

I like to think instead: percorsi di dissidenza nella poesia di Ingrid de Kok

Maria Paola Guarducci
Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract The aim of this article is to explore strategies of significance in the lyrics of the South African poet Ingrid de Kok. I will be analysing the way she deals with the history of South Africa in various collections of poetry with the aid of some of her essays. I will particularly focus on the difficult balance between collective and personal ethos in her works, highlighting her linguistic search for creative spaces not colonized by the widespread and still racially loaded ideologies of her country. One of the main features in de Kok's poetry, I believe, is her capacity to allow opposing realities to coexist. My article will deal with the notion of juxtaposition the way it surfaces in her poems.

Keywords Ingrid de Kok. South African English poetry. Truth and Reconciliation Commission. Apartheid. Post-apartheid.

Sommario 1 Bianchi, anglofoni, sudafricani, poeti. – 2 Ingrid de Kok. – 3 Reciprocità. – 4 Controcanto. – 5 Rimozioni. – 6 Oggi.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-09-22
Accepted	2018-10-02
Published	2019-12-19

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Guarducci, Maria Paola (2019). "I like to think instead: percorsi di dissidenza nella poesia di Ingrid de Kok". *Il Tolomeo*, 21, 249-266.

1 Bianchi, anglofoni, sudafricani, poeti

A guardarne il panorama dalla seconda metà del Novecento fino alla contemporaneità, colpisce la quantità e qualità di poeti che il Sudafrica ha sempre espresso, con costanza. Territorio multietnico e multilingue ben prima del passaggio dei portoghesi nel quindicesimo secolo, dell'insediamento degli olandesi nel diciassettesimo e delle successive ondate migratorie dall'Europa, il paese vanta una tradizione di poesia orale che arretra nel tempo e che perdura, con vivacità, sino al presente, ma della quale qui non è possibile dare conto. Non è nemmeno pensabile nello spazio di questo articolo ricostruire le complesse ramificazioni della poesia scritta nelle dieci lingue che, dopo il 1994 e oltre all'inglese, il paese ha dichiarato 'ufficiali' - compreso, tra queste, l'afrikaans, idioma di discendenza europea. Né si potrebbe illustrare in modo esaustivo la sola produzione anglofona, perché troppo differenziato e complesso è il quadro, nello spazio, nel tempo e nelle differenti peculiarità di un inglese che varia sensibilmente a seconda di chi ne fa uso, come prima, seconda, finanche terza lingua all'interno del territorio. È tuttavia necessario provare almeno a fornire un sintetico seppur incompleto contesto all'interno del quale collocare l'opera di Ingrid de Kok (1951), poeta e intellettuale *engagée*, sudafricana bianca e anglofona, oggetto di questa analisi.¹

Vale la pena di rimarcare la sensibilità della comunità anglofona locale (e del suo pubblico internazionale) nei confronti di un genere 'di nicchia' pressoché ovunque in epoca moderna, sì che già dagli anni Quaranta dello scorso secolo si registrano *in loco* i primi tentativi di sistematizzazione della 'poesia sudafricana di espressione inglese' e di autori di discendenza europea in compendi e antologie che sembrano voler 'mappare' una produzione ricca, che rivendica da subito un suo profilo specifico.² Si tratta spesso di raccolte di versi composti dalla fine dell'Ottocento in poi, in cui il richiamo *South African Poetry* o *Southern African Poetry* nei titoli/sottotitoli dei volumi si traduce in un'operazione (forse involontariamente) anche politica, che include la produzione di quella che fu la Rhodesia. Ci troviamo in prevalenza davanti a voci maschili, esclusivamente di bianchi, che hanno con l'Africa un forte legame biografico o perché gli autori vi sono nati o perché vi hanno trascorso un periodo abbastanza lun-

¹ Sulla propria collocazione culturale, etnica e politica in Sudafrica, così si pronuncia l'autrice stessa: «I am part of a minority racial group, a minority to which I only partly relate, though many (including me) have 'settler' ancestry, in a majority-governed democratic country to which I also only partly relate» (de Kok 2016, 8).

² Penso a raccolte come: Miller 1942, in cui opere dell'Africa meridionale sono poste accanto a voci inglesi e americane; a Macnab, Gulston 1948, che esce con lo scopo dichiarato di 'promuovere' la poesia sudafricana o a Miller, Sergeant 1957.

go da poter/voler essere considerati autoctoni.³ Le prime composizioni sono di missionari, soldati, esploratori appartenenti a un ceto piccolo-borghese o borghese mediamente istruito; ma ci sono anche casi di *settlers*, per lo più membri di una *working class* poco raffinata e non troppo colta. Sin dal principio il legame con l'Europa è un tema-chiave. Si tratta di un vincolo forte, da cui derivano un intenso sentimento di esilio e toni malinconici – pur nell'esaltazione della 'nuova' terra, ostile ma molto amata – che si concretano in una versificazione emula dei modelli britannici, in particolare romantici o, al più, tardo-vittoriani, geograficamente distanti ma più familiari di quelli indigeni, peraltro non considerati vera e propria cultura, e di quelli di matrice olandese, in afrikaans, ritenuti ancora 'rozzi' e culturalmente alieni. Thomas Pringle, giunto dalla Scozia nel 1820, resta a lungo l'autore 'sudafricano' più incisivo e assurge a modello per questa piccola comunità letteraria locale – bianca e anglofona – a partire dalla particolare commistione tra nostalgia e paesaggio che realizza nella sua scrittura; binomio retorico che rimane una costante, con resa e implicazioni via via differenti, in gran parte della poesia sudafricana bianca non solo di lingua inglese ma anche afrikaans.⁴ A lungo, infatti, questa poesia celebra la singolarità del *local landscape* e dei suoi elementi caratteristici (*bush, veld* e *vlei*);⁵ l'«esotica» flora e la fauna indigena, con animali che gli europei hanno visto spesso e volentieri solo attraverso illustrazioni. Questi si sostituiscono alla fauna umana, i nativi, di frequente cancellati dal loro territorio per ragioni più o meno inconse, che nel tempo si riveleranno ascrivibili a motivi strumentali e politici. Con l'eccezione dei poeti entrati nel canone, che ritroviamo in raccolte importanti come quelle a cura di Jack Cope e Uys Krige (1968), Michael Chapman (1978), Stephen Gray (1989), per citare solo le più note, editate a partire dalla fine degli anni Sessanta, molte delle voci anglofone bianche dei primi compendi si sono perse negli anni e hanno smesso di essere registrate.

Superata la lunga fase nostalgica e contemplativa, è negli anni Settanta del Novecento, in concomitanza con l'irrigidirsi del regime dell'apartheid (1948-94) e con il susseguirsi di emergenze e coprifuoco, che la poesia bianca anglofona si fa 'poesia civile': strumento che veicola, cioè, anche la resistenza politica. A fianco di una serie di romanzieri (bianchi) che il Sudafrica esporta con relativo successo, come André

³ Queste, infatti, sono le due condizioni esplicitamente necessarie secondo i curatori Macnab e Gulston per rientrare nell'antologia da loro edita e sopra citata.

⁴ Una disamina utile e approfondita di questo tema, sebbene della sola produzione maschile, rimane quella di Coetzee 1988, ma si vedano anche i lavori di Borzaga, Steiner 2004; Graham 2009; Chapman in Chapman, Lenta 2011. Per un inquadramento della produzione femminile si vedano invece Lockett 1990 e 1992, e Guarducci, Terrenato 2016.

⁵ Si tratta di grandi distese occupate da boscaglia (*bush*) o vegetazione erbacea bassa (*veld*) e di piccoli laghi di scarsa profondità (*vlei*).

Brink e Nadine Gordimer, si allineano finalmente poeti quali Arthur Nortje, Jeremy Cronin, Denis Hirson, Douglas Livingstone, Breyten Breytenbach, noti non solo per i loro versi ma anche per una dissidenza *at home* che sfocia talora in attività eversiva, per la quale alcuni di loro pagano un prezzo molto alto. Sebbene poeti appartenenti alle etnie discriminate dall'apartheid ('asiatici', 'coloured' e 'neri', per rimanere nella rigida classificazione del regime) pubblicino sin dai primi del Novecento, è negli anni Settanta che la poesia di questi autori 'esplode', portando alla ribalta una generazione di talenti dalle *township* di Johannesburg e Cape Town che il regime tenta di silenziare imponendo loro prigione, abusi, esilio, censura. Tra questi spiccano i nomi di Mongane Wally Serote, Dennis Brutus, Siphos Sepamla, Nat Nakasa, Mazizi Kunene, Don Mattera, Keorapetse W. Kgositsile, James Matthews, Cosmo Pieterse, e, qualche anno dopo, Mafika Gwala, Oswald Mbuyiseni Mtshali e Chris van Wyk, per citare solo i più noti.⁶ Verso di loro e verso la loro opera, il regime si rivela ancora più cruento. Nei periodi più bui del regime, la possibilità della forma breve, pubblicabile a costo irrisorio su riviste, pamphlet, ciclostili facili da far circolare e da nascondere, così come le occasioni di *performance*, fugaci e spesso clandestine, favoriscono comunque la proliferazione del genere, laddove romanzo, teatro, scritture autobiografiche e politiche vengono falcidiati immediatamente, senza remore né pietà, il più delle volte perché a qualche titolo tacciati di comunismo e dunque colpiti dal *Suppression of Communism Act* (1950) oppure perché ritenuti osceni, blasfemi, anche solo vagamente 'indesiderabili' (e quindi bloccati dal *Publications and Entertainments Act*, attivo dal 1963).⁷ Nei versi, perciò, si raccoglie con maggiore facilità il dissenso; finalmente emergono in misura consistente anche le donne, molte delle quali appartengono ai gruppi discriminati e ormai urbanizzati.⁸ Per loro ci sono adesso occasioni di pubblicazione prima impensabili, come rileva Cecily Lockett (1990; 1992, 57), sebbene poi, per imperscrutabili ragioni, non figurano antologizzate nei compendi né citate negli studi del settore fino a buona parte degli anni Novanta.⁹

6 Tra i primi ed esaustivi compendi di poesia nera mi limito a ricordare Chapman, Dangor 1982 e Couzen, Patel 1985 e, a indicare la complessità di questo panorama letterario, segnalo che molti degli autori sopra citati sono bilingui o trilingui, scrivono originariamente in lingue diverse dall'inglese (spesso *xhosa* e *zulu*) e si traducono da soli.

7 Sul rapporto tra censura e letteratura durante l'apartheid si veda l'esaustivo McDonald 2009.

8 Il fatto che le donne emergano soprattutto ora non significa che prima non scrivessero. Al contrario, la prima attestazione di poesia femminile 'nera' è del lontano 1913: la composizione si chiama «Africa: My Native Land» e l'autrice è Adelaide Charles Dube, una giovane istruita dai missionari (cf. Daymond et al. 2003, 161).

9 Cf., ad esempio, l'inclusiva operazione in Hirson 1997, che contempla anche voci non anglofone in traduzione, o anche de Kock, Tromp 1996 e i più recenti Daymond et al. 2003,

L'importanza della poesia in Sudafrica e la possibilità, attraverso essa, di diffondere un messaggio di riconciliazione nella nuova democrazia è implicitamente ribadita dallo stesso Nelson Mandela, che nel suo primo discorso pubblico alla nazione, il 24 maggio del 1994, cita la poesia *The Child Who Was Shot Dead by Soldiers at Nyanga* (1963) di Ingrid Jonker (1933-65), straordinaria poeta afrikaner, figlia di un prominente politico del National Party, morta suicida a trentadue anni in rotta di collisione con le posizioni paterne. Negli ultimi anni, la complessa storia del Sudafrica e le peculiari condizioni del 'post post-apartheid' hanno trovato nel verso il luogo privilegiato in cui l'elusivo, il contraddittorio, l'aporetico, l'enigmatico riescono a dimorare mantenendo il loro carattere irrisolto. La proposta di analisi di alcune poesie di Ingrid de Kok si colloca proprio alla luce della delicata commistione tra pubblico e privato, storia ufficiale e *counter-narratives*, passato e presente, così come questa contaminazione riverbera nei suoi versi cristallini.

2 Ingrid de Kok

Originaria della cittadina mineraria di Stilfontein (Transvaal) e cresciuta a Johannesburg, Ingrid de Kok pubblica poesia dalla fine degli anni Ottanta; dal suo ritorno, cioè, in Sudafrica, dopo un lungo periodo trascorso in Canada. Docente per qualche anno al Khayana College (Johannesburg), che si occupa della formazione degli insegnanti da indirizzare nelle scuole e istituzioni rivolte ai più disagiati, nel 1988 entra alla University of Cape Town, dove per ventiquattro anni è professore presso il Centre for Extra-Mural Studies. Ha all'attivo cinque raccolte di versi: *Familiar Ground* (1988); *Transfer* (1997); *Terrestrial Things* (2002); *Seasonal Fires. New and Selected Poems* (2006)¹⁰ e *Other Signs* (2011). A queste si aggiunge *Mappe del corpo* (2008), una raccolta bilingue (inglese/italiano) a cura di Paola Splendore.¹¹ Tradotta da tempo in buona parte d'Europa e in Giappone, de Kok ha ottenuto numerosi riconoscimenti in Sudafrica così come all'estero. La sua ricerca espressiva, allineata a una riflessione teorica che ha dato vita a una rilevante produzione saggistica e che spazia dalle arti visive alla politica, l'ha portata a collaborare con intellettuali e artisti sudafricani e internazionali quali Antjie Krog, Karen Press, William Kentridge, Gus Ferguson, Philip Miller, David Goldblatt, Angela Rose Voulgarelis, Rosenclaire.

che ingloba anche Namibia, Botswana, Zimbabwe, Lesotho e Swaziland, nonché Kolski Horwitz, Edwards 2009. In traduzione italiana cf., invece, Splendore, Wilkinson 2011.

10 Questa raccolta comprende sia poesie tratte dai primi tre volumi sia liriche inedite o uscite singolarmente su riviste.

11 Una successiva selezione della sua opera in traduzione italiana compare anche in Splendore, Wilkinson 2011.

Non è facile, però, inquadrare la produzione di questa poeta. Innanzitutto siamo davanti a un corpus piuttosto eterogeneo sia dal punto di vista formale che tematico, sebbene improntato all'autobiografia. È l'elegia, non a caso, la forma che de Kok dichiara di preferire (cf. de Kok in Berold 2003, 112). Nelle sue poesie si rintracciano i ricordi dell'infanzia o del passato più recente; le schegge del quotidiano; i viaggi e i soggiorni in Italia ed Europa, Stati Uniti e Canada; l'arte contemplata nei musei; la poesia classica; il paesaggio sudafricano e la natura in generale; la famiglia e gli amici; le donne e i bambini; il corpo e i segni che vi lascia il tempo che passa o la violenza.¹² Spesso, in filigrana, si intravede la memoria degli eventi storici del paese; altre volte la storia stessa diventa protagonista, poeticamente rielaborata da una prospettiva personale che ne cattura gli aspetti meno clamorosi portando alla luce quanto il racconto collettivo ha scartato, non solo in epoca di apartheid, ma anche dopo il 1994. È una rielaborazione che si sottrae in modo netto e scomodo ai manicheismi di ieri e di oggi; scomodo poiché in Sudafrica si è continuamente chiamati a una presa di posizione e gli essenzialismi prodotti dall'apartheid e dal suo lascito stigmatizzano ancora tutti e tutto, in particolare gli ibridi e le alterità nelle quali, invece, molte volte, può dimorare qualche forma anche solo provvisoria di significato.

Radicato nella terra, nella flora e nella fauna locali, il verso di de Kok esplora il territorio in cui *home* e *history* si intrecciano nelle trame della memoria di un'infanzia e un'adolescenza con le tensioni comuni a tutte le famiglie, qui esacerbate dalla disumanità di un contesto che produce continue distorsioni, silenzi imbarazzati, spiegazioni illogiche o repentine esplosioni di violenza ascrivibili a un paese da secoli addomesticato alla brutalità e da lungo tempo, perciò, indifferente a tutto. La sua è la posizione impopolare di chi ha beneficiato suo malgrado, perché bianca quando i bianchi comandavano, di molti vantaggi: *inherited complicity* la definisce lei stessa in un bel saggio in cui parla del processo creativo della (sua) poesia (de Kok 2016, 7). Da qui, la ricerca di spazi nuovi per le emozioni, ma anche di nuove emozioni che attraverso un impeto artistico, *l'elegiac imperative* di cui parla con acutezza in due saggi (de Kok 1996, 7; 1998, 59), possono librarsi in una forma estetica ed eticamente responsabile.

A illustrare il suo punto di vista, sempre 'fuori dal coro', si può leggere quanto scrive sulla TRC (Truth and Reconciliation Commission, 1995-98),¹³ evento cruciale nella ricostruzione del paese, al quale ha dedicato pagine di riflessione in prosa, ma soprattutto varie poesie

¹² Sul tema del corpo in de Kok si veda Wilkinson 2004.

¹³ La TRC fu istituita con il *Promotion of National Unity and Reconciliation Act, no 34 of 1995* di derivazione costituzionale (1993); le udienze presero avvio nel giugno del 1996 e la relazione finale fu depositata nell'ottobre del 1998.

negli anni e una sezione specifica nella raccolta *Terrestrial Things*, intitolata «A room full of questions»:

I was not interested in the lurid or sensational, but in releasing some possible meanings of agents involved in the Commission, such as the transcriber, the engineer, the General, the perpetrator, and of subjects such as the naming of the forgotten, the nature of forgiveness and the ineluctable failure of language to capture experiences of violation, suffering and survival. My TRC poems attempt to explore what was done to the autonomy of people, to all of us, to white and black. (de Kok 2016, 8)

I versi di de Kok approdano al presente e alle sue indeterminanze con la sensazione che il Sudafrica possa ripartire solo ripristinando (o stabilendo *ex novo*) una reciprocità emotiva tra esseri viventi fondata sull'empatia: la capacità di 'sentire' se stessi e gli altri procedendo da una condizione umana che in teoria è la medesima per tutti; a prescindere, cioè, dalle appartenenze di genere, etnia, classe sociale, condizione economica, età anagrafica o altro. D'altronde, la reciprocità è anche il fondamento dell'*ubuntu*, il principio africano secondo cui l' 'io' non può esistere senza l' 'altro' e la sussistenza della comunità si regge proprio a partire da un circuito di relazioni che, in maniera opposta all'individualismo occidentale, riconosce nella pluralità dei soggetti in contatto tra loro il presupposto filosofico ed emotivo perché il singolo possa 'essere'. Se si esiste, cioè, è perché ci sono gli altri.

3 Reciprocità

Ingrid de Kok è artista raffinata e radicale; la sua voce procede da un'etica che, in un paese in cui l'etnia ha determinato le condizioni della vita di ciascuno per secoli, scarta la 'razza' come criterio su cui modulare il sentimento, sia esso dolore, gioia, rabbia o altro. Se esiste la possibilità di ricostruire il senso dell'umano, disatteso negli anni della colonizzazione e poi del regime, questa possibilità si colloca per de Kok nel concetto di reciprocità. Ma la reciprocità intesa come risposta, empatia, responsabilità - *response-ability* (Brophy, Spearey 2007, 322) - è proprio ciò che ella sente maggiormente a rischio nella quotidianità sudafricana. Creando immagini rivelatrici dell'incapacità di offrire risposte, di essere 'responsabili', appunto, de Kok indica l'urgenza verso il recupero di un soggetto in grado di re-agire in modo personale e umano agli stimoli di una realtà molto complicata. È in questo senso, ad esempio, che si legge «The child at the lights», sull'immagine di un bambino che come molti suoi coetanei, poveri e spesso malati di AIDS, è fermo al semafo-

ro dove articola, inascoltato, una richiesta. La reazione è di chiusura fisica e metafisica:

The car windows are steamy
but unopened to his mouthed request.
We have been told to keep doors locked fast.
We have been told to turn from
clamorous hands, tear ducts, miming necks.
(de Kok 2002, 62, vv. 4-8)

L'anafora centrale mima l'asettico ripetersi delle ossessive prescrizioni sudafricane sulla sicurezza.¹⁴ Dopo un *enjambement*, la cui funzione è isolare/enfatizzare il carattere rigido, cinico e stereotipato della 'lista' che lo segue, sono elencati: mani che implorano, lacrime pronte a sgorgare e colli che si agitano secondo la mimica della pietà. I vetri chiusi/muti della macchina - qui personificata, ma anche sineddoche per le persone che contiene - sono resi opachi dal vapore che cancella la visuale, reciproca, di chi guarda da dentro e di chi implora da fuori. Il vapore sembra il solo elemento vivente in un contesto che, viene chiarito nei versi successivi, non è più umano se al 'noi' chiuso negli abitacoli delle automobili - un *we* che slitta pochi versi dopo nel più impersonale *all* - viene chiesto di 'chiudersi' anche emotivamente (cuore, sangue, battito) nei confronti di bambini:

All remember the call
for a hardened heart -
for welded arteries,
a wary pulse -
when children irrupt
at the traffic lights,
at the threshold of the city.
(vv. 9-15)

La poesia, però, non termina su questa immagine che sembrerebbe dare conto della separazione fisica ed emotiva di una fascia di popolazione benestante, in macchina, davanti all' 'irruzione' dei rappresentanti dei *dispossessed* 'in agguato' ai semafori. I sei versi finali sono davvero apocalittici poiché disegnano prima duecento, poi duemila, poi due milioni di orfani pronti a porre le stesse richieste del bambino sparuto dei primi versi, il quale anziché essere a scuola - «Noon, a school day» (v. 3) - è per strada:

14 I semafori nelle città sudafricane sono considerati luoghi ad alto rischio, perché quando la macchina è ferma è più semplice mettere in atto pratiche di aggressione come scippi o sequestri.

For two hundred orphans
 will soon be there, waiting for red.
 In a long line their needs already sway.
 Their satchels are packed with
 two thousand brothers and sisters.
 Two million more are in the wings.
 (vv. 16-21)

Dalla congiunzione *for* (v. 16), che, posta dopo un punto fermo, introduce in modo non ortodosso la proiezione finale, intuiamo che se il singolo bambino non trova risposta al suo labiale, questo non è tanto per le circostanze del momento che, di fatto, lo ritraggono solo e inoffensivo, ma per la catastrofe che con la sua presenza annuncerebbe: portatore suo malgrado di un messaggio funesto e funereo che non riguarda il presente bensì un possibile futuro. È su quell'astratto ma forse verosimile futuro che, però, si modula il copione delle prescrizioni difensive di una parte della società che è all'origine del fallimento del contatto descritto nei versi. Quello che, infatti, «The child at the lights» sottolinea è l'incapacità di offrire una risposta - la *response-ability* - a un bambino e, più in generale, dunque, di assumersi una responsabilità, sia storica sia immediata, verso una fascia di popolazione che, pur convivendo con il *we* di cui fa parte l'io-poeta, viene quotidianamente demonizzata e/o cancellata non solo dalla retorica collettiva ma anche dai piccoli gesti individuali. Ma *for* richiama anche la risposta a un implicito *why?*, sottotesto di tutta la poesia, che rimarca ancora la questione della responsabilità come capacità di re-agire in modo pertinente a una richiesta che è innanzitutto umana e poi anche sociale e storica, la quale pare porre *we/all* in continua e monotona opposizione a *them*.

Dichiara Zygmunt Bauman in conversazione con Keith Tester:

'Essere morali' non significa necessariamente 'essere buoni'. Significa però aver mangiato l'albero della conoscenza del bene e del male e sapere che cose e azioni possono essere buone o cattive. Ebbene, per saperlo gli uomini hanno bisogno di un'altra conoscenza preliminare: cose e azioni possono essere diverse da quello che sono. Si potrebbe dire che ciò dipenda dalla particella 'no', presente in tutte le lingue che gli esseri umani impiegano per trasformare il mondo là fuori nella *Lebenswelt*, l'esistenza nell'esperienza. 'No' non avrebbe alcun senso se non si presupponesse di poter agire, o di poter gestire le questioni 'là fuori', in più modi. 'No' implica che le cose *non devono necessariamente essere come sono attualmente*, che possono essere modificate, se non addirittura migliorate. Se non fosse per questo, tutte le discussioni sulla 'moralità' sarebbero vuote. Anzi, non vi sarebbe alcuna discussione sulla moralità: dopo tutto, e forse *prima di tutto*, la moralità riguarda *la scelta*. (Bauman, Tester 2002, 46; corsivo nell'originale)

Le poesie di Ingrid de Kok interagiscono con la capacità/possibilità/necessità/volontà di vedere le cose in modo differente da come sono e dunque di non accettarle come 'naturali'. I suoi versi vanno in direzione dei territori che si schiudono davanti agli 'invece', ai 'ma' come possibili declinazioni della particella 'no' di cui sopra parla Bauman.

4 Controcanto

«I like to think instead» (de Kok 2002, 30, v. 25) - il verso si trova in «A commander grieves on his own» - riassume l'approccio di de Kok alla realtà: una visione che ricerca percorsi di indagine, riflessione ed emotività alternativi. La testimonianza di Marius Oelschig, Generale Maggiore della Ciskei Defence Force, il corpo militare che, su suo ordine, sparò ad altezza umana su una folla di manifestanti dell'ANC a Bisho il 7 settembre del 1992 uccidendo ventotto persone e ferendone duecento, è al centro di questa poesia, ma aveva già guadagnato una pagina nel celebre resoconto della TRC di Desmond Tutu, *No Future Without Forgiveness* (1999), dove si legge:

He [Oelschig] incensed the audience perhaps not so much by what he said as by how he said it. It may have been that he was carrying himself as a soldier, with his feelings very much under control. This may be how soldiers should conduct themselves, not carrying their hearts on their sleeves, but when people have been traumatised and their feelings are raw then such an attitude comes across as hard, unsympathetic and cynical. The temperature went up a few degrees by the time he finished testifying. (Tutu 1999, 116)

Alcune delle poesie di de Kok hanno una sorta di introduzione in corsivo che fornisce lo spunto o il contesto della composizione che segue. Nel caso di «A commander grieves on his own» vengono citate direttamente le parole di Oelschig:

... If, in my professional language of expressing my regret that loved ones have been lost and injured, if that is not sufficient, I apologize for that, but that is how I feel. I am a soldier, and have been taught to hide my tears, and I have been taught to grieve on my own...

Major General Marius Oelschig, head of the Ciskei Defence Force at the time of the 'Bisho Massacre' (de Kok 2002, 30)

La poesia è composta da quattro sestine e una strofa pentastica finale. Nei versi si riflette sul cliché del capo militare che si sottrae alla spettacolarizzazione del dolore e del perdono, nella maniera pubblica in cui l'ha orchestrata la TRC, a favore di un'elaborazione della colpa ermetica, imperscrutabile, come si addice all'immagine istitu-

zionale del soldato di alto rango. Dopo aver descritto «this rhetoric of restraint, | the cadence of the vanquished» (de Kok 2002, 30, vv. 2-3) e gli imperativi interiori di quest'uomo che «must forgo public forgiveness, | hold mute his grief and guilt» (vv. 17-18), de Kok sembra volersi spingere fino a capire la posizione del generale:

And I believe it may cost courage
to express professional decorums,
refuse the commerce of pardon
offered for a tale told with feeling,
waive absolution
in the forum of extracted truth.
(vv. 19-24)

Ma a questa forma di comprensione oppone alla fine, quasi inaspettatamente, un'inversione, introdotta dal verso «I like to think instead» (v. 25), che avanza l'ipotesi di cosa potrebbe essere accaduto là dove nessuno può andare a guardare:

I like to think instead
he opened his ruled heart in silence,
unpinned the old brazen medals
in a solitary corridor,
in solitary ceremony.
(vv. 25-29)

Nella strofa, realizzata con versi molto brevi che compongono un'unica lunga frase, non si può non notare la densità lirica generata da incroci, ripetizioni e contrapposizioni: l'anafora (imperfetta) finale *in a solitary... | in solitary...*; la parola *silence* che anticipa la doppia solitudine di corridoio e cerimonia; la formalità (militaresca) trasportata dalle parole *ruled, (un)pinned, medals, ceremony*; l'opposizione tra l'ambiente chiuso, impersonale e privato del corridoio e la cerimonia, qui si deserta, ma per definizione evento pubblico, che si tiene spesso in spazi aperti. L'opposizione più forte, tuttavia, si registra nella giustapposizione tra il mondo formale fatto di precetti e simboli esibiti (*brazen*) e la realtà intima del pensiero libero del poeta - *I like to think* - che genera, al contrario di quanto avviene nella sala pubblica del tribunale, appunto, un cuore capace di aprirsi, lasciarsi andare; 'sbottonarsi' nel silenzio e nella solitudine della propria coscienza. Di norma ci si 'sbottona' in pubblico; il testo invece indica che il blocco per il Generale Marius Oelschig è nei confronti di se stesso. La poesia si configura dunque come lo spazio in cui la lingua crea una realtà, non quello in cui la riproduce.

5 Rimozioni

Il processo di revisione del passato che ha investito il Sudafrica post-1994 si è sviluppato attorno alla necessità di rettificare una storia a lungo manipolata mediante vari tipi di intervento tra cui il confronto con il trauma collettivo, un confronto che attraverso la TRC ha avuto una formalizzazione strutturale, con tutti i limiti del caso, ma che si è realizzato e si realizza anche attraverso altre modalità. La necessità di elaborare un racconto nazionale in cui tutti potessero riconoscersi mirava a evitare riflessioni solipsistiche in cui l'amnesia, come riflesso più o meno inconscio, rischiava di contagiare tutto il paese annullandone la memoria. Tra le pratiche di costruzione, ri-costruzione e consolidamento della memoria si assiste, ad esempio, all'istituzione di 'musei culturali' in tutto il Sudafrica, luoghi depositari di nuove forme di archiviazione del passato – un passato rappresentato paradossalmente *in progress* e in continua relazione con il presente – che mirano a raccogliere e conservare, comunque, le tracce della memoria come palinsesto.¹⁵ È avvenuto anche, però, che i vecchi bastioni e simboli dell'apartheid siano stati in alcuni casi rimossi: con grande sollievo e soddisfazione, nuove toponomastiche e nuove architetture – fisiche e simboliche – si sono sostituite alle vecchie fisionomie urbane, per decenni cartine tornasole delle iniquità dell'apartheid. Come ha osservato Shane Graham, anche l'immaginario letterario si è dovuto rimodulare sulle nuove tipologie di spazio, a volte costituendosi come strumento di resistenza contro le forme di amnesia indotte dalla globalizzazione, ad esempio, che ha investito anche il Sudafrica e i cui effetti sono in primis la cancellazione delle stratificazioni storiche che costituiscono una (buona) parte della memoria (cf. Graham 2009, 20).

La poesia «Bring the statues back» (de Kok 2006, 124-5) manifesta ancora una volta un punto di vista che complica la questione del passato e della sua conservazione. La rimozione di alcune statue commemorative degli statisti del vecchio regime da piazze e luoghi simbolici delle città del Nuovo Sudafrica ha suscitato dibattiti e tensioni politiche. «Bring the statues back» registra l'immediato e comprensibile entusiasmo davanti alla rimozione della statua di Hendrik Verwoerd, famigerato architetto dell'apartheid, dalla piazza del parlamento di Cape Town nel 1994, rimarcando persino con soddisfatta ironia l'ingloriosa fine della statua in questione.¹⁶ Sebbene la poesia

¹⁵ Sul lavoro straordinario che è stato fatto nei vecchi e nuovi musei sudafricani si veda Vivan 2012 e 2017.

¹⁶ Rispetto a statue, busti, monumenti celebrativi del passato l'ANC ha optato formalmente, in realtà, per una politica di 'conservazione' della memoria (cf. Vivan 2017, 126-8). Tuttavia, iniziative come la rimozione cautelativa del busto di Verwoerd dalla cittadina di Midvaal (presso Johannesburg) nel 2011 da parte delle istituzioni, localmente rappresentate dalla Democratic Alliance, o il più recente attacco degli studenti

insceni un'identità collettiva sollevata, un *we*, cui de Kok attribuisce « the gasp, the sheer delight» (124, v. 5) nel vedere la statua penzolare dall'argano di una gru, si insinuano presto dubbi sul fatto che togliere un monumento, o ribattezzare luoghi dai nomi obsoleti e storicamente connotati – sono citate qui la cittadina di Verwoerdburg e il quartiere di Triomf (cf. v. 1), oggi rispettivamente Centurion e, di nuovo, Sophiatown – sia la strada giusta per ricominciare. Esattamente a metà del testo, al cuore di una composizione di sei quartine e una stanza pentastica conclusiva, si legge:

How easy, after all
to remove a world,
to erase a crooked line
and start again.
(vv. 13-16)

Immediatamente dopo l'apparente pacificazione del passato finalmente/facilmente corretto, però, la poesia sterza su una congiunzione contrastiva, *but*, rintracciabile con altissima incidenza in de Kok, che anziché 'coordinare', come sintassi vorrebbe, due frasi, introduce un nuovo periodo. Alla scena della rimozione della statua di Verwoerd, forse assegnata a un deposito remoto in cui de Kok la immagina con sarcasmo osservata dagli altri busti sbreccati dei capi di una volta, si contrappone una strofa che colpisce anche per l'ordine sintattico interno invertito: «But the memory of a belted policeman, | his moustache like a dog on a leash – | let's not lose that» (vv. 12-13), che indica un'urgenza suggerendo al contempo che la memoria è un tesoro da conservare. Un tesoro importante, da 'non perdere', il cui oggetto – il poliziotto armato fino ai denti che ricorda un cane al guinzaglio – compare per primo: nella posizione, cioè, di norma assegnata al soggetto.¹⁷

Segue un altro imperativo che esorta a non dimenticare i quartieri blindati di un tempo, le separazioni che affliggevano qualunque luogo della quotidianità, dall'ufficio postale all'emporio. La poesia si chiude quindi con un paradossale appello; dopo due *let's not*, si legge:

Let's put Verwoerd back
on a public corner like a blister on the lips;

alla statua di Cecil Rhodes, che troneggiava nella parte centrale della prestigiosa University of Cape Town (2015) hanno scatenato un ampio dibattito che dimostra come la questione non sia di facile soluzione.

17 I cani al guinzaglio della polizia e dell'esercito sono scolpiti nella memoria sudafricana attraverso foto e filmati dei loro interventi violenti sulle folle manifestanti durante le proteste anti-apartheid. Qui i due elementi, cane e poliziotto, si fondono fino a rendere indistinguibile dove finisce l'essere umano e comincia l'animale.

let's walk past him and his moulded hat,
 direct traffic through his legs,
 and the legs of his cronies of steel and stone.
 (vv. 25-29)

La statua di Verwoerd va ricollocata in uno spazio pubblico (sebbene un *corner*) dove dovrebbe figurare come una febbre su un labbro; un difetto che imbruttisce, ma anche una ferita fastidiosa, indice di un sistema immunitario debole, che va protetto e curato.¹⁸ È questo, d'altronde, anche il tema del saggio più importante di de Kok, nel quale ella prende a prestito da Derek Walcott l'immagine metaforica del vaso rotto e ricostruito - *cracked heirlooms* - i cui frammenti si reggono nuovamente assieme grazie a un collante che è la forma massima di amore possibile verso la memoria e che mantiene vivo lo sforzo del lavoro di restauro e di ricomposizione attraverso la visibilità delle cicatrici (de Kok 1998). Mentre suggerisce una strada, quindi, de Kok critica il presente e la sua intrinseca propensione all'amnesia, rintracciando negli entusiasmi facili e immediati il seme di quella debolezza che pregiudica il futuro. L'esortazione a ripristinare la statua di Verwoerd è reiterata in un secondo imperativo che riporta in scena, invece, il tono ironico usato in precedenza per descrivere l'ideatore dell'apartheid, oggettivato in monumento, sotto lo sguardo dei suoi «chipped statue friends» che lo rimirano sconsolati (vv. 11-12). Esautorato, reso ridicolo nella sua rigidità di pietra tra i suoi «cronies of steel and stone» (v. 29), egli diventa infatti, nello spazio alternativo immaginato nella poesia, una sorta di spartitraffico attraverso le cui gambe si muoverebbe la città pulsante; quella che un tempo le leggi dell'apartheid inchiodavano all'immobilità.

6 Oggi

Su cinquantasei milioni di abitanti, il Sudafrica conta circa cinque milioni di migranti internazionali, in prevalenza africani, di cui più della metà transfughi dal vicino Zimbabwe. Verso di loro la nazione non ha dimostrato sinora né particolare comprensione né rispetto. Stupiscono e sollevano al contempo sdegno, infatti, a fronte della costituzione più inclusiva e illuminata del globo, gli episodi di xenofobia al centro della cronaca sudafricana dell'ultimo decennio, episodi contro i quali le autorità e il governo stesso non sembrano avere

¹⁸ La similitudine che coinvolge una malattia e il corpo non è casuale, essendo stato l'apartheid un regime 'malato' che ha discriminato a partire dai corpi, che ha impresso i suoi marchi sui corpi, che ha legato il paesaggio e la terra ai corpi decretando per ciascuno, a partire dalle caratteristiche del proprio corpo, quale terra e quale paesaggio possedere, abitare, attraversare.

ancora elaborato strategie risolutive.¹⁹ La lunga serie di aggressioni a singoli e comunità 'straniere' che, con centinaia di morti dal picco del 2008 ad oggi, parrebbe decretare il tramonto del Rinascimento africano e degli ideali del panafricanismo ha sollevato anche la presa di posizione di molti intellettuali, tra cui Ingrid de Kok. Sulla scia degli eventi del maggio 2018 - 62 morti e un numero imprecisato di feriti, la responsabilità morale di buona parte dell'establishment, l'inefficienza, se non la connivenza, prima, durante e dopo delle forze dell'ordine - Ingrid de Kok ha scritto «Today I do not love my country» (de Kok 2011, 17), la cui analisi da parte della poeta afrikaner Antjie Krog (2011) appare così esaustiva da rendere superflue ulteriori disamine.²⁰ Mi pare però ugualmente opportuno concludere il discorso sul rapporto tra la poesia di de Kok e la storia del suo paese citando questo testo, che riprende e rovescia alcune modalità e alcuni temi già illustrati portandoli all'estremo dal punto di vista formale e contenutistico e costituendosi, forse, come la composizione 'civile' più esplicita e incisiva di de Kok:

Today I do not love my country.
It is venal, it is cruel.
Lies are open sewer in the street.
Threat scarify the walls.
(de Kok 2011, 17, vv. 1-4)

La stanza non è più una lunga frase interrotta dalle pause alla fine dei singoli versi. Qui siamo davanti a quattro affermazioni indipendenti, separate da punti fermi, la prima delle quali annuncia in modo lapidario la sospensione di un amore che è stato una costante nella poesia e nella vita di Ingrid de Kok. I tre versi che seguono non guardano in avanti bensì sanciscono nella loro essenzialità delle realtà attuali, memori in modo sinistro dei tempi dell'apartheid: corruzione, crudeltà, una classe dirigente che mente, minacce. Il percorso alternativo, positivo, costruttivo, è qui costituito - al contrario di come avveniva nelle poesie finora analizzate - dalla parte centrale, in cui de Kok immagina forse in futuro di riuscire nuovamente a difendere il suo paese dagli attacchi facili dei suoi detrattori - «I may ar-

19 Si tratta, anche qui, di una questione molto complessa che affonda le radici nelle ancora gravi disparità tra (pochi) ricchi e (masse di) poveri nel paese, tanto che nei casi di xenofobia citati si è forse più correttamente interpretata la violenza come *poor-on-poor violence*, più che *black-on-black*. Per un'accurata ricostruzione dell'humus culturale, sociale ed economico su cui è cresciuto il 'nuovo razzismo' in Sudafrica cf. Neocosmos (2010), in particolare l'epilogo, dedicato agli eventi del maggio 2008, aggiunto a una prima versione del saggio uscita nel 2006.

20 Cf. <http://nb.bookslive.co.za/blog/2011/08/24/antjie-krog-explores-to-day-i-do-not-love-my-country-by-ingrid-de-kok/> (2019-09-18).

gue our grievous inheritance» (v. 8) – o di riprendere a godere delle bellezze di un paesaggio così spesso cantato – le stelle cadenti, gli odori dell'aria, il sapore del sale marino. Si immagina persino, ma ancora 'forse', di nuovo orgogliosa dell'umanità che questo paese può dimostrare di aver conservato – la notizia di un bambino soccorso dalla gente, i cori per Nelson Mandela, qui «the famous forgiving man | who has forgotten who were enemies, who friends» (vv. 15-16).

L'ottava conclusiva è introdotta da *but*, che però non è come di consueto la porta su un'alternativa; è semmai l'anticamera del ritorno al duro verso iniziale, con la variante del *do not* che diventa *cannot* e il raddoppiamento di *today*, a rimarcare la concretezza di 'questo' quotidiano. I sette versi finali sono come un fiume in piena; ritraggono senza possibilità di equivoci o facoltà di interpretazione un paese che attualmente brancola nel buio e scivola a fondo ('in un fosso'), che ha perso il senno, che è incapace di gesti di accoglienza, che non ha pietà neanche per i bambini e che nel fuoco che appicca finisce per incendiare soprattutto se stesso:

But today, today, I cannot love my country.
 It staggers in the dark, lurches in a ditch.
 A curled mob drives people into pens,
 brand them like cattle,
 only holds a stranger's hand
 to press it into fire,
 strings firecrackers through a child,
 burns stores and shaks, burns.
 (vv. 17-24)

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt; Tester, Keith (2002). *Società, etica, politica. Conversazioni con Zygmunt Bauman*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Berold, Robert (ed.) (2003). *South African Poets on Poetry. Interviews from New Coin 1992-2001*. Scottsville: Gecko Poetry.
- Brophy, Sarah; Spearey, Susan (2007). «'Compassionate Leave'? HIV/AIDS and Collective Responsibility in Ingrid de Kok's *Terrestrial Things*». *Literature and Medicine*, 22(2), Fall, 312-41.
- Chapman, Michael (ed.) (1978). *A Century of South African Poetry*. Johannesburg: Ad Donker.
- Chapman, Michael; Dangor, Achmat (eds) (1982). *Voices from Within. Black Poetry from Southern Africa*. Johannesburg: Ad. Donker.
- Chapman, Michael (2011). «'Sequestered from the Winds of History': Poetry and Politics». Chapman, Michael; Lenta, Margaret (eds), *SA Lit Beyond 2000*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal, 177-202.
- Coetzee, J.M. (1988). *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Hale: Yale University Press.
- Cope, Jack; Krige, Uys (eds) (1968). *The Penguin Book of South African Verse*. Harmondsworth: Penguin.
- Couzen, Tim; Patel, Essop (eds) (1985). *The Return of the Amasi Bird: Black South African Poetry 1891-1981*. Braamfontein: Ravan Press.
- Daymond, Margaret et al. (eds) (2003). *Women Writing Africa. The Southern Region*. New York: The Feminist Press.
- de Kock, Leon; Tromp, Ian (1996). *The Heart in Exile. South African Poetry in English*. London: Penguin.
- de Kok, Ingrid (1996). «Standing in the Doorway: A Preface». *World Literature Today*, 70(1), Winter, 4-8.
- de Kok, Ingrid (1997). *Transfer*. Plumstead: Snailpress.
- de Kok, Ingrid (1998). «Cracked Heirlooms: Memory on Exhibition». Nuttall, Sarah; Coetzee, Carli (eds). *Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa*. Oxford: Oxford University Press, 57-71.
- de Kok, Ingrid (2002). *Terrestrial Things*. Roggebaai; Plumstead: Kwela; Snailpress.
- de Kok, Ingrid; Steiner, Dorothea (2004). «Severities and Gusto: An Interview with Ingrid de Kok (28/2/2003, University of Cape Town)». Borzaga, Michela; Steiner, Dorothea (eds), *Imagination in a Troubled Space. A South African Poetry Reader*. Salzburg: Poetry Salzburg, 188-95.
- de Kok, Ingrid (2006). *Seasonal Fires. New and Selected Poems*. Roggebaai: Umuzi.
- de Kok, Ingrid (2008). *Mappe del corpo*. A cura di Paola Splendore. Roma: Donzelli.
- de Kok, Ingrid (2011). *Other Signs*. Roggebaai; Plumstead: Kwela; Snailpress.
- de Kok, Ingrid (2016). «'Whole Words, Whole Worlds?' Between 'Parts of Speech' and 'Body Parts'». *Wasafiri*, 31(2), 5-11.
- Graham, Shane (2009). *South African Literature after the Truth Commission. Mapping Loss*. New York: Palgrave.
- Gray, Stephen (ed.) (1989). *The Penguin Book of Southern African Verse*. London; New York: Penguin.
- Guarducci, Maria Paola; Terrenato, Francesca (2016). «Gendered Landscape/ Landskap in South African Women's Poetry». *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, LIV(1), 87-105.
- Hirson, Denis (ed.) (1997). *The Lava of This Land. South African Poetry 1960-1996*. Evanston: Triquarterly Books.

- Kolski Horwitz, Allan; Edwards, Ken (eds) (2009). *Botsotso. An Anthology of Contemporary South African Poetry*. Hastings: Reality Street.
- Krog, Antjie (2011). *Antjie Krog Explores "Today I Do Not Love My Country" by Ingrid de Kok*. URL <http://nb.bookslive.co.za/blog/2011/08/24/antjie-krog-explores-today-i-do-not-love-my-country-by-ingrid-de-kok/> (2019-09-18).
- Lockett, Cecily (ed.) (1990). *Breaking the Silence. A Century of South African Women's Poetry*. Johannesburg: Ad. Donker.
- Lockett, Cecily (1992). «South African Women's Poetry. A Gynocritical Perspective». *Tulsa Studies in Women's Literature*, 11(1), 51-61.
- Macnab, Roy, Gulston, Charles (eds) (1948). *South African Poetry. A New Anthology*. London: Collins.
- McDonald, Peter (2009). *The Literature Police. Apartheid Censorship and its Cultural Consequences*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, G.M. (ed.) (1942). *Thudding Drums. An Anthology of English and South African Poetry*. London: University of London Press.
- Miller, G.M.; Sergeant, Howard (eds) (1957). *A Critical Survey of South African Poetry in English*. Cape Town; Amsterdam: Balkema.
- Neocosmos, Michael (2010). *From 'Foreign Natives' to 'Native Foreigners'. Explaining Xenophobia in Post-apartheid South Africa*. Oxford: African Books Collective.
- Splendore, Paola; Wilkinson, Jane (a cura di) (2011). *Isole galleggianti. Poesia femminile sudafricana. 1948-2008*. Firenze: Le Lettere.
- Tutu, Desmond (1999). *No Future Without Forgiveness*. London: Rider.
- Vivan, Itala (2012). «Ri-costruire la memoria del Sudafrica postapartheid: musei culturali e siti celebrativi». De Michelis, Lidia et al. (a cura di), *Prisma Sudafrica: la nazione arcobaleno a vent'anni dalla liberazione*. Firenze: Le Lettere, 63-92.
- Vivan, Itala (2017). «Cultural Memory in Postapartheid South Africa Through Old and New Museums». Moreillon, Olivier et al. (eds), *Cities in Flux. Metropolitan Spaces in South African Literary and Visual Texts*. Zurigo: Lit Verlag, 123-43.
- Wilkinson, Jane (2004). «'Scorching a New Skin': Making Poetry and Refiguring Language in Work by Ingrid de Kok and Antjie Krog». Contenti, Alessandra et al. (a cura di), *Step Across This Line. Come si interroga il testo postcoloniale*. Venezia: Cafoscarina, 117-26.