

«HOW TO BECOME YOURSELF»:
 MEMORIA E IDENTITÀ IN ANTJIE KROG,
 BREYTEN BREYTENBACH E DENIS HIRSON
 di Paola Splendore

what does one do with the old
 how do you become yourself among others
 how do you become whole
 how do you get released into understanding
 how do you cut clean

Antjie Krog

Un deciso taglio introspettivo e la tendenza al tono confessionale sono stati i caratteri prevalenti della letteratura sudafricana successiva alla caduta dell'apartheid. Nel clima generato dalla Truth and Reconciliation Commission (TRC)¹ è stato pubblicato, soprattutto da parte di scrittori bianchi, un gran numero di opere di natura memorialistica e confessionale, romanzi autobiografici e di testimonianza dove, in maniera più o meno esplicita, si è condotta una riflessione sulla memoria come atto pubblico e privato, sull'identità bianca e sulla lingua afrikaans. «If there is one point where politics, art and religion intersect in the current cultural life of this country», afferma Tim Trengove Jones, «it is in the rage for confession. With differing degrees of enthusiasm, the whole country is at it, mesmerized by it, implicated in it. After the lies, the “dirty tricks”, come the wringing – and washing – of hands» (Trengove Jones, 1999, p. 151). Tale riflessione, che corrispondeva al bisogno individuale e collettivo di conoscere, di capire, di fare i conti con il passato, si è svolta in varie sedi e con linguaggi diversi, in opere di fiction e di non fiction (cfr. Wicomb, 1998; Heynes, 2000; Steyn, 2001), in cui ha significativamente prevalso il discorso personalizzato di un io autoriale, ora a rendere specifico il racconto, ora a mettere in gioco se stesso, rivelando ansie non sempre ben controllate sulla propria identità.

Nella ricerca di «alternative modes of remembering» (Barnard, 2007, p. 747), così come nell'alternanza di linguaggi “oggettivi” e “soggettivi”, si sono di fatto sperimentate nuove forme di rappresentazione della memoria e di autorappresentazione, in cui si è espresso un desiderio di andare oltre l'io per interrogarsi su questioni come l'identità e l'appartenenza, fortemente messe in crisi dalle trasformazioni politiche del paese e dalle rivelazioni della TRC. In questa fase della storia del Sudafrica, lo scavo nella memoria individuale è stato particolarmente importante proprio per il prevalere di una memoria pubblica collettiva che tendeva a cancellare la diversità e la contraddittorietà del ricordo, favorendo una retorica del tipo «forgive and forget»². Nell'introduzione a un numero monografico di “Modern Fiction Studies” dedicato alla narrativa del dopo-apartheid David Attwell e Barbara Harlow ne identificavano il tratto peculiare con l'articolazione delle «experiential, ethical, and political ambiguities of transition: the tension between memory and amnesia» (Attwell, Harlow, 2000, p. 3). Un compito non facile e che non a caso emerge con particolare frequen-

za e incisività nell'opera degli scrittori afrikaner (ma non solo) dopo il crollo delle certezze alla base della loro identità. Come afferma Shaun Irlam: «The old certainties of a culture once united by race, language, nation, religion, and common suffering have given way to a new culture of interrogation in which the deeds of the elders are subject to close scrutiny and reexamination» (Irlam, 2004, p. 703).

Le opere che propongo di prendere in esame in questo articolo – *Country of My Skull* di Antjie Krog (1999), *Dog Heart* di Breyten Breytenbach (1999) e *White Scars* di Denis Hirson (2006) – sono difficili da rubricare in generi letterari definiti. Sono esempi di una scrittura obliqua di un io che si rivela a tratti e che procede per frammenti, interruzioni, deviazioni; in cui si fondono linguaggi e registri diversi, che vanno dal reportage giornalistico alla testimonianza, dal memoir alla critica letteraria, dalla fotografia alla poesia; in cui è proprio l'uso libero, mescolato, dei linguaggi e dei codici, a evidenziare il disagio dell'io narrante nel mettere in gioco il passato e comprendere il senso dell'identità presente. Nella molteplicità dei discorsi ricorrenti in queste opere e delle letture possibili ho qui privilegiato quella che porta allo scoperto la matrice autobiografica del testo e la sua relazione con la storia "pubblica" del paese. In ciascuna di queste opere l'io narrante si trova inserito in un contesto di forte impatto emotivo con cui deve misurarsi: in *Country of My Skull* questo è rappresentato dalle udienze della TRC e dal resoconto che l'autrice è chiamata a fare inglobandovi la sua sofferta dichiarazione di appartenenza al paese. In *Dog Heart* è il ritorno di Breytenbach dall'esilio di Parigi, dopo le elezioni del 1994, ai luoghi familiari dell'infanzia, a fornirgli l'occasione per una riflessione sull'elusività dell'identità personale e nazionale, specie nel contesto del nuovo Sudafrica. Mentre in *White Scars* è la lettura di quattro libri ad aiutare Hirson a superare i traumi dell'infanzia e il silenzio della scrittura, a spingerlo a rivisitare episodi di una storia privata e familiare sconvolta dall'apartheid, e a interrogarsi su un'identità negata.

Le strategie testuali adottate in queste opere sono molto diverse, come diversi sono, per provenienza e formazione, i loro autori: Antjie Krog, poetessa afrikaner di ceppo boero, nata nel 1952 nella provincia del Free State e fortemente legata alla sua cultura; Breyten Breytenbach, poeta e pittore afrikaner, nato nel 1939 a Bonnievale, nel Western Cape, sostenitore di un'idea di "bastardaggine" alla base dell'identità afrikaner; Denis Hirson, poeta e scrittore di famiglia ebrea russa immigrata in Sudafrica agli inizi del XX secolo, nato a Cambridge nel 1951, poi espatriato a Parigi. Ma a collegarli, oltre all'uso non del tutto scontato della lingua inglese, sono la capacità di fusione di una memoria pubblica e privata, il profondo legame emotivo con luoghi e spazi del Sudafrica e le irruzioni di un io nascosto che mette allo scoperto la lacerazione interiore dei loro autori; un io lirico, che sa utilizzare il linguaggio figurato dei sogni e delle metafore, e che a tratti esplose in forma di poesia rompendo la compattezza della pagina-documento. La forma composita e frammentaria delle tre opere, espressione in primo luogo della difficoltà degli autori di giungere a una narrazione unitaria e lineare, produce così la decostruzione e la reinvenzione di un modello formale dichiarato inadeguato e che può solo ormai scriversi in forme ibride.

Antjie Krog e la terra del suo sangue

Country of My Skull è la cronaca delle udienze della TRC, commissionata all'autrice dalla SABC, la radio sudafricana. Antjie Krog non era tuttavia una giornalista di pro-

fessione, ma la più nota poetessa afrikaner, con otto volumi di poesia alle spalle, tutti in lingua afrikaans, e la fama di intellettuale impegnata nella lotta contro l'apartheid. Il suo resoconto, scritto in inglese, pur essendo qualificato come reportage, non è imparziale, non si ferma ai fatti né alla trascrizione delle deposizioni; non teme di mettere in questione – dall'inizio alla fine – una delle regole base del giornalismo, l'implicito patto di verità: «The word "Truth" makes me uncomfortable. The word "truth" still trips the tongue. [...] I hesitate at the word, I am not used to using it. Even when I type it, it ends up as either *turth* or *trtb*» (Krog, 1999, pp. 53-4), afferma Krog a pochi giorni dall'inizio del suo lavoro e più avanti, a chi le fa notare di avere svisato la verità, spiega che il suo impegno si limita a offrire la *sua* verità, «[s]een from my perspective, shaped by my state of mind at the time» (ivi, p. 259). Il suo è dunque un racconto soggettivo, carico di emotività e dolore, un racconto che mentre restituisce con tutta l'immediatezza e la forza della cronaca diretta, la sofferenza e le voci di una terra lacerata, mette a nudo il dramma personale dell'autrice, la cui identità afrikaner di sudafricana bianca, donna, figlia e madre, è continuamente chiamata in causa a esprimere i propri sensi di colpa, inadeguatezze, vergogna, angoscia. «*Country of My Skull*», ha dichiarato di recente l'autrice, «is my own, highly personalized version of experiences at the TRC. *Country of My Skull* is NOT a journalistic or factual report of the Truth Commission. In fact, the problem of truth, the ethical questions around the "making" of truth, the use of other people's truths, the relation between power and truth, and other factors at play in the execution of truth, all form part of the text itself» (Krog, 2007, p. 34).

Davanti al pianto che interrompe una delle prime deposizioni, quella di Nomonde Calata, vedova di un attivista politico ucciso brutalmente dalla polizia, e alla richiesta del vescovo Tutu di aggiornare la seduta di dieci minuti, Krog scrive: «For me, this crying is the beginning of the Truth Commission – the signature tune, the definitive moment, the ultimate sound of what the process is about» (Krog, 1999, pp. 63-4). Quel «suono» è il racconto delle migliaia di vittime dell'apartheid, per lo più parenti delle vittime, i sopravvissuti, gente comune, come quella che si incontra ogni giorno per la strada, in autobus o in treno. Gente che porta sul corpo e sui vestiti i segni della povertà e del duro lavoro. È la prima volta nella storia del paese che le loro voci spezzate, nelle lingue native, dominano i notiziari. Tra loro c'è chi ha dovuto identificare ossa ingiallite, corpi straziati, come la madre di Guguletu che ha dovuto riconoscere il proprio figlio dai piedi, chi ha perso la virilità per effetto delle torture, chi ha visto distrutta la sua vita familiare, chi ha visto bruciare sua madre con un copertone incendiato intorno al collo, senza poter fare niente. Matidza, il più anziano testimone, nato nel 1895, ha perso casa mobili e bestiame, ma rivuole i suoi alberi. Come è già accaduto per le camere a gas nei campi di sterminio nazisti, Krog si chiede come sia stato possibile che nessuno sapesse, che così pochi facessero qualcosa, e «what kind of hatred makes animals of people?» (ivi, p. 67), una domanda che ritorna di frequente tra le vittime. Se lo chiede a volte anche il torturatore che racconta il tormento della sua vita privata a causa di quello che riteneva l'adempimento di un compito necessario alla difesa della patria, o meglio di quella «white nation» cui appartiene la minoranza bianca del paese.

La densità dell'immagine evocata dal titolo dell'opera aiuta a comprendere in tutta la sua portata il legame dell'autrice con il suo paese. *Country of my Skull* mette di fronte a un'immagine quasi surreale eppure intensamente fisica che, mentre rinvia a un senso di appartenenza biologica e viscerale, fa anche pensare a un paese interiore o immaginario, creato dalla sua mente, quasi una figura di compensazione del senso di

straniamento che domina l'autrice mentre svolge il ruolo di testimone di un'esperienza eccezionale. Un'esperienza cui non poteva e non voleva sottrarsi, e che, alla stregua di un gigantesco rito catartico, doveva servire a lei, e a un'intera nazione, a ritrovare se stessa: «When the Truth Commission started last year, I realized instinctively: if you cut yourself off from the process, you will wake up in a foreign country – a country that you don't know and that you will never understand» (ivi, p. 199). Via via che si susseguono le testimonianze, via via che Krog attraversa il paese da una città all'altra, cresce il suo senso di perdita, il suo straniamento, la sua disperazione: «Week after week, from one faceless building to another, from one dusty, godforsaken town to another, the arteries of our past bleed their own peculiar rhythm, tone, image. One cannot get rid of it. Ever» (ivi, p. 55); e ancora: «No poetry should come forth from this. May my hand fall off if I write this. So I sit around. Naturally and unnaturally without words. Stunned by the knowledge of the price people have paid for their words. If I write this, I exploit and betray. If I don't, I die» (ivi, p. 74).

Ogni volta che si riconosce parte di quella cultura che ha prodotto tanta violenza, Krog si chiede che cosa può avere in comune con persone «as familiar as my brothers, cousins and school friends» (ivi, p. 144) e che tuttavia odia più di qualsiasi altra cosa al mondo:

Between us all distance is erased. Was there perhaps never a distance except the one I have built up with great effort within myself over the years? [...] In some way or another, all Afrikaners are related. [...] What I have in common with them is a culture – and part of that culture over decades hatched the abominations for which they are responsible» (*ibid.*).

Perché il Sudafrica è anche la terra di milioni di nativi di origine boera – discendenti dei coloni olandesi che alla fine del Seicento arrivarono in quelle terre per stabilirvisi – e dunque, quasi naturalmente, complici di quel potere “illegittimo”, benché legittimato dall'ideologia e dal sistema politico dell'apartheid, che ha potuto per decenni perpetrare crimini orrendi contro persone inermi, donne e bambini, giustificati da differenze cromatiche nel colore della pelle. Ma è pur sempre, per Krog, la «terra del suo sangue», il paese dei suoi genitori e fratelli, il paese di un'infanzia felice in una fattoria così spesso descritta nella sua poesia, da cui si sente ora estraniata, costretta a prendere le distanze; a mettere in discussione la sua identità e a negoziare nuove modalità di appartenenza: «We of the white nation try to work out the conditions for our remaining here. We are here for better or worse. We want to be here, but we have to accept that we can no longer stay here on our terms» (*ibid.*). Secondo Carli Coetzee, merito non secondario dell'opera di Krog «is her attempt to speak about whiteness, but not simply to whites» (Coetzee C., 2001, p. 695) mostrando così una nuova consapevolezza da parte di uno scrittore bianco nei confronti del suo pubblico, che desidera allargare ai neri.

Segno evidente del forte disagio dell'autrice nei confronti della sua cultura è la scelta di scrivere il suo reportage in inglese, prendendo così le distanze anche dalla sua lingua, l'afrikaans: «How do I live with the fact that all the words used to humiliate, all the orders given to kill, belonged to the language of my heart? At the hearings, many of the victims faithfully reproduced these parts of their stories in Afrikaans as proof of the bloody fingerprints on them» (Krog, 1999, p. 238). La riflessione sulla lingua che si svolge nelle pagine di quest'opera è particolarmente interessante. Krog cita a un certo punto un articolo di sua madre, la scrittrice Dot Serfon-

tein, scritto (in afrikaans) in occasione dell'assassinio di Verwoerd, che esprime lo sgomento e l'amore incondizionato per il leader che era stato l'architetto dell'apartheid, e che si conclude con una dichiarazione di orgoglio nei confronti della propria lingua: «To write in afrikaans is not a right, but a privilege bought and paid for at a price» (ivi, p. 148). Ed ecco il commento di Krog:

I think of the piece that my mother wrote. How easily and naturally the story shifts from politics to language. And is this not where the heart lies? It has been stated openly that Afrikaans is the price that Afrikaners will have to pay for Apartheid. Was it not a debate for years on Robben Island: What do we do with the language of the *boere*? (ivi, p. 149).

Un commento che in parte contraddice la logica della citazione, mettendo a nudo le difficoltà di Krog a “tradire” la lingua degli antenati. In un'opera successiva, *A Change of Tongue*, la scrittrice ritorna sull'idea del tradimento:

I feel at times embarrassed that I want to be read in English, like I have sold out, betrayed something, or revealed a shameful desire [...] and I am not clear how much of it has to do with a resistance to colonization, giving in to power, being owned, accepted by the colonizer's hand – because English has become the door to the Father, if you know what I mean (Krog, 2003, p. 270).

In altri luoghi di *Country of My Skull* è il ricorso al linguaggio poetico a denunciare il dilemma interiore della scrittrice, la sua appartenenza divisa, come nelle titolazioni dei capitoli, a partire dal primo intitolato *They Never Wept, the Men of My Race a Blood Reins at Every Latitude*, fino a *Beloved Country of Grief and Grace* e *Down to My Last Skin*. Titoli non a caso ripresi nel volume di versi pubblicato nel 2000, *Down to My Last Skin*, la sua prima raccolta in inglese, che nella poesia intitolata *Country of Grief and Grace*, incorpora il frammento poetico posto a conclusione di *Country of my Skull*. Al cuore della poesia c'è l'angoscia per la perdita delle parole della sua lingua delegittimata:

speechless I stand
whence will words now come?
[...]
what does one say?
what the hell does one do
with this load of decrowned skeletons origins shame and ash
(Krog, 2000, p. 96).

La poesia – da cui è anche tratta la citazione posta in esergo a questo articolo – elabora allo stesso tempo il motivo del «fierce belonging» (Krog, 1999, p. 421) dell'autrice al proprio paese, un paese interiorizzato fino dentro le viscere, assumendone i ritmi del respiro e i battiti del cuore. In sintonia col cambiamento del paese, e utilizzando immagini di fuoco e di pelle bruciata, Krog enfatizza la propria trasformazione ad opera delle storie ascoltate, la comparsa di una nuova pelle e la nascita di una nuova se stessa:

it breathes becalmed
after being wounded
in its wondrous throat
in the cradle of my skull

it sings, it ignites
 my tongue, my inner ear, the cavity of heart
 [...] because of a thousand stories
 I was scorched
 a new skin.
 I am changed forever (Krog, 1999, p. 423)³.

Il cuore bastardo di Breytenbach

In contrasto con l'immagine di rinascita evocata da Antjie Krog, il libro di Breytenbach si apre con una spiazzante dichiarazione di morte da parte dell'autore: «To cut a long story short: I am dead. [...] when I look into the mirror I know that the child born here is dead. It has been devoured by the dog» (Breytenbach, 1999, p. 1); e la morte è certamente il motivo dominante dell'intero volume, forse un modo per dichiarare il passato definitivamente finito: «Writing is an after-death activity, a sigh of remorse» (*ibid.*). Il ritorno ai luoghi in cui ha trascorso l'infanzia porta lo scrittore a comporre un'elegia in memoria di sé: «Long ago I wanted to return to this paradise to write about the light and the dust. To write myself one last time?» (ivi, p. 165). È chiaro che l'avvento del nuovo Sudafrica chiama in causa il legame di Breytenbach con la terra del cuore, il suo «Heartland», un legame che, per quanto la sua vita sia trascorsa in gran parte altrove, gli appare “naturale”:

I left here young and my childhood was spent in other places. [...] Why do I then feel at home among these hills, along the slopes of this river? Does one only later decipher the gestures and the songs of the ancestors? I recognise how much I resemble my people [...] so that I may be the equal of the *oumense*, the old ones, all those I used to call “uncle” and “aunt”... I bear the scars they had when they were as old as I am now» (ivi, pp. 60-1).

Ma non al punto di impedirgli di provare un forte senso di estraneità per quella stessa terra: «I know this land, and yet I'm a stranger here. I have been away too long. I have to find a way of getting under its skin» (ivi, p. 35). Non a caso l'autore si attribuisce, in quest'opera, la maschera di “Dog” che, secondo Johan U. Jacobs, è «the most cryptically presented of Breytenbach's African masks, and also the one with whom his own identity is most syncretically merged» (Jacobs, 2003).

Articolato in frammenti intitolati a luoghi e persone o semplicemente *Memory*, *Dog Heart* può definirsi un esercizio di memoria scritto al tempo presente, in cui si alternano narrazioni, poesie, fotografie, riflessioni. È il primo impatto dello scrittore con la sua terra per un periodo prolungato⁴, dopo il lungo esilio di Parigi, ed è dedicato a ritrovare luoghi e persone, a visitare la sua vecchia scuola, i musei locali alla ricerca di vecchie fotografie dei pionieri, i cimiteri di villaggio; a visitare i moribondi e incontrare vecchi compagni di scuola e persone dimenticate, a ritrovare insomma i vivi e i morti, incluso se stesso, in quello che definisce «the slow minuet of spectres» (Breytenbach, 1999, p. 16). A recuperare le sue radici e soprattutto a ripensarle: «Why have we become so obsessed with origins and beginnings?» (ivi, p. 165). Se il progetto di scrittura alla base di *Dog Heart* si realizza in una sorta di pellegrinaggio, e infine di ricongiungimento mistico con la sua terra, questo comporta la messa in questione dei concetti di identità e di purezza su cui si fonda la sua appartenenza a quei luoghi: «What I want to write

is the penetration, expansion, skirmishing, coupling, mixing, separation, regrouping of peoples and cultures – the glorious bastardisation of men and women mutually shaped by sky and rain and wind and soil» (ivi, p. 35).

Il viaggio culmina con la ricerca ansiosa della tomba di una bisnonna, la levatrice del villaggio, intorno a cui ha raccolto una serie di informazioni contraddittorie. Le ricerche si rivelano infruttuose, e al posto della “vera” tomba lo scrittore ne adotta una priva di nome dedicandola alla sua antenata. Questo episodio rispecchia in qualche modo la complessa relazione emotiva di Breytenbach con la sua terra, e le ferite ancora aperte di questa appartenenza. Rifiutando ogni complicità con la storia di razzismo del suo paese, Breytenbach si trova a rifiutare l’idea di “purezza” scegliendo la causa dell’ibridità o meglio della bastardaggine con cui – evocando il Kurtz conradiano – descrive se stesso «I’m the Afrikaner, my granny was a slave woman. I live with the sweet narcosis of words. My language speaks of the loss of purity, I mix Europe and the east and Africa in my veins» (ivi, p. 175). Sebbene il libro sia scritto in inglese, Breytenbach inserisce nel volume ampie riflessioni sulla lingua afrikaans, lingua in cui ha scritto gran parte della sua opera, producendo un effetto che J. M. Coetzee non ha mancato di rilevare in tutta la sua bizzarria: «it is odd to be faced with a book in English that is so much a celebration of the folksy earthiness of Afrikaans nomenclature, that follows with such attention the nuances of Afrikaans social dialect» (Coetzee J. M., 2002, p. 315). Va ricordato che durante l’apartheid Breytenbach è stato parte della ristretta élite dissidente afrikaner e che ha scontato una condanna a sette anni di carcere per terrorismo raccontata nel libro *The True Confessions of an Albino Terrorist* (1984). Fu proprio con quel libro, il suo primo in inglese, che lo scrittore prese per la prima volta le distanze dalla sua lingua, offrendo così, secondo Mark Sanders «a performance of responsibility-in-complicity as he perceived it at the time, a provisional refusal to write in a language flowing with the “poison of racism”» (Sanders, 2002, p. 146).

Se l’ansia nei confronti dell’afrikaans è analoga a quella provata da Antjie Krog, per Breytenbach conta soprattutto dimostrare che si tratta di una lingua bastarda e di rapina:

My tongue speaks about moving away from the known, about overflowing into the unknown, about *making*; of dispossessing, plundering, enslavement, mixing [...] I may add that our specific language, Afrikaans, is the visible history and the ongoing process not only of bastardisation, but also of metamorphosis (Breytenbach, 1999, pp. 175-6).

Analogamente lo scrittore vuole mostrare che anche gli afrikaner sono un popolo bastardo e nella ricostruzione della propria genealogia familiare, paterna e materna, egli ritrova tracce risalenti a molti secoli addietro, di unioni miste e di *misgeneation*. Così Breytenbach rivisita le proprie origini alla luce di un processo di “melanizzazione” che Zoe Wicomb identifica al centro della scrittura afrikaner degli anni Ottanta e Novanta (Wicomb, 1998)⁵.

Dunque il libro si sviluppa secondo la ricostruzione di una memoria storica, oltre che privata, che si stempera nelle figurazioni di un linguaggio poetico e onirico. Per Breytenbach memoria e storia sono diverse: la memoria è forse illusoria, serve a proteggerci dall’impossibilità di fermare il tempo, mentre la storia ci dà sostanza e presenza, ci consola dell’abisso dell’assenza (Breytenbach, 1999, p. 11). Bisogna tuttavia stare in guardia dai ricordi, perché «Intense remembering has scorched one’s memory. I insert too much meaning in the gaps and the cracks» (ivi, p. 16). L’immagine della memoria ustionata dai troppi ricordi evoca quella delle pelle bruciata di Krog per le troppe storie che ha ascoltato. Ma se per Krog questa si traduce in un’immagine di rina-

scita, per Breytenbach comporta l'obliterazione della memoria, un evento che potrebbe portare a una perdita di identità, perché:

Just as you cannot survive without dreams, you cannot move on without the memory of where you come from, even if that journey is fictitious. Is what we call identity not that situation made up of the bits and pieces which we remember from previous encounters, events and situations, memory hanging from the branches? (ivi, p. 10).

Con una contraddizione tipica della sua scrittura, Breytenbach afferma tuttavia l'importanza di entrare nella stanza dell'oblio e abbandonarsi allo scavo nella memoria messo in moto dalla scrittura:

To write is to make memory visible, and this memory uncovers a new landscape. When the tree of memory is shaken all manner of things come crashing down – fruit, empty tin cans with exotic labels, birds still calling their names, birds' nests, books, bicycles, even dead resistance fighters or a lamed angel who was hiding among the leaves from the wings of darkness (ivi, p. 9).

Hirson: le ferite della memoria

Anche per Denis Hirson la memoria è come un albero scosso da una forte perturbazione – «My memory was like a tree that had been shaken by some great disturbance, and the sky was filled with wheeling birds» – che riporta indietro, in un irresistibile gioco associativo, scene e oggetti dimenticati: «the tiny, inter-meshed, resurfacing coordinates of a gone world» (Hirson, 2006, p. 138). All'origine di *White Scars* sembra esserci, come per tutta l'opera di Hirson⁶, un progetto dichiaratamente autobiografico, nonostante il sottotitolo – *On Reading and Rites of Passage* – lo annunci come un saggio sulla lettura e sui riti di passaggio. Divisa in quattro parti, ciascuna dedicata a un libro cui l'autore si è rivolto in maniera ossessiva in certi periodi della sua vita, l'opera si articola in maniera frammentaria e composita. All'interno di ogni sezione si alternano materiali disparati: analisi testuali, descrizioni di eventi, ricordi personali, poesie, a volte differenziati nei font e nei corpi tipografici, cui fa seguito una sorta di appendice linguistica, intitolata *Wordkeys*, in cui Hirson riflette sul percorso storico e ideologico di singole parole evidenziate nei testi precedenti. Si tratta per lo più di termini del lessico dell'apartheid, come *location* e *township*, *pass*, *island*, oppure collegati all'esperienza dello sradicamento, come *expat*, *unsettler*, *elsewhere*, *refugee*, *nomad*, *exile*; mentre un'altra area semantica raggruppa parole e spazio, come *land* e *border*: su tutte l'autore riflette sulla base di considerazioni etimologiche, personali, letterarie. I libri da cui parte Hirson sono: un documentario fotografico del massacro di Sharpeville, *Shooting at Sharpeville*; due raccolte di poesie, *Die Ysterkoei Moet Sweet* di Breyten Breytenbach e *In a Marine Light* di Raymond Carver; il memoir *Je me souviens* di George Perec, ma sono molte altre le letture cui si fa riferimento nel volume, Nadine Gordimer, Chinua Achebe, Edmond Jabès.

Lungo tutte le pagine di *White Scars* Hirson modula il motivo della perdita e del tradimento. Il fantasma che aleggia su tutti, con cui di continuo l'autore si confronta, è quello del padre, lo storico Baruch Hirson, militante del gruppo African Resistance Movement, arrestato per sabotaggio nel 1964 e condannato a 9 anni di carcere. L'arresto del padre, di cui il bambino non capisce le ragioni, è vissuto da Hirson come "tra-

dimento” nei suoi confronti, un qualcosa da affrontare in segreto chiudendosi nel silenzio. Sarà un libro scoperto per caso nella stanza dei genitori, camuffato dalla copertina di un altro volume, *Il rosso e il nero* di Stendhal, *Shooting at Sharpeville*, ad aiutarlo creando un collegamento tra il suo dolore represso e il mondo esterno. Si tratta di un libro fotografico che documenta il massacro di Sharpeville⁷, da cui il bambino è morbosamente attratto per le foto dei ragazzi lasciati morti sul terreno e di cui non riuscirà mai a parlare con nessuno. Il libro diventa così un territorio di silenzio, manifestazione del mutismo in cui lui stesso si è chiuso:

The photographs [...] were part of another kind of secret, outside of my family, greater than anything I could find words for, joined somehow to the silence I kept concerning my father. They were always there waiting for me and I kept returning to them, as one returns to the crack in a door because there is something one must know yet fears to find out (ivi, p. 26).

Se quelle fotografie stabiliscono un collegamento oscuro tra il suo dramma personale e la storia del suo paese, qualcosa che solo molti anni dopo Hirson riuscirà a comprendere ed elaborare, il lavoro sulle poesie in afrikaans di Breytenbach e il confronto con una lingua misconosciuta e detestata diventano l'occasione per una riflessione sull'afrikaans, «a bully-tongue of instruction and order, delivered briefly, bluntly and unbeautifully» (ivi, p. 55), parlata da persone identificate come «old enemies of the English-speakers of the suburbs, yet doing their business in the name of all South African whites» (ivi, p. 28). Una lingua tuttavia con cui a un certo punto della sua vita, in esilio a Parigi, Hirson sente di doversi misurare, prendendo in prestito un libro di poesie di Breytenbach. Del libro poi gli verrà commissionata la traduzione in francese e dovere entrare dentro quella lingua gli farà capire quanto essa è legata, quasi quanto le lingue bantu parlate dagli africani, con il mondo e la terra sudafricana: «Afrikaans was a language forged in the blood and seed of settlement, severed from its native Dutch and grafted onto a local tree. It bore, or seemed to bear, aural traces of the place where it had been transplanted» (ivi, p. 61). Se un poeta è riuscito a parlare in quella lingua, liberandola della sua armatura ideologica «shifting its weight to reach a contrary song» (ivi, p. 60), forse valeva la pena cercare di capire quel canto.

Le successive due sezioni, dedicate rispettivamente a Carver e a Perec, all'apparenza meno rilevanti alla definizione del sé sudafricano, sono funzionali tuttavia a riportare l'autore sulla riflessione che lega memoria, morte e scrittura, già presente in Breytenbach, e infine alla sua terra. La lettura delle poesie di Carver gli serve a elaborare la morte del padre, evento cruciale che sbloccherà la scrittura, e a riflettere su termini come *expat*, *a permanent foreigner*, o *unsettler*, definizioni che dapprima sembrano le più consone a descrivere suo padre, ma che poi finisce per attribuire a se stesso, quasi riconciliandosi così con la propria identità rifiutata, negata. Ma è soprattutto l'incontro con l'opera di Perec, e in particolare con *Je me souviens*, un libro fatto di 479 frasi che cominciano tutte con «Je me souviens», a spingerlo a lavorare sulla memoria, ri-attivando il ricordo del padre e del Sudafrica, due realtà strettamente connesse. Nel corso di un'intervista, Hirson ha citato come altra sua importante fonte ispirativa Edmond Jabès⁸, il poeta egiziano espatriato a Parigi, in particolare l'idea di trasformare ogni ferita in “sorgente” da cui fare scaturire qualcosa, un processo “autoterapeutico” di ricostruzione di sé, giustapponendo pezzi staccati e dispersi, e ricostruendo i vuoti dell'oblio. In risposta alla nota dichiarazione di Adorno che dopo Auschwitz non si sarebbe più potuto fare poesia, Jabès aveva opposto

che non solo si può, si deve: «Si deve scrivere a partire da questa spaccatura, da questa ferita continuamente aperta» (Raimondi, 2005, p. 1)⁹.

Se Jabès gli dà dunque, per così dire, l'autorizzazione alla scrittura, il "metodo" di Perec libera in lui i ricordi del Sudafrica offrendogli una forma in cui farlo: «Here was a way of setting down in brief, pointillist fashion the details of a gone world, creating a pattern that seemed to reflect the syntax of memory itself» (Hirson, 2004, p. 134). Ed è imitando Perec che Hirson scrive due piccoli libri che gli servono a riannodare il filo della memoria con il suo paese, fatti di frasi che cominciano tutte con le parole «I remember»: *I Remember King Kong (The Boxer)* (2004) e *We Walk Straight So You Better Get Out the Way* (2005). Ma si tratta di una memoria oggettivata, per così dire, libera da ogni riferimento strettamente personale, «[a] more selfless place, a shared city» (ivi, p. 135), quasi un luogo dell'oblio in cui il dolore privato e indicibile si stempera nel ritmo ipnotico e incantatorio dell'atto stesso del ricordo. È da questo lavoro preparatorio che nasce *White Scars*, un'opera che è al tempo stesso elaborazione del lutto, superamento del trauma, storia familiare. Il titolo dell'opera è ripreso da un passo del discorso di accettazione del premio Nobel di Derek Walcott, in cui il poeta parla dell'amore di chi ricomponi i frammenti di un vaso rotto, ripristinando la forma originaria. È un tipo di amore, dice Walcott, analogo a quello che ci spinge a ricomporre, a rimettere insieme i nostri frammenti africani e asiatici, «the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars» (Walcott, 1999, p. 69). Analogamente Hirson rifiuta di costruire la narrazione come *continuum*, ma giustappone i frammenti della memoria lasciando visibili le giunture. La forma composita e frammentaria di *White Scars* corrisponde al bisogno di scandagliare la propria esperienza, spostando di continuo la prospettiva, dal piano linguistico a quello personale, dal piano letterario a quello storico, nel tentativo di ricomporre, almeno sulla pagina, qualcosa della sua eredità incrinata, sudafricana, europea, ebraica: «I needed the gap between the fragments, the imperfect fit, the unspoken thought and hidden cause, the unsealed entrance between uneven edges. Energy runs between these edges, released by the force that first cracked them apart» (Hirson, 2006, p. 17). Il frammento dà a Hirson la possibilità – come spiega nella conclusione – di lasciare irrisolti i suoi dilemmi, le divisioni della sua personalità: «there will always be a gap between father and land, as between mother and tongue, home and traveller, the walls of before and the door to the future. And this is my breathing space, my footloose disappearing point, the place between places that these words come from» (ivi, p. 177).

Note

1. Istituita da Nelson Mandela e presieduta dal vescovo Desmond Tutu, la Commissione per la verità e la riconciliazione ha operato nel periodo compreso tra la fine del 1995 e il 1998, mettendo in scena il drammatico confronto tra le vittime dell'apartheid e i loro carnefici, i quali solo dopo avere reso piena confessione avevano la possibilità di chiedere il perdono e l'amnistia. Qualche dato: sono state 22.000 le testimonianze delle vittime; 8.000 le richieste di amnistia, che è stata concessa solo a 849 persone.

2. In un saggio sulle strategie retoriche messe in atto nel post-apartheid Ingrid De Kok mette in guardia dalla possibilità che anche l'espressione artistica possa cedere alla pressione dei media: «There is a strong impulse in the country, supported and sustained by the media, for a grand concluding narrative, which will accompany entry into a globalized economy and international interaction with the world. [...] This impulse has the potential to produce newly energetic registers, but equally it has the potential for amnesia» (cit. in Nuttall, Coetzee, eds., p. 61).

3. Nel commento a questi versi Jane Wilkinson afferma che: «Yet the future is necessarily uncertain, both for Krog [...] and for the nation seeking to emerge from the harrowing divisions of its past. Unlike the mythical feathers of the phoenix, the new skin the stories have created maintains the traces and the history of its scorching» (cit. in Contenti, Guarducci, Splendore, a cura di, p. 124).

4. Nel corso della precedente visita di Breytenbach in Sudafrica, del 1973, lo scrittore pronunciò il discorso *A View from Outside* in cui definisce gli afrikaner un popolo bastardo: «We are a bastard people with a bastard language. Our nature is one of bastardy [...] And like all bastards – uncertain of their identity – we began to adhere to the concept of *purity*. This is apartheid. *Apartheid is the law of the bastard*» (Breytenbach, 1980, p. 156).

5. «Narratives from the late 1980s onwards [...] are crucially concerned with a laundered Afrikaner ethnicity, its whiteness effaced through an association with blackness» (Wicomb, 1998, p. 371).

6. Hirson aveva già scritto la storia della sua famiglia di ebrei russi emigrata dalla Russia in Sudafrica agli inizi del Novecento, in *The House Next to Africa* (1986), un libro emerso, nell'esilio di Parigi, da un mutismo doloroso, e seguito, per i venti anni successivi, da un altro lungo silenzio.

7. Accompagnato dalla testimonianza del vescovo di Johannesburg, Ambrose Reeves, molto attivo nel movimento antiapartheid, il libro fu immediatamente bandito dal regime e l'autore deportato in Inghilterra, questo spiega il camuffamento del volume sullo scaffale del padre.

8. In un'intervista con Paige Dorkin, Hirson dichiara: «Scars assume a wound. In the book, I quote the French poet Edmond Jabès who says, "every wound is a source", and in a way this has become a leitmotif for me. What one has gone through of the order of wounding is not necessarily something one is a victim of, but actually a resource, a form of energy to be transformed. The one existential position that is untenable is that of the victim» (Dorkin, 2007).

9. Su questo interrogativo e questa affermazione torna non a caso anche Krog nel capitolo 19 di *Country of My Skull*.

Bibliografia

- ATTWELL D., HARLOW B. (2000), *Introduction: South African Fiction after Apartheid*, in "Modern Fiction Studies", Spring, 46, 1, pp. 1-9.
- BARNARD R. (2007), *Apartheid and Beyond. South African Writers and the Politics of Place*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- BREYTENBACH B. (1980), *A Season in Paradise*, translation from Afrikaans by Rike Vaughan, Persea Books, New York.
- ID. (1999), *Dog Heart. A Memoir*, Faber and Faber, London.
- COETZEE C. (2001), "They Never Wept, the Men of My Race": *Antjie Krog's Country of My Skull and the White South African Signature*, in "Journal of Southern African Studies", 27, 4, pp. 685-96.
- COETZEE J. M. (2002), *The Memoirs of Breyten Breytenbach*, in Id., *Stranger Shores. Essays 1986-1999*, Vintage, London.
- CONTENTI A., GUARDUCCI M. P., SPLENDORE P. (a cura di) (2004), *Step across this Line. Come si interroga il testo postcoloniale*, Cafoscarina, Venezia.
- DE KOK I. (1998), *Cracked Heirlooms: Memory on Exhibition*, in Nuttall, Coetzee (eds.) (1998).
- DORKIN P. (2007), *Scar Tissue*, in "The Paris Times", May 25.
- HEYNS M. (2000), *The Whole Country's Truth: Confession and Narrative in Recent White South African Writing*, in "Modern Fiction Studies", Spring, 46, 1, pp. 42-66.
- HIRSON D. (2004), *I Remember King Kong (The Boxer)*, Jacana, Johannesburg.
- ID. (2006), *White Scars. On Reading and Rites of Passage*, Jacana, Johannesburg.
- IRLAM S. (2004), *Unraveling the Rainbow: The Remission of Nation in Post-apartheid Literature*, in "The South Atlantic Quarterly", Fall, 103, 4, pp. 695-718.
- JACOBS J. U. (2003), *White Skin, Black Masks: Breyten Breytenbach's African Selves*, in "Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans", 10 de Jaargang, 2.
- KROG A. (1999), *Country of My Skull*, Vintage, London.
- EAD. (2000), *Down to My Last Skin*, Random House, Johannesburg.

- EAD. (2003), *A Change of Tongue*, Random House, Johannesburg.
- EAD. (2007), *Fact Bordering Fiction and the Honesty of 'I'*, in "River Teeth", Spring, 8, 2, pp. 34-43.
- NUTTALL S., COETZEE C. (eds.) (1998), *Negotiating the Past: The Making of Memory in South Africa*, Oxford University Press, Cape Town.
- RAIMONDI S. (2005), *Interrogare Auschwitz*, in "Finisterre", 22 gennaio, p. 1.
- SANDERS M. (2002), *Complicities. The Intellectual and Apartheid*, Duke University Press, Scottsville.
- STEYN M. (2001), *Whiteness Just Isn't what It Used to Be. White Identity in a Changing South Africa*, State University of New York Press, Albany.
- TRENGOVE JONES T. (1999), *Dog Heart*, in "Current Writing", 11, 2, pp. 151-4.
- WALCOTT D. (1999), *The Antilles: Fragments of Epic Memory*, in Id., *What the Twilight Says*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- WICOMB Z. (1998), *Five Afrikaner Texts and the Rehabilitation of Whiteness*, in "Social Identities", 4, 3, pp. 363-83.
- WILKINSON J. (2004), *"Scorching a New Skin": Making Poetry and Refiguring Language in Work by Ingrid De Kok and Antjie Krog*, in Contenti, Guarducci, Splendore (a cura di) (2004).