certo sono la scena di un'accettazione, di una strana presa di coscienza (strana perché avviene là dove la coscienza abbassa la guardia, in sogno appunto), inevitabilmente ambigua, compromessa: il riconoscimento che non spetta più a noi il controllo delle narrazioni, che non appartengono più soltanto a noi.

²¹ J. DERRIDA, *Il sogno di Benjamin*, Bompiani, Milano, 2003, p. 32.

Il postmoderno di Coetzee non è una categoria metastorica o, hegelianamente, un'età dello spirito, non è un'etichetta dell'accademia o del mercato. Non è neanche una categoria temporale, non del tempo storico quantomeno: e se lo è, lo è di un tempo immanente al testo e all'atto di lettura. Se vogliamo usare ancora i termini demaniani di cecità e visione, si può dire che il postmoderno in Coetzee è il momento della visione, dell'*insight*, un "momento" a cui i suoi personaggi raramente accedono (si pensi tanto al magistrato quanto a Lurie: diverso è il caso di Elizabeth Costello), rimanendo sprofondati nella loro cecità, nella loro pretesa – costantemente frustrata e fallimentare – che le parole coincidano con le cose, e che la verità possa essere conosciuta e comunicata. Oggi, invece, siamo nella situazione a cui accenna Elizabeth Costello quando cita quel racconto di Kafka in cui una scimmia tiene una conferenza a un'associazione di eruditi. Cosa succede in quel racconto? È un uomo a parlare o una scimmia? E a chi parla?

There used to be a time when we knew. We used to believe that when the text said, "On the table stood a glass of water," there was indeed a table, and a glass of water on it, and we had only to look in the word-mirror of the text to see them.

But all that has ended. The word-mirror is broken, irreparably it seems. About what is really going on in the lecture hall your guess is as good as mine (*Elizabeth Costello*, 19).

Elizabeth Costello pronuncia queste parole durante il discorso per la consegna di un premio, un discorso dal titolo: “Che cos’è il realismo?” Insomma, lungi dall’essere una gaia presa di congedo dalla realtà per abbandonarsi a una giostra postmodernista in cui non esiste nulla al di fuori del testo, è una lunga elegia al più inaspettato degli ospiti: il realismo. Ma essere realisti, conclude la Costello, vuol dire anche, che è solo questione di tempo...

...before the books which you honour, and with whose genesis I have had something to do, will cease to be read and eventually cease to be remembered. And properly so. There must be some limit to the burden of remembering that we impose on our children and grandchildren. They will have a world of their own, of which we should be less and less part. Thank you (*Elizabeth Costello*, 20).

COETZEE E IL POSTCOLONIALE: L'ETICA DELLA CURA CONTRO L'ORRORISMO

Carmen Concilio

Visitando la National Gallery of Scotland di Edimburgo ci si imbatte nel dipinto del pittore olandese Paulus Jansz Moreelse (1571-1638) *Cimone e Pero*, del 1633, che come un *déjà-vu* ci scaglia contro un'immagine di un libro di Coetzee. Questo scritto non è che il tentativo di dare corpo a quel cortocircuito. A guardare quel quadro si prova infatti un conflitto di attrazione e repulsione, ammirazione e distanza, che molto somiglia alla reazione che si ha, quali lettori delle opere di J.M. Coetzee, nei confronti dei suoi eroi, della loro condizione esistenziale e dell'ambiente che li circonda.

Se si prova comprensione per Eugene Dawn, in *Dusklands* (1974), un addetto alla propaganda di Stato, che perde la ragione di fronte alle torture perpetrate dai militari americani ai vietcong, meno lo si può accettare come padre, quando tenta di pugnalare il proprio figlioletto; se si compatisce Magda, in *In the Heart of the Country* (1976), quale vittima del patriarcato rurale, non la si può seguire incondizionatamente nelle sue compulsioni parricide e nel suo delirio; se si approva il padre (Dostoevskij) in cerca di indizi sulla morte del figlio in *The Master of Petersburg* (1994), meno lo si comprende quale figura senile che s'invaghisce della locandiera

o di una giovinetta. Il medesimo senile sentimento appare *viziato* anche nel caso di Paul Rayment in *Slow Man* (2005) e di John C in *Diary of a Bad Year* (2007). Si può simpatizzare con David Lurie, in *Disgrace* (1999), in quanto professore umiliato da una riforma universitaria che lo riduce da esperto di Romanticismo inglese in pseudo-esperto di Comunicazione, meno lo si approva per le sue abitudini sessuali; se si ammirano il magistrato di *Waiting for the Barbarians* (1980) e l'insegnante di *Age of Iron* (1990) per la loro difesa dei valori dell'Umanesimo, non si può che biasimare l'ambiguità e l'inefficienza nel combattere l'ideologia e la logica dell'*apartheid*. Quanto a Susan Barton in *Foe* (1986) le sue sottili contraddizioni sono state ampiamente smascherate dal saggio della teorica postcoloniale Gayatri Spivak¹. E che dire di Elizabeth Costello? Filosofa raffinatissima prima, capace di far cadere tutti in contraddizione in *Elizabeth Costello* (2003) e nelle sue *Lives of Animals* (1999), ma alter-ego odiosa e burattinaia fastidiosa poi, con il protagonista/fotografo di *Slow Man*.

Come la pittura seicentesca, anche la scrittura di Coetzee è ricca di luci e ombre, non in quanto opposizioni binarie, ma in quanto macchie intrinseche alla natura umana e dunque trascritte sul corpo² e nell'anima dell'eroe (per lo più

¹ G.C. SPIVAK, *Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana*, in "English in Africa", vol. 7, 1990, n. 2, pp. 1-23.

² Si pensi, in proposito, all'immagine del bambino deturpato *the pink-and-brown child* che appare a Jacobus Coetzee nel mezzo della *wilderness*: "A child strayed into the hut and stood at my bedside pondering me. It had no nose or ears and both upper and lower foreteeth jutted horizontally from its mouth. Patches of skin had peeled from its face, hands, and legs, revealing a pink inner self in poor imitation of European colouring". J.M. COETZEE, *Dusklands*, Ravan Press, Johannesburg, 1974, p. 88.

malato, soprattutto se bianco e borghese) del moderno romanzo sudafricano.

Tornando al dipinto dell'olandese Moreelse, *Cimone e Pero*, ciò che turba è il soggetto che affonda le radici nell'antica Grecia, un esempio di atto caritatevole ma contro natura, che contravviene a un tabù – l'incesto – ma, allo stesso tempo, rappresenta l'adempimento di un comandamento cristiano: “onora il padre”.

Nel dipinto una giovane donna porge il seno al vecchio padre incarcerato, affinché possa placare la sete e sopravvivere alla fame. L'immagine capovolge un'icona classica, quella della Vergine col Bambino. Nel dipinto il vecchio



sostituisce l'infante e viene accudito per un senso di carità, secondo il principio della *Carità Romana*, un soggetto molto popolare nel diciassettesimo secolo, ispirato al pensiero di Valerio Massimo *de pietate erga parentes*, che affianca alla versione greca (figlia-padre) una versione romana (figlia-madre).

Moreelse a sua volta si è ispirato all'omonimo dipinto di Rubens *Cimone e Pero*, del 1612, e ad una rappresentazione simile del Caravaggio *Sette opere di misericordia* (1607).

Nel dipinto di Rubens, Pero distoglie lo sguardo dal padre e dal suo gesto, in segno di pudore, e si volge lateralmente quasi a rinnegare il proprio atto di carità e quasi ad invocare, supplichevole, la comprensione delle guardie che la osservano da oltre le sbarre, contrariamente a quanto avviene in altre versioni del dipinto, o nelle icone della Madonna con Bambino, in cui la Vergine guarda amorevolmente l'infante oppure volge lo sguardo verso chi osserva, secondo una prospettiva centrale³.

Luce e oscurità si oppongono, e così pure giovinezza e senilità, vita e amore contro odio e morte, ma anche si scontrano naturale nutrimento e innaturale erotismo. Infine, il dipinto oppone oggi la sensibilità classica, greco-romana, passata anche attraverso la rilettura seicentesca dell'amore filiale quale doveroso atto di riconoscenza, e la ricezione moderna che dopo Freud vede il rapporto col padre esclusivamente incrinato dal complesso di Edipo/Elettra.

³ R. RAFFAELLI, R.M. DANESE (a cura di), *Pietas e allattamento filiale. La vicenda, l'exemplum, l'iconografia*, Quattroventi, Urbino, 1997.

L'atto amorevole e filiale di Pero ci ammalia e ci dis-turba allo stesso tempo. Altrettanto ci turba la confessione di Elizabeth Costello, nell'opera che reca il suo nome, quando racconta di aver posato seminuda per un senso di carità verso un vecchio pittore, malato di cancro:

Whether it worked, whether the spectacle of me in the seminude rekindled anything in him, I cannot say. But I could feel the full weight of his gaze on me, on my breasts, and, frankly, it was good. I was forty then, I had two children behind me, they were not the breasts of a young woman, but it was good nevertheless, I thought so and I think so still, in that place of withering away and dying. A blessing⁴.

L'allegoria di Cimone e Pero qui è ribadita, anche se il contesto non è proprio quello filiale (era stata la madre, amica del pittore, a chiedere alla figlia di posare per lui), l'erotismo vi ha un ruolo predominante, eppure la carità sembra essere il movente etico forte: più avanti Elizabeth Costello lo giustificherà infatti in termini di *agape* e *caritas*⁵.

Elizabeth sente il bisogno di rivelare questo episodio alla sorella Blanche, una suora, direttrice di un ospedale per bambini malati di Aids in Sudafrica, solo dopo averle fatto visita ed essere ritornata a casa, delusa dall'accesa disputa

⁴ J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, Viking, London, 2003, p. 148; in seguito indicato nel testo.

⁵ "Not *eros*, certainly – too grotesque for that. *Agape*? Again, perhaps not. Does that mean the Greeks would have no word for it? Would one have to wait for the Christians to come along with the right word: *caritas*?" *Ibid*, p. 154.

avuta con lei su questioni di etica ed estetica. In particolare, mentre Blanche decretava la morte degli studi umanistici, inutili, in quanto incapaci di giungere alla Verità e capaci solo di creare falsi miti come l'Ellenismo, Elizabeth Costello dal canto suo nega che il cristianesimo da solo possa indicare quella via alla Verità se oblitera il bello avvalendosi di immagini come quelle del Gesù crocifisso e sofferente – e qui si legge una certa consuetudine iconoclastica calvinista – che Costello definisce *Gothic* e che, non a caso, Umberto Eco ascrive alla storia del brutto⁶:

Why a Christ dying in contortions rather than a living Christ? [...] The Greeks would never have made statues and paintings of a man in the extremes of agony, deformed, ugly [...] that representations of Jesus in his agony are idiosyncrasy of the Western Church (*Elizabeth Costello*, 139).

Il vero senso (etico) dell'atto o-sceno di Elizabeth, in quanto letteralmente relegato *off-scene*, e di ciò che seguirà, perché la storia, inconfessabile, non è finita lì, non è però da ricercarsi nel *Cimone e Pero*, bensì nell'*Annunciazione* del Correggio come lei stessa afferma, facendo ricorso all'ecfrasi, dove non è la Vergine ad essere ritratta al cospetto dell'Angelo, bensì la donna-madre che mostra il seno capace di nutrire il futuro figlio di Dio: “And that is not the end of it.

⁶ Quando l'arte deve considerare la passione di Cristo, si rende conto che come ha detto Hegel nella sua *Estetica*, “non si può raffigurare il Cristo flagellato, coronato di spine, crocifisso, agonizzante nelle forme della bellezza greca”. Questa accettazione della “bruttezza” di Cristo non è però stata immediata. U. ECO (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, p. 49.



I used the word blessing a moment ago. Why? [...] Worship. [...] they worship the mystery that is manifested to them: from the body of the woman, life flowing in a stream” (*Elizabeth Costello*, 159).

La dimensione etica (il bene) nelle opere di Coetzee, pur coniugandosi con l’assertività estetica (il bello), passa talvolta attraverso lo scrutinio di una lente deformante che ne devia l’immagine, rendendola grottesca, paradossale, deforme e ambigua (il brutto). Il dialogo di Coetzee con la postcolonialità consiste proprio in questa capacità interrogativa di uno sguardo ec-centrico e multifocale, mai soggetto – nel senso di *sub/jectum* – al centro, qualunque esso sia.

L'Annunciazione del Correggio osservata attraverso quella lente rivela, come in lontananza, *Cimone e Pero*. L'icona (il bello), ma anche il classico, deve passare attraverso la sua decostruzione (deformazione) prima di ritornare a sé quale immagine ri-composta (*ecstatic and aesthetic*), in una sorta di movimento chiastico, come lo definisce lo studioso sudafricano J U Jacobs nel saggio presente in questo stesso volume. Come, ad esempio, *l'amor matris (mother-love)*, invocato dall'anziana protagonista, malata terminale di cancro del romanzo *Age of Iron*⁷, che è sia amore della madre verso il figlio sia amore del figlio verso la madre. Mrs Curren è l'emblema della scelta di Coetzee di affidare verità etiche a personaggi che rappresentano la vecchiaia nel suo aspetto di decadenza fisica, o comunque di coniugare il bene e il brutto, ribaltando così l'ideale estetico/filosofico della *kalokagathia* che è alla base di molta arte occidentale, ad eccezione del barocco che rivaluta invece la figura della vecchiaia:

Why did I give him food? For the same reason I would feed his dog (stolen, I am sure) if it came begging. For the same reason I gave you my breast. To be full enough to give and to give from one's fullness: what deeper urge is there? Out of their withered bodies even the old try to squeeze one last drop. A stubborn will to give, to nourish. Shrewd was death's aim when he chose my breast for his first shaft (*Age of Iron*, 8).

⁷ J.M. COETZEE, *Age of Iron*, Vintage, New York, 1990; in seguito indicato nel testo.

Mrs E. Curren – così si firma nel romanzo – affronta proprio il tema della carità nel contesto del rapporto tra genitori e figli: *de pietate erga parentes* nel Sudafrica dell'*apartheid* e dello stato d'emergenza (1984-1990). I valori in cui crede (etica) sono però tradotti in false etimologie, come lei stessa le definisce smascherandole e smascherandosi:

Because the spirit of charity has perished in this country [...].

What is the point of charity when it does not go from heart to heart? What do you think charity is? Soup? Money? *Charity*: from the Latin word for the heart [...].

A lie: charity, *caritas*, has nothing to do with the heart. But what does it matter if my sermons rest on false etymologies [...].

Or perhaps, finally, he does not care. Care: the true root of charity. I look for him to care, and he does not. Because he is beyond caring. Beyond caring and beyond care (*Age of Iron*, 19-20).

Charity-heart-care (carità-cuore-cura). Questa è la catena semantica creata dalla ex insegnante di Latino in pensione. La carità sembra inoltre qui filtrata attraverso l'inno di San Paolo nella "Lettera ai Corinzi" (I, 13), in cui chiaramente la carità viene contrapposta all'amore passionale ed egoista. La carità, come nel caso della *carità romana*, è dono che non prevede né restituzione, né ricompensa. Ma non è elemosina, anche se questa è l'accezione moderna del termine, perché l'elemosina (il bene, l'affetto) per essere vero dono (etica) deve passare paradossalmente attraverso la moneta

falsa donata al mendico (il brutto, l'osceno), come c'insegna Derrida *via* Baudelaire⁸. La carità, il dono assoluto, deve avere quale movente il cuore e non la ragione, l'affetto e non il profitto, e deve avere quale effetto la *cura* (dell'altro). Ora, la *cura* dell'altro dalle teorie del filosofo esistenzialista Heidegger alle più recenti teorie della filosofa Adriana Cavarero si oppone da un lato al *Dasein*, all'essere *gettati* nel mondo, all'assoluta solitudine dell'esserci, e dall'altro alla neo-categoria dell'*orrorismo*, vale a dire del terrore e dell'orrore più assoluto⁹.

Il sillogismo di Coetzee sembra ripercorrere queste tre tappe non necessariamente incatenate da una logica ferrea, ma piuttosto da una logica ab-errante, che procede per salti e si discosta da- (*ab*)- la vera radice etimologica del termine latino *caritas*.

Adriana Cavarero, alla Conferenza EACLALS 2008 di Venezia, ha tenuto una *plenary lecture* proprio sul tema dell'*aver cura* dell'altro quale opposto rispetto all'*orrorismo* praticato dalla nostra contemporaneità e che racchiude tanto gli attacchi terroristici del nostro tempo, quanto le contromisure ad essi, come il carcere delle torture di Guantánamo. Proprio su Guantánamo si è interrogato J.M. Coetzee nella sua opera più recente *Diary of a Bad Year*¹⁰:

A few days ago I heard a performance of the Sibelius fifth symphony. As the closing bars approached, I experienced

⁸ J. DERRIDA, *Donner le temps*, Éditions Galilée, Paris, 1991.

⁹ A. CAVARERO, *Orrorismo. Ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano, 2007; in seguito indicato nel testo.

¹⁰ J.M. COETZEE, *Diary of a Bad Year*, Harvill Secker, London, 2007; in seguito indicato nel testo.

exactly the large, swelling emotion that the music was written to elicit. What would it have been like, I wondered, to be a Finn in the audience at the first performance of the symphony in Helsinki nearly a century ago, and feel that swell overtake one? The answer: one would have felt proud that *one of us* could put together such sounds, proud that out of nothing we human beings can make such stuff. Contrast with that one's feelings of shame that *we, our people*, have made Guantanamo. Musical creation on the one hand, a machine for inflicting pain and humiliation on the other: the best and the worst that human beings are capable of (45).

In questa affermazione l'estetica del bello dell'arte viene opposta alla barbarie di cui pure la società occidentale è capace e si è macchiata: arte *versus* *orrorismo*. Torna alla mente il toccante e drammatico film di Bruce Beresford, *Paradise Road* (20th Century Fox, USA, 1997), in cui un gruppo di donne inglesi nelle mani dei giapponesi durante la Seconda Guerra Mondiale viene trasportato in un campo di lavoro a Sumatra. Qui il lavoro e le punizioni sono disumani e le donne riescono a sopravvivere organizzando un coro e mormorando insieme brani che spaziano dalla musica classica alle canzoni popolari, ritmando il tempo con le pietre. Irritato da questa pacifica e colta forma di resistenza e disobbedienza ad un tempo etica ed estetica, il comandante del campo preleva la direttrice del coro, Adrienne, ex studentessa di violino, la conduce in mezzo ad un bosco e la sottopone all'ascolto di musica da un grammofono, a riprova del fatto che anche il popolo giapponese ha prodotto e ama l'arte.

È significativo come alla fine del suo saggio Cavarero, sulla scia di Hannah Arendt, citi il testo di Conrad *Heart of Darkness* quale “banco di prova dell’introspezione critica della modernità su se stessa e sulla macchina violenta di espansione e dominazione” che mette in scena quel connubio tra “razza e burocrazia” – parole della Arendt: “che, dopo essersi annunciato nell’età dell’imperialismo coloniale, va a cristallizzarsi nel sistema dell’orrore totalitario. E lo ribadisce Francis Ford Coppola che, nel suo celebre *Apocalypse Now*, rilegge nel 1979 in chiave cinematografica il capolavoro conradiano, ambientandolo fra gli orrori della guerra del Vietnam” (*Orrorismo*, 155). Proprio quest’ultima riflessione chiude il circuito tra l’omega delle recenti considerazioni su Guantánamo di Coetzee e l’alfa di quel suo primo romanzo *Dusklands* che pure spiegava il Vietnam attraverso il Sudafrica, alla luce di una precedente esperienza storica di colonizzazione che aveva spianato la strada alle successive e le aveva legittimate.

Il romanzo, com’è noto, tratta dell’intervento degli Stati Uniti in Vietnam (1973) nella prima parte e del *colonial encounter* fra i primi coloni Boeri e gli Ottentotti (1670) nella seconda. I due momenti storici così rappresentati da corsi e ricorsi determinano la frattura nell’ordine temporale dei fatti narrati, aprendo il testo a due possibili percorsi di lettura: il primo rispettoso dell’ordine sequenziale scelto dall’autore, che dal presente rimanda al passato, per ritrovarvi le radici di verità storiche attuali; il secondo, invece, sovversivo, che procede dall’ultimo racconto al primo, rico-

¹¹ T. DOVEY, *Coetzee and his critics: the case of Dusklands*, in “English in Africa”, vol. 14, October 1987, n. 2, pp. 16-30: 19.

struendo l'ordine storico-cronologico degli eventi¹¹. “Ed è, suggestivamente, il secondo frammento a porsi quale riscrittura e ri-lettura del primo e suo metadiscorsivo commento critico, con un continuo rimando dalle terre del crepuscolo e delle tenebre alla profetica alba cui allude il nome del protagonista della prima parte Eugene Dawn, il quale afferma di scrivere il proprio rapporto di guerra guardando ad est (“facing east into the rising sun”), consapevole di essere radicato nelle terre occidue (“I am rooted in the evening-lands”)¹². Proprio nello stesso modo, Cavarero ricorda che il viaggio nel cuore dell’Africa, ovvero “il medesimo percorso ha però anche un andamento a ritroso attraverso il quale l’Occidente, o meglio la sua missione ‘civilizzatrice’, si inoltra nella tenebra del proprio cuore ed è costretto a riconoscerla”: essa – “sta alla sua stessa origine” (*Orrorismo*, 156). Questo percorso a ritroso è il legame forte che *Dusklands* instaura con *Heart of Darkness*, come sua riscrit-

¹² C. CONCILIO, *Foe: ovvero la sovversione delle strutture narrative*, in “L’Asino d’Oro”, Loescher Editore, Torino, novembre 1994, n. 10, pp. 10-34: 12.

¹³ One evening coming in with a candle I was startled to hear him say a little tremulously, ‘I am lying here in the dark waiting for death.’ The light was within a foot of his eyes. I forced myself to murmur, ‘Oh, nonsense!’ and stood over him as if transfixed. [...]

I blew the candle out and left the cabin. The pilgrims were dining in the mess-room, and I took my place opposite the manager, who lifted his eyes to give me a questioning glance, which I successfully ignored. [...]

Suddenly the manager’s boy put his in-

I brought Cruso his food in bed and coaxed him to eat as if he were a child. Sometimes he seemed to know where he was, at other times not. One night, hearing him rise, I lit a candle, and saw him standing at the cabin door [...].

We were yet three days from port when Cruso died. I was sleeping beside him in the narrow bunk, and in the night heard him give a long sigh; then afterwards I felt his legs begin to grow cold, and lit the candle and began to chafe his temples and wrists; but by then he

tura postmoderna e postcoloniale che va ben al di là dei vari riferimenti intertestuali a Conrad che si trovano nelle opere di Coetzee¹³, non è infatti escluso che nel *Master of Petersburg* si trovino forse echi del Conrad di *Under Western Eyes*.

J.M. Coetzee, alla Conferenza EACLALS 1993 di Graz, leggeva davanti ad un pubblico di studiosi di postcoloniale provenienti da tutto il mondo il suo saggio “What is a classic?” in cui ricordava il noto episodio di quando, da ragazzo, restò rapito da musica proveniente dalla casa accanto, si

solent black head in the doorway, and said in a tone of scathing contempt: ‘Mistah Kurtz – he dead’.

J. CONRAD, *Heart of Darkness*, Norton Edition, New York, 1988, pp. 68-69.

And from right to left along the lighted shore moved a wild and gorgeous apparition of a woman. [...]

She came abreast of the steamer, stood still, and faced us. [...]

Suddenly she opened her bared arms and threw them up rigid above her head, as though in an uncontrollable desire to touch the sky. [...]

She put out her arms [...] resembling in this gesture another one, tragic also, and bedecked with powerless charms, stretching bare brown arms over the glitter of the infernal stream, the stream of darkness.

Ibid., p. 60.

was gone. So I went out and spoke to Friday.

“Your master is dead, Friday,” I whispered.

J.M. COETZEE, *Foe*, Penguin, Harmondsworth, 1986, pp. 42, 43, 44.

A woman stepped out of the crowd toward me. Her legs were straddled, her knees bent, her arms held out horizontally on either side. Over the drum-roll of the “Ssss-” she twitched her whole body so that her fat naked breasts and buttocks shuddered. On each explosive “-sa!” her fingers clicked, her head jerked, her pelvis snapped at me. Thus twitching and jerking, feet wide apart, three steps forward two steps back, she advanced on me, the Hottentots’ music becoming quieter and more excited until I could hear each snap of her fingers. Through slit eyes she was smiling at me.

J.M. COETZEE, *Dusklands*, Ravan Press, Johannesburg, 1974, p. 79.

trattava del *Clavicembalo ben temperato* di Bach: musica che lo lasciò senza fiato e che fece di lui, allora inconsapevole quindicenne, un intellettuale-esule cosmopolita, come Eliot; restio a parlare della propria *father-land*, ma pronto invece a riconoscersi come “uno di noi”: un europeo.

L'anziana protagonista di *Age of Iron*, transfuga o affiliata, come Coetzee, nella/alla cultura alta europea, ama suonare Bach al pianoforte, *L'arte della fuga*, *Le variazioni Goldberg*, *Il Clavicembalo ben temperato* – ricordiamo che una delle cose che redime Kurtz agli occhi altrui è saper suonare il pianoforte (“Kurtz had been essentially a great musician”).

I sat down at the piano this afternoon and played some of the old pieces: preludes from the Well-Tempered Clavier, Chopin preludes, Brahms waltzes [...]. I played as badly as ever, misreading the same chords as half a century ago [...].

Then at last I went back to Bach, and played clumsily, over and over again, the first fugue from Book One. The sound was muddy, the lines blurred, but every now and again, for a few bars, the real thing emerged, the real music, the music that does not die, confident, serene.

I was playing for myself. But at some point a board creaked or a shadow passed across the curtain and I knew he was outside listening.

So I played Bach for him, as well as I could. [...]

Have our two hearts, our organs of love, been tied for this brief while by a cord of sound? (*Age of Iron*, 23-24).

In questo passo, in modo un po' sentimentale, Mrs Curren offre una definizione di "classico" in quanto capolavoro artistico capace di toccare le corde del cuore (*cor, cordis*) e qui la catena semantica *chord-cord-heart* (accordo, corda, cuore) riproduce altre etimologie, questa volta non del tutto false.

Il rapporto fra Mrs Curren e Vercueil è regolato proprio dall'etica heideggeriana dell'*aver cura* dell'altro, non tanto e non solo nella forma del sottrarre all'altro la propria cura, procurandogli del cibo per esempio, come una madre fa con il proprio figlio (Vercueil sputerà il caffè e getterà via un panino offertogli dalla donna), bensì aiutando l'altro ad essere libero di assumersi le proprie cure: "If you want to be paid you will have to earn it" (*Age of Iron*, 21) protesta Mrs Curren cercando di inculcare l'idea dell'auto-cura ad un riluttante Vercueil che crede invece nell'elemosina e nella carità. Un altro esempio di auto-cura è dato dagli effetti del rapporto fra il settantaduenne australiano John C., o *Señor C.*, ed Anya, la donna filippina che incontra nella lavanderia del seminterrato condominiale, che lo affascina e da cui è irresistibilmente attratto, e che egli indirettamente *libera* da un compagno opportunistico e vuoto calcolatore, e da una concezione di sé come donna a servizio di altri e la aiuta a scoprire il proprio talento e la propria capacità di autodeterminazione.

Tornando però a *Age of Iron*, *shame* è uno dei termini più ricorrenti in questo romanzo, in cui la vergogna di essere una donna vecchia, malata, bianca e borghese, si traduce in impotente vergogna di fronte alla violenza, o *orrorismo* di Stato. Quando sporge denuncia contro i due poliziotti che

hanno causato l'incidente ai ragazzini in bicicletta, Mrs Curren sa di non essere presa sul serio e sa anzi di essersi resa ridicola:

“You make me feel ashamed,” I told them. They are probably still laughing among themselves. *Die ou kruppel dame mit die Kaffertjies*. Yet how else can one feel? Perhaps I should simply accept that that is how one must live from now on: in a state of shame. Perhaps shame is nothing more than the name for the way I feel all the time. The name for the way in which people live who would prefer to be dead. Shame. Mortification. Death in life (*Age of Iron*, 86).

È emblematico che Mrs Curren, in un accesso d'ira e disperazione, compia poi lo stesso gesto compiuto da Elizabeth Costello – inutile sottolineare la coincidenza delle iniziali tra i due nomi – e cioè provi l'istinto di mostrare il proprio petto mutilato dalla mastectomia ai militari proprio mentre questi sono impegnati nell'ennesimo atto di *orrorismo* di Stato:

What did I want? What did the old lady want? What she wanted was to bare something to them, whatever was that might be bared at this time, in this place. What she wanted, before they got rid of her, was to bring out a scar, a hurt, to force it upon them, to make them see it with their own eyes: a scar, any scar, the scar of all this suffering, but in the end my scar, since our own scars are the only scars we can carry with us. I even brought a hand up to the buttons of my dress. But my fingers were blue, frozen (*Age of Iron*, 106).

Le parole della Mrs Curren di allora, che guardavano al Sudafrica degli anni dell'emergenza, in cui bambini venivano mandati al macello come soldatini di piombo, non sono molto diverse dalle parole del Coetzee di oggi, o meglio, del suo alter-ego narratore:

I, a white. When I think of the whites, what do I see? I see a herd of sheep (not a flock: a herd) milling around on a dusty plain under the baking sun. [...]

A word of protest: I, the exception. [...]

We all deserve the benefit of the doubt (*Age of Iron*, 80-81)¹⁴.

What the free man fears most is shame. [...] how in the face of this shame to which I am subjected, do I behave? How do I save my honour?

The generation of white South Africans to which I belong, and the next generation, and perhaps the generation after that too, will go bowed under the shame of the crimes that were committed in their name. Those among them who endeavour to salvage personal pride by pointedly refusing to bow before the judgment of the world suffer from a burning resentment, a bristling anger at being condemned without adequate hearing, that in psychic terms may turn out to be an equally heavy burden (*Diary...*, 39, 44).

¹⁴ Cfr. "I am not simply one of the whites, I am *I*! I am *I*, not a people. Why have *I* to pay for other's people's sin?". J.M. COETZEE, *In The heart of the Country*, Penguin, Harmondsworth, 1976, p. 118.

Helen Tiffin e Graham Huggan, due tra gli studiosi più noti di letteratura e teoria postcoloniale, alla Conferenza EACLAS 1996 di Oviedo, affrontavano sorprendentemente, per un pubblico non ancora preparato in quel campo, la complementarità di *postcolonial studies* ed *ecocriticism*, due aree che convergono nella denuncia delle ingiustizie sociali e della violazione dei diritti dell'altro. In particolare Huggan già introduceva Coetzee quale portavoce di un ecocriticismo improntato alla difesa dei diritti dell'altro da sé, in quanto animale. Coetzee pubblicava poi *Life of Animals* nel 1999, vera e propria dissertazione sulla Filosofia della Natura, almeno se letta in senso letterale, mentre a livello metadiscorsivo si tratterebbe secondo Attridge di un testo sul ruolo dello scrittore e sulla difficoltà dello scrivere, sulla scrittura in quanto finzione narrativa¹⁵. Eppure, inizialmente, un gruppo di studiosi sudafricani individuò pionieristicamente tra i temi forti affrontati dallo scrittore quello dell'infanzia deturpata o negata¹⁶, un tema che giunge al suo apice in *Age of Iron*, in cui riecheggia la famosa frase pronunciata dalla

¹⁵ "It is undeniable that the arguments have a certain weight and deserve to be taken seriously. The mistake would be to think that in doing so one had responded to the full ethical force of the fiction themselves. For the Costello pieces are, whatever their generic oddness, works of literature. [...] It is when we take the Costello pieces together that their abiding concern with the creation of literary works, with what it means to commit oneself to a life of writing, emerges more clearly". D. ATTRIDGE, "Epilogue: A Writer's Life. Elizabeth Costello", in *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, The University of Chicago Press, Chicago, 2004, pp. 197, 200.

¹⁶ J. GILLMER, "The Motif of the Damaged Child in the Work of J.M. Coetzee", in *Momentum on Recent South African Writing*, M.J. DAYMOND, J U JACOBS, M. LENTA (eds.), University of Natal Press, Durban, 1986, pp. 107-120.

domestica Florence: “There are no more mothers and fathers” (39); ma che non smette di riecheggiare neppure in *Disgrace*, dove il bambino atteso, che pure rappresenta il futuro di un Sudafrica meticcio, è una mostruosità storica e sociale.

L'altrettanto famosa risposta di Mrs Curren “There are always mothers and fathers”, amplifica un dialogo che Coetzee instaura, poi, con altri testi e autori della letteratura sudafricana. In particolare la scrittrice Xhosa Sindiwe Magona nel 2000 pubblica il romanzo epistolare *Mother to Mother*¹⁷, ambientato nella violenta Guguletu, la *township* visitata con echi virgiliani da Mrs Curren, e dà voce a Mandisa una donna di colore a servizio presso una famiglia di bianchi, che impersona una sorta di novella Florence e che, a sua volta, spiega ad una madre americana – la cui figlia è stata uccisa da suo figlio (novello Bheki) – come il gruppo, o “branco”, abbia sostituito l'autorità genitoriale nelle *township* dove i giovani neri sono abbandonati a se stessi perché i genitori lavorano lontano e la strada diventa loro maestra di vita. Tematiche simili a quelle toccate da Coetzee in *Age of Iron*, sul boicottaggio delle scuole dei giovani neri, vengono poi affrontate negli stessi anni dal drammaturgo bianco sudafricano Athol Fugard in *My Children! My Africa!* (1990)¹⁸. Ai *Notebooks* di Fugard, Coetzee ha dedicato un saggio nel volume *Doubling the Point* (1992), ma echi della sua scrittura si trovano, forse, anche nella figura di Mr Vercueil, in particolare nella sua invettiva contro Mrs

¹⁷ S. MAGONA, *Mother to Mother*, Beacon, Boston, 2000.

¹⁸ A. FUGARD, *My Children! My Africa!*, Theatre Communications Group, New York, 1990.

Curren, che apostrofa con un'espressione evidentemente popolare "Ju moer!", invettiva che Fugard, proprio in quei *Notebooks*, si compiaceva di aver usato in apertura di una sua *play* "inglese", ma echi di Fugard si trovano nella figura dello *slow man* di Coetzee, simile, per certi particolari, a quella del paraplegico nel romanzo *Tsotsi* (1981)¹⁹.

Tornando al fallimento del ruolo genitoriale, va detto che Sudafrica e Caraibi sono proprio le aree in cui i traumi psicologici del colonialismo (Fanon) hanno prodotto i risultati più devastanti sul sistema familiare e hanno lacerato in modo irreparabile i rapporti genitori-figli, si pensi ad esempio ai romanzi di Jamaica Kincaid, ma anche ai modelli di mascolinità e virilità presentati nel romanzo *Lonely Londoners* (1956) di Sam Selvon, uno dei primi romanzi sull'emigrazione caraibica in Gran Bretagna, su cui si è concentrata la critica postcoloniale più recente, da Susheila Nasta ad Ashley Dawson, ma dietro cui si staglia la pietra miliare di *Black Skin, White Masks* (1967) di Frantz Fanon. È significativo come nel poema *Discourse on the Logic of Language* (1989) – si noti come il titolo attinga alla tradizione ermeneutica europea – la poetessa canadese-caraibica Marlene Nourbese Philip contrapponga due immagini solo in apparenza disgiunte, ma che invece oppongono all'*orrorismo* delle pratiche coloniali e schiaviste la *cura* materna secondo il paradigma esposto da Cavarero:

¹⁹ A. FUGARD, *Tsotsi* (1979), Canongate, Edinburgh, 2006.

WHEN IT WAS BORN, THE MOTHER HELD HER NEWBORN CHILD
 CLOSE; SHE BEGAN THEN TO LICK IT ALL OVER. THE CHILD
 WHIMPERED A LITTLE, BUT AS THE MOTHER'S TONGUE MOVED
 FASTER AND STRONGER OVER ITS BODY, IT GREW SILENT - THE
 MOTHER TURNING IT THIS WAY AND THAT UNDER HER TONGUE,
 UNTIL SHE HAD TONGUED IT CLEAN OF THE CREAMY WHITE
 SUBSTANCE COVERING ITS BODY.
 THE MOTHER THEN PUT HER FINGERS INTO HER CHILD'S MOUTH -
 GENTLY FORCING IT OPEN; SHE TOUCHES HER TONGUE
 TO THE CHILD'S TONGUE, AND HOLDING THE TINY MOUTH
 OPEN, SHE BLOWS INTO IT - HARD. SHE WAS BLOWING WORDS -
 HER WORDS, HER MOTHER'S WORDS, THOSE OF HER MOTHER'S
 MOTHER, AND ALL THEIR MOTHERS BEFORE - INTO HER DAUGHTER'S MOUTH.

English
 is my mother tongue.
 A mother tongue is not
 not a foreign lan lan lang
 language
 l/anguish
 - a foreign anguish.
 English is
 my father tongue.
 A father tongue is
 a foreign language,
 therefore English is
 a foreign language
 Not a mother tongue.
 [...]

[...]
 Edict II
 Every slave caught
 Speaking his
 Native language
 Shall be severely punished. Where
 necessary, removal
 of the tongue is recommended. The
 offending organ,
 when removed, should be hung on
 high in a central
 place, so that all
 may see and tremble²⁰.

²⁰ M.N. PHILIP, "Discourse on the Logic of Language", in *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, Ragweed Press, Charlottetown, Nova Scotia, Canada, 1989, pp. 56-59.

Questo discorso filosofico in versi si articola su tre livelli, o meglio, tipograficamente, su tre colonne. La prima e la seconda colonna – che si ritorce contro la lingua inglese, straniera, imposta dalla colonizzazione a censura del discorso, della parola della lingua e della cultura indigeni – riecheggiano un contro-canto di resistenza al potere coloniale e al canone che mira a ridefinire il significato di *mother-tongue* in senso biologico, allo scopo di ribaltare e denunciare il discorso storico ufficiale. La struttura sperimentale, tripartita, di questo poema è simile a strategie di stratificazione testuale adottate anche da J.M. Coetzee in *Dusklands* (dove compaiono *Afterword* e *Appendix*), in *Michael K* (in cui il medico s'insinua in prima persona, e con un'epistola, nella narrazione onnisciente in terza persona), in *Foe* (in cui vi sono tre narratori diversi) e in *Diary of a Bad Year* (redatto su tre livelli con tre trame diverse), in cui, in sintesi, strati testuali “secondari” o “paratestuali” fatti di postfazioni, relazioni, narrazioni alternative, giudizi dei lettori, chiosano, commentano e mettono in discussione – al punto da delegittimarli – altri strati discorsivi.

Il frammento qui riportato dell'*Editto* si chiude con la parola *tremble* che è proprio la chiave etimologica su cui Cavarero costruisce e fonda il discorso sull'*orrorismo*²¹. Al contrario la *cura* materna attinge dapprima all'elemento animalesco del leccare il corpo del feto (*it*), in seguito all'elemento divino del soffiare l'alito vitale nei polmoni del *child*, e infine all'ambito genetico e biologico che fa della creatura

²¹ L'etimologia del termine italiano “terrore” – comune a molte altre lingue moderne – deve ricondursi ai verbi latini *terreo* e *tremo*. Caratterizzati dalla radice *ter*, indicano l'atto del “tremare”... A. CAVARERO, op. cit., p. 11.

una *daughter*, ultima di una genealogia tutta di donne. La mutilazione di cui parla l'*Editto*, invece, è quella che Coetzee mette in scena in *Foe*, con Friday schiavo privo dell'organo della parola: la lingua gli è stata tagliata.

Basterebbe questo, pensare alla rilevanza del corpo nelle opere di Coetzee, sin dal suo primissimo romanzo, per fare di lui uno scrittore postcoloniale, attento a tutto ciò che rischia di scivolare fuori dal margine *out of the frame*: l'altro, il diverso, il *coloured*, lo schiavo nero, ma anche donne, bambini e animali. Se cifra dell'opera di James Joyce è la *paralisi*, anche fisica, cifre dell'opera di Coetzee sono la mutilazione, la mancanza o la deformità (l'assoluta vulnerabilità di cui parla Cavarero): dalla mutilazione di Friday alle fantasie di automutilazione di Magda, alle mutilazioni chirurgiche di Mrs Curren e dello *slow man*; dal labbro leporino di Michael K al corpo spezzato, piagato e cieco della *Barbarian girl*; cui si aggiungono le torture inflitte al corpo, in Vietnam come in Sudafrica, e lo stupro, da quello reale o immaginario di Magda a quello montato a caso giudiziario di Melanie, a quello silenzioso di Lucy. E poi ancora il corpo-stecco del transfuga dalla Storia Michael K e dell'alcolizzato Mr Vercueil o del ragazzo indiano conosciuto a Londra da J.M. Coetzee che non riesce ad adattarsi e si lascia quasi morire di fame. In tutti questi casi il corpo si fa arena dello scontro fra gerarchie di potere e allegorie del potere: il corpo della *Barbarian girl* come quello esposto da Kafka nel racconto *In der Strafkolonie* ("La colonia penale") è forse la più emblematica di tali allegorie. Sfigurata e marchiata a vita dalle torture prima, ancora una volta dall'*orrore* di Stato, sottoposta alle ambigue cure del magistrato poi, contesa tra due sistemi gerarchici e patriarcali (il magistrato, i militari), la

ragazza è il soggetto muto che *non si parla* e doppiamente colonizzato. Il corpo di Lucy in *Disgrace* è un'altra arena su cui si giocano i destini del Sudafrica *post-apartheid*, stuprata da un nero che avrebbe dovuto proteggerla e dai suoi complici, lesbica resa madre contro la propria volontà, si *affida* in moglie al suo stesso carnefice (poligamo) quale pegno e risarcimento, assieme alla terra che il governo gli ha restituito. Il prezzo del futuro del Sudafrica passa attraverso l'umiliazione e il sacrificio, ma come si può leggere quell'ottusa e assurda volontà di Lucy di tenere il bambino e non denunciare i suoi aggressori se non come la *cura* materna di cui parla Cavarero che si oppone alle pratiche dell'orrore? A voler concludere questo capitolo su Coetzee e il postcoloniale si potrebbe dire che la *cura* che pertiene alle madri – come a tutte le figure che sostituiscono il ruolo genitoriale: il magistrato con la ragazza barbara, il medico con Michael K – è uno dei risvolti etici del messaggio di Coetzee, non in quanto scrittore filo-femminista, come è stato anche detto (perché Mrs Curren è madre e nonna talvolta crudele e ambigua verso figlia e nipoti), ma in quanto uomo preoccupato per l'umanità: “In all our talk about humanism and the humanities there was a word we both skirted: *humanity*. [...] The humanities teach us humanity” (*Elizabeth Costello*, 151).

Non è un caso che in *Age of Iron* alla morte dei ragazzini-soldati di ferro si contrapponga l'immagine di due bimbe dai nomi allegorici di Hope e Beauty che rappresentano il futuro del Sudafrica: è possibile che esse si rivelino madri-amazzoni come Florence nella visione che la vede condottiera della nuova Sparta che è il Sudafrica, ma è invece possibile che esse segnino il cambiamento e la transizione verso *softer ages*.

BIBLIOGRAFIA

- J.M. COETZEE, *Dusklands*, Ravan Press, Johannesburg, 1974.
- J.M. COETZEE, *In The Heart of the Country*, Penguin, Harmondsworth, 1976.
- J.M. COETZEE, *Waiting for the Barbarians*, Penguin, Harmondsworth, 1980.
- J.M. COETZEE, *Life and Times of Michael K*, Ravan Press, Johannesburg, 1983.
- J.M. COETZEE, *Foe*, Penguin, Harmondsworth, 1986.
- J.M. COETZEE, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, Yale University Press, New Haven and London, 1988.
- J.M. COETZEE, *The Novel Today*, in "Upstream", VI, 1988, n. 1, pp. 2-5.
- J.M. COETZEE, *Age of Iron*, Vintage, New York, 1990.
- J.M. COETZEE, *Erasmus' Praise of Folly: Rivalry and Madness*, in "Neophilologus", 76, 1992, n. 1, pp. 1-18.
- J.M. COETZEE, *Doubling the Point*, D. ATTWELL (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass., 1992.
- J.M. COETZEE, *The Master of Petersburg*, Secker & Warburg, London, 1994.
- J.M. COETZEE, *Boyhood. Scenes from Provincial Life*, Secker & Warburg, London, 1997

- J.M. COETZEE, *Disgrace*, Secker & Warburg, London, 1999.
- J.M. COETZEE, *The Lives of Animals*. Edited and introduced by A. GUTMAN, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999.
- J.M. COETZEE, *Stranger Shores. Essays 1986-1999*, Secker & Warburg, London, 2001.
- J.M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, Secker & Warburg, London, 2003.
- J.M. COETZEE, *Youth*, Vintage, London, 2003.
- J.M. COETZEE, *Slow Man*, Secker & Warburg, London, 2005.
- J.M. COETZEE, "Eros and Psyche", in S. BARTSH, T. BARTSHERER (eds.), *Erotikon. Essays on Eros, Ancient and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2006, pp. 293-300.
- J.M. COETZEE, *Diary of a Bad Year*, Harvill Secker, London, 2007.
- J.M. COETZEE, *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*, Harvill Secker, London, 2007.
- J.M. COETZEE, "Eight Ways of Looking at Samuel Beckett", in AAVV, *Borderless Beckett / Beckett Sans Frontières*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2008, pp. 19-31.

- M.H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton, New York, 1973.
- T.W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961 e 1961-1968*, Einaudi, Torino, 1979.
- G. ALLEN, *Intertextuality*, Routledge, London, 2000.
- E.S. ANKER, *Human Rights, Social Justice, and J.M. Coetzee's Disgrace*, in "Modern Fiction Studies", 54, 2008, n. 2, pp. 233-267.
- APULEIO, *Metamorfosi*, M. CAVALLI (a cura di), Mondadori, Milano, 1989.
- D. ATTRIDGE, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004.
- D. ATTRIDGE, *Ethical modernism: Servants as Others in J.M. Coetzee's Early Fiction*, in "Poetics Today", 25, 2004, pp. 653-671.
- D. ATTWELL, "Writing in 'the cauldron of history'. *Life and Times of Michael K and Foë*", in *J.M. Coetzee and the Politics of Writing*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1993.
- W.H. AUDEN, "The Sea and the Mirror", in *Selected Poems*, Faber and Faber, London, 1979, pp. 127-135.
- W.H. AUDEN, *The Enchafed Sea or the Romantic Iconography of the Sea*, Faber and Faber, London and Boston, 1985.
- AAVV, *Borderless Beckett / Beckett Sans Frontières*, Rodopi, Amsterdam and New York, 2008.

- M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.
- G. BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- S. BARTSH, T. BARTSHERER (eds.), *Erotikon. Essays on Eros, Ancient and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2006.
- S. BECKETT, "Dante... Bruno. Vico... Joyce", in *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, G.V.K. SLINGSBY and V. DIXON (eds.), Faber and Faber, London, 1925, pp. 15-18.
- S. BECKETT, *Watt*, Grove Press, New York, 2003.
- M. BLANCHOT, *La scrittura del disastro* (1980), SE, Milano, 1990.
- M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967.
- P. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006.
- J. BRENKMANN, "Sull'innovazione. Romanzo, modernità, nichilismo", in F. MORETTI (ed.), *Il Romanzo. Storia e geografia*, Einaudi, Torino, 2002, vol. III.
- P. BROOKS, *Troubling Confessions*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000.

- S. BUDICK, W. ISER (eds), *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1996.
- I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988.
- M. CANEPARI-LABIB, *Old Myths – Modern Empires. Power, Language and Identity in J.M. Coetzee’s Work*, Lang, Bern, 2005.
- A. CAVARERO, *Orrorismo. Ovvero della violenza sull’inerme*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- S. CAVELL, “In Quest of the Ordinary: Texts of Recovery” in *Romanticism and Contemporary Criticism*, M. EAVES, M. FISCHER (eds.), Cornell University Press, Ithaca and London, 1986.
- P. CELAN, *Todesfuge / “Fuga della morte”*, G. BEVILACQUA (a cura di), in *Poesie*, Mondadori, Milano, 1998.
- S. CHATMAN E S.R. LEVIN (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Houghton Mifflin, Boston, 1967.
- D. COHN, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1999.
- C. CONCILIO, Foe: *ovvero la sovversione delle strutture narrative*, in “L’Asino d’Oro”, Loescher Editore, Torino, novembre 1994, n. 10, pp. 10-34.
- C. CONCILIO e V. GUIDOTTI (eds.), “An Interview with André Brink”, in I.M. ZOPPI (ed.), *Routes of the Roots*.

- Geography and Literature in the English Speaking Countries*, Bulzoni, Rome, 1998.
- C. CONCILIO, “Fiori di carne, fiori di deserto in alcune opere di J.M. Coetzee”, in V. GIANOLIO (a cura di), *Fiori e segni*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2005.
- J. CONRAD, *Heart of Darkness*, Norton Edition, New York, 1988.
- J. CONRAD, *Heart of Darkness*, G. SERTOLI (a cura di), Einaudi, Torino, 1999.
- M.J. DAYMOND, J.U. JACOBS, M. LENTA (eds.), *Momentum on Recent South African Writing*, University of Natal Press, Durban, 1986.
- D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, Penguin, Harmondsworth, 2003.
- O. DE GRAEF, *Suffering Sympathy, Circulation: Smith, Wordsworth, Coetzee (But There’s a Dog) in The Instance of Trauma*, “European Journal of English Studies”, vol. 7, 2003, n. 3, pp. 311-331.
- G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- P. DE MAN, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino, 1997.
- J. DERRIDA, *Donner le temps*, Éditions Galilée, Paris, 1991.
- J. DERRIDA, *Il sogno di Benjamin*, Bompiani, Milano, 2003.
- F. DOSTOEVSKIJ, *L’idiota*, V. STRADA (a cura di), trad. it. di A. Polledro, Einaudi, Torino, 1994.

- T. DOVEY, *Coetzee and his Critics: the Case of Dusklands*, in "English in Africa", vol. 14, October 1987, n. 2, pp. 16-30.
- T. DOVEY, "Allegory vs. Allegory": *the Divorce of Different Modes of Allegorical Perception in Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Journal of Literary Studies", 4, 1988, n. 2, 133-143.
- D. DRAGUNIOU, *J.M. Coetzee's Life & Times of Michael K and the Thin Theory of the Good*, "The Journal of Commonwealth Literature", 41, 2006, n. 1, pp. 69-92.
- R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino, 1994.
- P.J. EAKIN, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.
- T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in J. SCULLY (ed.), *Modern Poets in Modern Poetry*, McGraw-Hill, New York, 1965.
- T.S. ELIOT, *Poesie*, R. SANESI (a cura di), Bompiani, Milano, 1989.
- J.P. ENGELIBERT, *J.M. Coetzee et la littérature européenne: écrire contre la barbarie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.
- M. FARINA, *Coetzee sbaglia, non si fugge dal Sudafrica*, "Corriere della Sera", 19 aprile 2009.
- M. FARNETTI, *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Campanotto, Udine, 1997.

- G. FERRECCIO, “J.M. Coetzee e la confessione. ‘A Hateful Siege of Contraries’”, in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, F. MARENCO (a cura di), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007.
- L. FIORELLA, *Figure del male nella narrativa di J.M. Coetzee*, Ets, Pisa, 2006.
- P. FOREST, *Le roman, le je*, Editions Pleins Feux, 2001, tr. it. Gabriella Bosco, RCS Libri, Milano, 2004.
- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* (1966), BUR, Milano, 1998.
- G. FREUND, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno*, Einaudi, Torino, 1976.
- A. FUGARD, *Tsotsi* (1979), Canongate, Edinburgh, 2006.
- A. FUGARD, *My Children! My Africa!*, Theatre Communications Group, New York, 1990.
- J. GEERTSEMA, “Between Homage and Critique: Coetzee. Translation and the Classic”, in A. LIANERI E ZAJKO (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- G. GENETTE, *Palinsesti*, Einaudi, Torino, 1997.
- D. GIGLIOLI, *Postfazione*, in F. JAMESON, *Postmodernismo*, Fazi, Roma, 2007.
- J. GILLMER, “The Motif of the Damaged Child in the work of J.M. Coetzee”, M.J. DAYMOND, J.U. JACOBS, M. LENTA

- (eds.), *Momentum on Recent South African Writing*, University of Natal Press, Durban, 1986.
- S. GIVONE, *Storie del nulla*, Laterza, Bari, 2006.
- N. GORDIMER, *The Idea of Gardening*, "New York Review of Books", XXXI, February 1984, n. 1, 3-6.
- C. GORLIER, "Introduzione", in B. BREYTENBACH, *Le veritiere confessioni di un africano albino*, Bompiani, Milano, 1967.
- C. GORLIER, "Mbari vs Conrad: Chinua Achebe's Aesthetics", in *Emerging Perspectives on Chinua Achebe*, vol. II *Isika: the artistic purpose: Chinua Achebe and the Theory of African Literature*, E. EMENYONU, I.I. UKO (eds.), Africa World Press, Trenton, New Jersey, 2004.
- C. GORLIER, "From Dionysus to Ogùn: Wole Soyinka's Notion of Tragedy", A. DI MAIO (ed.), *An African Renaissance*, Università degli Studi di Palermo, 2006.
- C. GORLIER, *Soyinka e i suoi fratelli, la letteratura come rituale*, in *L'Africa delle Opportunità. Numero speciale per il G8 Africa*, "La Stampa", 5 luglio 2009.
- J.M. GURR, *Functions of Intertextuality and Metafiction in J.M Coetzee's Slow Man*, in "Anglistik", 18, 2007, n. 1, pp. 95-112.
- P. HADOT, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura* (2004) Einaudi, Torino, 2006.

- J.H. HAGSTRUM, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.
- J. HARTMAN, *Trauma Within the Limits of Literature in The Instance of Trauma*, "European Journal of English Studies", vol. 7, 2003, n. 3, pp. 257-274.
- I. HASSAN, *Literary Theory in an Age of Globalization*, in "Philosophy and Literature", 32, 2008, n. 1, pp. 1-10.
- M.H. HAWTHORNE, *A Storyteller without Words: J. M. Coetzee's Life and Times of Michael K*, in "Commonwealth Novel in English", 6, 1993, n. 1-2, pp. 121-132.
- G.W.F. HEGEL, *Filosofia dello spirito jenesse*, Laterza, Roma-Bari, 1984.
- S.D. HEIDER, *The Timeless Ecstasy of Michael K*, in "Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts, and Sciences", 37, 1993, n. 1, pp. 83-98.
- J. HOLLANDER, "Ekphrasis." M. KELLY, (ed), *Encyclopedia of Aesthetics* vol. 2, Oxford University Press, New York, 1998.
- P. HORN, *Michael K: Pastiche, Parody or the Inversion of Michael Koblhaas*, in "Current Writing", 17, 2005, n. 2, pp. 56-73.
- G. HUGGAN e S. WATSON (eds.), *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*, London, Macmillan, 1996.
- P. HULME, *Colonial Encounters*, Routledge, London, 1992.
- L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988.

- L. HUTCHEON, *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, A. WHITESIDE e M. G. ISSACHAROFF (eds.), *On Referring in Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- G. IANNACCARO, *J.M. Coetzee*, Le Lettere, Firenze, 2009.
- F. JAMESON, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
- R. JONES, *Father-Born: Mediating the Classics in J.M. Coetzee's Foe* in "Digital Defoe", rivista telematica (<http://www.english.ilstu.edu/digitaldefoe/features/jonessources.shtml>).
- F. KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*, Schocken Books, New York, 1951.
- F. KAFKA, *Tutti i racconti*, E. POCAR (a cura di), Mondadori, Milano, 1970.
- F. KAFKA, *Confessioni e Diari*, E. POCAR (a cura di), Mondadori, Milano, 1972.
- F. KAFKA, *Il Castello*, Mondadori, Milano, 1976.
- F. KAFKA, "Das Urteil", in *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main, 1989.
- F. KAFKA, *Tagebücher*, Fischer, Frankfurt am Main, 1990.
- D. KERR, *Three Ways of Going Wrong: Kipling, Conrad, Coetzee*, in "The Modern Language Review", 95, 2000, pp. 18-27.
- S. KOSSEW, *The Politics of Shame and Redemption in J. M. Coetzee's Disgrace*, in "Research in African Literature", 34, 2003, n. 2, pp.155-162.

- M. KUNDERA, *L'immortalità*, Adelphi, Milano, 1990.
- P. LEJEUNE, *On Autobiography*, PAUL JOHN EAKIN (ed.), KATHERINE LEARY (trans.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- A. LIANERI e V. ZAJKO (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- C. LOMBARDI, *Tra allegoria e intertestualità. L'eroe 'stupido' di J.M. Coetzee*, Dell'Orso, Alessandria, 2006.
- C. LOMBARDI «*The face I see is blank*»: *il personaggio di J.M. Coetzee e l'atto della lettura, tra 'illuminazioni' e 'pudore'*, in F. MARENCO (ed.), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007.
- G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, ES, Milano, 2004.
- J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- S. MAGONA, *Mother to Mother*, Beacon, Boston, 2000.
- M. MARAIS, "The Hermeneutic of Empire: Coetzee's Post-colonial Metafiction", G. HUGGAN e S. WATSON (eds.), *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*, London, Macmillan, 1996, pp. 97-121.
- M. MARAIS, *The possibility of ethical action: J.M. Coetzee's Disgrace*, in "Scrutiny 2: Issues in English Studies in Southern Africa, 1753-5409", 5, 2000, n. 1, pp. 57-63.

- M. MARAIS, *J.M. Coetzee's Disgrace and the Task of the Imagination*, in "Journal of Modern Literature", 29, 2006, n. 2, pp. 75-93.
- M. MARAIS, *From the Standpoint of Redemption: Aesthetic Autonomy and Social Engagement in J.M. Coetzee's Fiction of the Late Apartheid Period*, in "Journal of Narrative Theory", 38, 2008, n. 2, pp. 229-248.
- F.E. MASCIA-LEES – P. SHARPE, *Cruelty, Suffering, Imagination: The Lessons of J.M. Coetzee*, in "American Anthropologist", 108, 2006, n.1, pp. 84-134.
- A. MATTELART, *La Comunicazione mondo*, Il Saggiatore, Milano, 2001.
- B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1989.
- E.P. MELJAC, *The Poetics of Dwelling: a Consideration of Heidegger, Kafka and Coetzee*, in "Journal of Modern Literature", 32, 2008, pp. 69-76.
- C. MILOSZ, "The Legend of the Island", in *Legends of Modernity*, Farrar Straus and Giroux, New York, 2005.
- M.V. MOSES, *The Mark of Empire: Writing, History, and Torture in Coetzee's Waiting for the Barbarians*, "The Kenyon Review", 15, 1993, n. 1, pp. 115-127.
- M.V. MOSES, *Solitary Walkers: Rousseau and Coetzee's Life and Times of Michael K*, in "South Atlantic Quarterly", 93, 1994, n. 1, pp. 131-156.

- S. MULHALL, *The Wounded Animal: J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 2008.
- V. NABOKOV, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Penguin Books, Harmondsworth, 2000.
- L. NKOSI, *Sabbie nere*, Edizioni Lavoro, Roma, 1988.
- R. OHMANN, "Prolegomena to the Analysis of Prose Style" (1959), in S. CHATMAN E S.R. LEVIN (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Houghton Mifflin, Boston, 1967.
- J. OLNEY, *Memory and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- A. PAJALICH, M. FAZZINI (a cura di), *Poeti Sudafricani del Novecento*, Supernova, Venezia, 1994.
- M.N. PHILIP, *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, Ragweed Press, Charlottetown, Nova Scotia, Canada, 1989.
- J. POYNER (ed.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Ohio University Press, Athens, 2006.
- R. RAFFAELLI, R.M. DANESE (a cura di), *Pietas e allattamento filiale. La vicenda, l'exemplum, l'iconografia*, Quattroventi, Urbino, 1997.
- P. RICOEUR, *Il tempo raccontato* (1983), Jaca Book, Milano, 1988.
- J.P. SARTRE, *La Nausea*, (1938) tr. it. Bruno Fonzi, Einaudi, Torino, 1990.

- J.P. SARTRE, Préface à F. Fanon (1961), *Les damnés de la terre*, Éditions de la Découverte, Paris, 1985.
- S. SCHAMA, *Landscape & Memory*, Harper Collins, London, 1995.
- C.M. SHEILS, *Opera, Byron and a South African Psyche in J.M. Coetzee's Disgrace*, in "Current Writing. Text and Reception in Southern Africa", 15, 2003, n. 1, pp. 38-51.
- P.B. SHELLEY, "A Defence of Poetry", in *Shelley's Poetry and Prose*, D.H. REIMAN e S.B. POWERS (eds.), Norton, New York, 1977.
- P. SHILLINGSBURG, *Textual Criticism, the Humanities and J.M. Coetzee*, in "English Studies in Africa. A Journal of the Humanities", 49, 2006, n. 2, pp. 13-27.
- S. SLEMON, *Post-Colonial Allegory and the Transformation of History*, "Journal of Commonwealth Literature", 23, 1988, pp. 157-168.
- P. SLOTERDIJK, *L'ultima sfera*, Carocci, Roma, 2000.
- G.C. SPIVAK, *Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana*, in "English in Africa", vol. 7, 1990, n. 2, pp. 1-23.
- G. STEPHENSON, *Escaping the Camps: the Idea of Freedom in J.M. Coetzee's Life and Times of Michael K*, "Commonwealth Novel in English", 4, 1991, pp. 77-86.
- J. STILL, E. M. WORTON, (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester University Press, Manchester, 1990.

- J. TAYLOR, *The Impossibility of Ethical Action*, in "Mail & Guardian", 23-29 July 1999.
- K. VAN KIEROP, *Mythical Interpretation of J.M. Coetzee's Life and Times of Michael K*, in "Commonwealth Essays and Studies", 9, 1986, n. 1, pp. 44-49.
- P. WAGNER, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- I. WALLERSTEIN, *Eurocentrism and its Avatars*, "The New Left Review", 226, 2007, pp. 93-107.
- H. WALTON, *Staging John Coetzee/Elizabeth Costello*, in "Literature & Theology", 22, 2008, n. 3, pp. 280-294.
- S. VAN ZANTEN GALLAGHER, *Torture and the Novel: J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, "Contemporary Literature", 29, 1988, n. 2, pp. 277-285.
- H. VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, in C. MAGRIS (a cura di), BUR, Milano, 1974.
- M. WADE, *The Allegorical Text and History: J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, "Journal of Literary Studies", 6, 1990, n. 4, pp. 275-288.
- D. WALCOTT, *The Castaway*, Adelphi, Milano, 1992.
- P. WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London and New York, 1984.
- B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma, 2009.

- A. WHITESIDE e M. G. ISSACHAROFF (eds.), *On Referring in Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- V. WOOLF, *Collected Essays*, The Hogarth Press, London, 1996.
- W. WORDSWORTH, *The Prelude. 1799, 1805, 1850*, J. WORDSWORTH, M.H. ABRAMS, S. GILL (eds.), Norton, New York, 1979.
- W. WORDSWORTH, *Il preludio*, M. BACIGALUPO (a cura di), Mondadori, Milano, 2000.
- D. WRIGHT, *Chthonic Man: Landscape, History and Myth in Coetzee's Life & Times of Michael K*, in "New Literatures Review", 21, 1991, pp. 1-15.
- L. WRIGHT, *Minor Literature and the Skeleton of Sense: Anorexia, Franz Kafka's 'A Hunger Artist' and J.M. Coetzee's Life & Times of Michael K*, in "Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies", 8, 2001, n. 1-2, pp. 109-123.
- L. P. ZAMORA, *Allegories of Power in the Fiction of J.M. Coetzee*, in "Journal of Literary Studies", 2, 1986, n. 1, pp. 1-14.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFIE CURATORI ED AUTORI

Roberta Cimarosti insegna Lingua Inglese all'Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari e si occupa di letterature postcoloniali. Ha pubblicato numerosi saggi sulla letteratura caraibica di lingua inglese e sui rapporti intertestuali tra l'opera shakespeariana e alcuni autori contemporanei tra cui Les Murray e Wole Soyinka. Ha pubblicato una monografia sulla poesia di Derek Walcott: *Mapping Memory* (Cisalpino, Milano, 2003). Collabora alla rivista letteraria *Il Tolomeo*.

Carmen Concilio è Professore Associato di Letteratura Inglese alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Torino. Insegna Letteratura inglese e postcoloniale. Ha pubblicato numerosi saggi su autori di Australia, Canada, Caraibi, India e Sudafrica. Ha pubblicato il volume *Image Technologies in Canadian Literature. Narrative, Film, and Photography*, (Peter Lang, Bruxelles, 2009) e ha curato l'edizione di Ivan Vladislavic, *Johannesburg Street Addresses / Uno stradario* (Tirrenia, Torino, 2007). Collabora alle riviste letterarie *L'Indice dei Libri del Mese* e *Il Tolomeo*.

Giuliana Ferreccio è Professore Associato di Letteratura Inglese presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino. Si è occupata di Jane Austen in diversi saggi e in *La*

Passione dell'ironia. Saggio su Jane Austen (1990), di William Wordsworth in *Paesaggi della coscienza. La formazione poetica in William Wordsworth* (2006). Ha scritto su Karen Blixen, sul romanzo di fine Ottocento, sull'epica (Milton e Tasso), sul teatro romantico (Alfieri e Byron), su T.S. Eliot e J.M. Coetzee.

Claudio Gorlier è Professore Emerito della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Torino, noto anglista e americanista (*L'universo domestico*, 1962), ha ricoperto la Cattedra di Letteratura dei Paesi di Lingua Inglese alla Facoltà di Magistero di Torino pubblicando, in Italia e all'estero – tra l'altro – numerosi saggi, traduzioni, presentazioni di scrittori africani, indiani, australiani etc. tra cui, con P. Bertinetti, *Australiana*, (1982) e *Racconti dall'India* (1989). Collabora regolarmente a *La Stampa*.

Francesco Guglieri è Dottore di ricerca in Letterature Comparete, e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino. Si occupa di teoria letteraria (in particolare post-strutturalismo e neostoricismo), modernismo e postmodernismo. Ha scritto su Conrad, Ballard, DeLillo e l'immaginario catastrofico novecentesco. Collabora a *L'Indice dei Libri del Mese* e *Pulp Libri*.

J U Jacobs is Senior Professor of English and Fellow of the University of KwaZulu-Natal, South Africa. He has written extensively on South African and postcolonial fiction and autobiography, and his recent publications include *a.ka. Breyten Breytenbach: Critical Approaches to his Writings and Paintings* (Rodopi, 2004), as well as *Ways of Writing: Critical Essays on Zakes Mda* (University of KwaZulu-Natal Press, 2009). He is also an editor of the journal *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*.

Chiara Lombardi è Ricercatore e insegna Critica Letteraria e Letterature Comparete presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino. E' autrice di tre monografie: *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale* (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2005); «*La sacra isola sotto il sole*». *Il mito di Atlantide in Platone, Casti, Foscolo, Leopardi*, (Edizioni Prospettiva, Civitavecchia, 2006); *Tra allegoria e intertestualità: l'eroe 'stupido' di J.M. Coetzee* (Dell'Orso, Alessandria, 2006). Ha scritto saggi su Coetzee e collabora alla rivista letteraria *L'Indice dei Libri del Mese*.

Mauro Pala, è Professore Associato e insegna Letterature Comparete presso l'Università di Cagliari. Ha scritto saggi sui seguenti argomenti: Teoria e prassi della critica letteraria in relazione con i *Cultural Studies* e gli studi postcoloniali; tematologia; le poetiche del Romanticismo; il modernismo letterario e architettonico. Fra le sue monografie: *Urbe effimera. La città del postmoderno tra letteratura e architettura*, Cucc, Cagliari, 1993; *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste in Berlin Alexanderplatz di Alfred Döblin e Manhattan Transfer di John Dos Passos*, Cucc Cagliari, 2004. Ha curato e introdotto: *Marble Wilderness. Motivi e relazioni di viaggio di inglesi in Italia*, Cucc, Cagliari, 2002. Dal 2000 collabora con il Centro Studi Romantici dell'Università di Bologna. Attualmente lavora a un volume sulla ricezione di Gramsci negli Stati Uniti.

EDIZIONI GORÉE

NARRATIVA

COLLANA DIRITTI & ROVESCI

1. Alberto Manzi, *E venne il sabato*
2. Éveline Trouillot, *Rosalie l'infame*
3. Sindiwe Magona, *Da madre a madre*
4. Alberto Manzi, *La luna nelle baracche*
5. Farnoosh Moshiri, *Bathhouse, una prigionia*
6. Nieves García Benito, *Di passaggio a Tarifa*
7. Sindiwe Magona, *Push-Push ed altre storie*
8. Girolamo Santocono, *Rue des italiens*
9. Alberto Manzi, *El loco*
10. Héctor Tizón, *Il vecchio soldato*
11. AA. VV., *Il vestito di velluto rosso*
12. Jorge Medina García, *Un paese in affitto*
13. Jean-Loius Gaudet, *Kewaydin, il soffio della saggezza*
14. Tsitsi Dangarembga, *La nuova me*
15. Biyi Bandele, *Nudo al mercato*
16. Benjamin Zephaniah, *Gangsta Rap*
17. Mario Monteforte Toledo, *Tra la pietra e la croce*
18. Renato Prada Oropeza, *I fondatori dell'alba*
19. Braulio Muñoz, *Alejandro e i pescatori di Tancay*
20. Sindiwe Magona, *Questo è il mio corpo!*
21. Eduardo González Viaña, *La ballata di Dante*
22. Luis Bernardo Honwana, *Abbiamo ucciso il cane rognoso*
23. Mudrooroo, *La ricetta del dottor Wooreddy per sopportare la fine del mondo*
24. Luisa Valenzuela, *Qui succedono cose strane*

25. Braulio Muñoz, *Quaderni peruviani*
26. Oscar Colchado Lucio, *Rosa Coltello*

COLLANA I CALANCHI

1. Héctor Tizón, *Cantare del profeta e del bandito*
2. Alejandra Parada Escribano, *Sono esausta!*
3. Héctor Tizón, *La casa e il vento*
4. Luisa Valenzuela, *Realtà nazionale vista dal letto*

COLLANA INGRANDIMENTI

1. Jean-Louis Gaudet, *Baraka, ovvero la Cinquecento fatata*
2. Alberto Manzi, *Gugù*
3. *I bambini di Phi-Phi Island*
4. Ernesto Cardenal (a cura di), *Sarebbe triste se non ci fosse l'arcobaleno*
5. Muro Di Leo (a cura di), *Sogni dal Kenia*

POESIA

Letteratura delle civiltà indigene americane e africane

1. Rayen Kvyeh, *Luna dei primi germogli*
2. Sindiwe Magona (a cura di), *Guguletu blues*
3. José Luis Ayala, *Muyu pacha / Tempo circolare*
4. Aiban Wagua, *Il pianto della terra*
5. Ruperta Xuet Bautista, *Realtà non necessaria*
6. Rayen Kvyeh, *Luna di cenere*

Improvvisazione poetica

1. Giuliana Della Valle – David Mitrani (a cura di), *Cuba improvvisa*
2. Andrea Fantacci (a cura di), *Altamante – Una vita all'improvviso*
3. Paolo Zedda (a cura di), *L'arte de is mutetus*
4. Pietro Clemente (a cura di), *Realdo Tonti. L'albicocco e la rigaglia*

Classici della poesia

1. César Vallejo, *Opera poetica completa* (2 tomi)

STORIE E IMMAGINI

1. Antonella Napoli, *Volte e colori del Darfur*
2. Miriam Makeba, *La storia di Miriam Makeba*

SAGGI

1. Cinzia Fia (a cura di), *Albanesi e kosovari e molti altri nella scuola di Monteroni d'Arbia*
2. Luciano Giannelli (a cura di), *La ricchezza multiculturale del territorio*
3. Edoardo Balletta, *Tu svástica en las tripas. Corpo e storia in Néstor Perlongher*
4. G. Ferreccio – C. Concilio, J.M. Coetzee. *Percorsi di lettura tra storia e narrazione*

Stampato per conto
delle Edizioni Gorée
da Iacobelli s.r.l.
Frascati (RM)
nel mese di settembre 2009

Printed in Italy

