



UNIVERSITÀ DI PISA

**Dipartimento di Filologia Letteratura e Linguistica**

**Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature  
Moderne Euroamericane**

**TESI DI LAUREA**

Il “flash of fireflies” e le sue costellazioni: uno studio di *Six Feet  
of the Country* e *Jump and Other Stories* di Nadine Gordimer

Relatrice:

CHIAR.MA PROF.SSA LAURA GIOVANNELLI

Candidata:

ANTONELLA LOGRIPPO

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

## **INDICE**

### **INTRODUZIONE**

**Nadine Gordimer, voce bianca del Sud Africa ..... 3**

## CAPITOLO I

<b>Il macrotesto narrativo</b> .....	11
--------------------------------------	----

## CAPITOLO II

<b>La narrativa breve</b> .....	47
1. La <i>short story</i> come genere letterario.....	47
2. La <i>short story</i> in Sud Africa.....	54
3. Il “flash of fireflies” gordimeriano.....	59

## CAPITOLO III

<b>Una finestra sugli anni '50: <i>Six Feet of the Country</i></b> .....	66
1. Introduzione alla raccolta .....	66
2. “Six Feet of the Country” .....	67
3. “Happy Event” e “Horn of Plenty” .....	77
4. “Charmed Lives” .....	87
5. “Face from Atlantis” e “Out of Season” .....	93
6. “Which New Era Would that Be?” .....	101
7. “The Smell of Death and Flowers” .....	107

## CAPITOLO IV

<b>Le scosse dell’ “interregno”: <i>Jump and Other Stories</i></b> .....	115
1. Introduzione alla raccolta .....	115
2. “Jump” .....	119
3. “Once Upon a Time” .....	127
4. “My Father Leaves Home” .....	133
5. “Teraloyna” e “Keeping Fit” .....	136
6. “Some Are Born to Sweet Delight” .....	146
7. “Home” e “The Moment Before the Gun Went Off” .....	151
8. “The Ultimate Safari” .....	159
9. “Amnesty” .....	165

**CONCLUSIONI** .....171

**BIBLIOGRAFIA** .....174

# INTRODUZIONE

## **Nadine Gordimer, voce bianca del Sud Africa**

La scrittrice Nadine Gordimer, una delle voci più significative ed importanti della letteratura sudafricana, ha lasciato nel mondo artistico contemporaneo un vuoto palpabile quando si è spenta, novantenne, nel luglio 2014. La sua vasta produzione narrativa e saggistica rappresenta una delle testimonianze più lucide e profonde riguardanti la difficile realtà storica e umana di un paese travagliato, in un tragitto che si estende dagli albori dell'apartheid alla transizione e l'istituirsi di una democrazia parlamentare.

Per quanto evidente sia, nei suoi scritti, la presenza di un contesto storico articolato e in continua evoluzione, che permea l'intera produzione dell'autrice e con il quale Gordimer si è misurata costantemente, non bisogna dimenticare che tale contesto è sotto vari aspetti trasceso dalla scrittrice alla luce di un percorso epistemologico che indaga pure l'universo interiore, in un cammino in cui si registrano l'evoluzione e la progressiva maturazione delle sue idee, nonché della sua coscienza storica.

Gordimer è stata la prima scrittrice sudafricana a vincere il Premio Nobel per la Letteratura nel 1991, in un periodo ritenuto "cruciale" dalla giuria per un pubblico riconoscimento del suo impegno politico e sociale, espresso tramite i suoi scritti "epici" per decine di anni. Come l'autrice dichiarò in un'intervista rilasciata a Stephen Clingman, oltre che ad essere stato un riconoscimento in parte per lei inaspettato, data anche la sua mancanza di un titolo di studio universitario, fu un premio che il suo paese accolse con entusiasmo, nonostante il muro delle rivalità etniche:

I found a level of expectation from my black comrades that I didn't dream would be there. They felt, and do feel, absolutely delighted and proud of me. I can say that because it's something that comes completely from outside. Because they

feel that here's someone that the world recognizes -- not in the political sphere, but culturally -- who belongs to them.<sup>1</sup>

Per Nadine Gordimer, vincere il Premio Nobel non fu solo il momento che sancì il culmine della sua carriera, ma le diede ulteriori stimoli per continuare la sua attività di scrittrice, che si sarebbe rivelata fervente e continua fino al 2012. La sua posizione di sudafricana bianca in dialogo anche con la realtà europea e americana l'ha altresì indotta a delineare il proprio perimetro dialettico ribadendo l'autonomia della letteratura e affermando in più occasioni di aver iniziato a scrivere fin da piccola, senza sapere cosa fosse la politica e con il solo scopo di "comprendere la vita"<sup>2</sup>. Ha sottolineato con precisione, nella medesima intervista con Clingman: "I think my becoming a writer had something to do with creating my own structure, to make ontological sense of my being here".<sup>3</sup>

Inizialmente, Gordimer si sentì molto affine a quel credo umanistico-liberale di stampo britannico che nutriva fiducia nella possibilità di appianare i contrasti legati alle differenze razziali attraverso il dialogo e la resistenza passiva; partecipò, infatti, agli incontri clandestini tra intellettuali di etnie diverse che si svolgevano nei quartieri di Johannesburg durante gli anni '50, cosicché ebbe l'opportunità di esplorare più in profondità quella realtà nera alla quale si era avvicinata in passato solo in modo trasversale. Quello degli anni '50 era un liberalismo che si proponeva di offrire un aiuto umano reale all'insegna degli ideali filantropici e democraticamente universali dell'uguaglianza. Nei periodi successivi, tuttavia, questo movimento finì per perdere la coerenza morale e ideologica che aveva caratterizzato i *liberals* delle prime generazioni, al punto che Gordimer prese pubblicamente le distanze dai nuovi *leaders* sottolineando l'atteggiamento poco limpido e passivo di coloro che, dietro la maschera del buonismo, nascondevano forme di connivenza con il regime o di acquiescenza. In un'intervista che rilasciò durante gli anni '70 al periodico *Times*, Gordimer si posizionò su un fronte più radicale di contestazione: "I am a white South African

---

<sup>1</sup> Cfr. Nadine Gordimer, Intervista con Stephen Clingman, "The Future is Another Country", *Transition*, No. 56, 1992, p. 134, <http://www.jstor.org/stable/2935043>.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

radical. Please don't call me liberal. Liberal is a dirty word. Liberals are people who make promises they have no power to keep.”<sup>4</sup>

Tre anni dopo la sua premiazione con il Nobel, nel 1994 i sudafricani di ogni razza e colore di pelle votarono per la prima volta il loro governo, ponendo fine, grazie all'intelligenza, alla lotta e alla statura di personaggi come Nelson Mandela, ad un lungo periodo di repressione e di segregazione razzista. Fu in quel periodo che, a coloro che nella fine dell'apartheid colsero anche sentori della fine della carriera letteraria dell'autrice, Gordimer rispose configurando un panorama in cui la fase della “transizione” e della democrazia avrebbe continuato ad aprirle orizzonti di analisi, sovvertendo la credenza che la letteratura sudafricana si “nutrisse” solo del triste e criminoso “spettacolo” dell'apartheid. Al contempo, le sue opere sono state apprezzate in tutto il mondo anche per il dialogo critico che hanno istituito con la letteratura occidentale ed internazionale in genere, e perché ritraggono inoltre situazioni storiche, politiche e sociali capaci di coinvolgere e porre domande ai bianchi di vari paesi.

Da quanto emerge dalle interviste e dai saggi critici dell'autrice, alcune delle problematiche che sono costantemente affiorate nel suo percorso esistenziale e artistico hanno riguardato la ricerca di un'identità e di un ruolo ben definito in quanto scrittrice bianca all'interno di una società, come quella sudafricana, dove la maggior parte della popolazione era nera, ma governata da una minoranza bianca di origine europea. Come più volte l'autrice stessa ha affermato, non si sarebbe mai sentita una componente effettiva di quella comunità afrikaner, e in parte inglese, che si era fatta promotrice di una politica di discriminazione fondata sul presupposto della superiorità della razza bianca rispetto a quella nera. Nadine Gordimer ha sempre sentito di appartenere a una “minority within the white minority”<sup>5</sup>, ovvero a un gruppo più ristretto di bianchi che si sono opposti al sistema governativo e hanno cercato di non farsi scudo della dimensione di presunta superiorità, impegnandosi a sostenere la lotta per la difesa della dignità

---

<sup>4</sup> Cfr. Rowland Smith, “Introduction” in *Critical Essays on Nadine Gordimer*, G.K. Hall and Co., Boston 1990 p. 15

<sup>5</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Letter from Johannesburg, 1985”, in *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, Penguin Books, New York 1989, p. 303.

umana e della parità dei diritti, nella speranza di unirsi con la reale maggioranza del paese.

Fin dalla prima giovinezza, Gordimer sentì la necessità di superare i confini ed i limiti che il suo essere una borghese bianca le imponeva, per immergersi e per conoscere una realtà parallela e ben più travagliata della sua, quella delle *townships*, e prima ancora delle periferie e dei *compounds* nelle aree minerarie del Transvaal. A questa realtà si sarebbe avvicinata con non poche difficoltà perché, come lei stessa ha sottolineato, l'esperienza è paragonabile ad un passaggio iniziatico: "people like myself have two births, and the second one comes when you break out of the colour-bar"<sup>6</sup>. Aggiunse poi, in un'altra intervista: "It's very hard to peel yourself like an onion without producing a lot of tears in the process. Yet, it is absolutely necessary for anybody who wants to stay"<sup>7</sup>. È dunque evidente quanto sia stato importante e faticoso, per l'autrice, mantenere una distanza critica dalle sue radici europee ed ebraiche per entrare in contatto con la poliedrica dimensione sudafricana, cercando di "costruire se stessa"<sup>8</sup> mediante un processo interiore, così come di partecipazione alla trasformazione del proprio paese. Gordimer avrebbe gradualmente compreso che "quell'altro mondo che era il mondo"<sup>9</sup>, ovvero l'Europa conosciuta soprattutto tramite i libri, non avrebbe mai potuto costituire per lei una patria, da ricercarsi invece nel Sud Africa; dunque, scrivere, interpretare e denunciare saranno per Gordimer le chiavi essenziali per compiere questo viaggio.

Il panorama letterario sudafricano della prima metà del ventesimo secolo, nel quale Nadine Gordimer tentò di inserirsi a piccoli passi, era caratterizzato sul fronte nero dalla presenza di scrittori come Herbert e Rolfes Dhlomo, Sol Plaatje e Thomas Mofolo, che puntavano però molto su uno stile oggettivo, simile a quello degli storici, in quanto il loro obiettivo si identificava con l'impegno sociale e poneva in secondo piano la componente introspettiva e psicologica. Durante gli

---

<sup>6</sup> Cfr. Nadine Gordimer, Intervista con Studs Terkel, "Perspectives on Ideals and the Arts", May 1968, in *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, University Press of Mississippi, Jackson and London 1990, p. 16.

<sup>7</sup> Cfr. Nadine Gordimer, Intervista con Robert Boyers, Clark Blaise, Terence Diggory and Jordan Elgrably, "A Conversation with Nadine Gordimer", 1982, in *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, cit., p. 196.

<sup>8</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Quell'altro mondo che era il mondo", in *Scrivere ed essere; Lezioni di poetica*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 138.

<sup>9</sup> *Ivi*, p.126.



anni '50, comunemente definiti *Fabulous Decade*<sup>10</sup>, vari autori si distinsero, inoltre, per le opere ambientate non più in spazi rurali, ma nei grandi centri urbani e nelle *townships*. Si pensi al gruppo gravitante intorno alla rivista *Drum*, con personaggi di rilievo quali: Ezekiel Mphahlele, Lewis Nkosi, Can Themba, Bloke Modisane e Peter Abrahams, grazie a cui l'espressività artistica si aprì a sollecitazioni diverse, in un dialogo interculturale anche con l'Europa e l'America ed è a questa realtà che Gordimer si ispirò per la stesura di *A World of Strangers*.

Nel Sud Africa dell'apartheid, in una grande varietà di casi, si deve comunque parlare di veri e propri attivisti politici che, attraverso la scrittura, cercarono di far luce sulla condizione del proprio paese e sulla sottomissione operata dai bianchi, assumendosi quella responsabilità che il popolo chiedeva loro e differenziandosi dagli scrittori afrikaner o britannici; questi ultimi avevano delle responsabilità diverse rispetto a quelle riguardanti gli scrittori neri, e soprattutto non potevano esporre determinate problematiche con la stessa intensità e consapevolezza dei soggetti di colore. Ovviamente, al fine di dar voce e risonanza a questioni così complesse, bisognava riuscire a plasmare una forma consona, alla quale la tradizione europea in qualche modo "cooperò" fornendo le basi per un'evoluzione rispetto ai resoconti cronachistici, agli scritti di propaganda e di matrice orale. I modelli legati alla tradizione letteraria europea non furono tuttavia accolti sempre in modo favorevole, in quanto vi si percepivano le fratture tra africani colonizzati e colonizzatori europei. La lingua inglese finì per costituire un mezzo con cui compenetrare meglio esperienze di tipo diverso, ma fu pure percepita come una modalità che rischiava di rafforzare la superiorità della cultura occidentale. È evidente che alcune delle caratteristiche della sperimentazione e delle avanguardie del Novecento, come il Modernismo, in una situazione storica come quella del Sud Africa non avrebbero mai trovato uno spazio consistente. Lo scrittore, sia bianco che nero, non poteva rinunciare qui al suo ruolo sociale,

---

<sup>10</sup> La definizione di *Fabulous Decade* si riferisce a un periodo della storia sudafricana, quello degli anni '50, caratterizzato da un'atmosfera di relativo ottimismo e fiducia in quel credo umanistico-liberale che puntava sulla possibilità di un dialogo pacifico interrazziale volto ad abbattere il muro dei divieti imposti dalla *colour-bar*. Il desiderio di interscambio si realizzò tramite l'organizzazione di feste e raduni tra intellettuali sia bianchi che neri, spesso in segreto, ad esempio, nei locali di Sophiatown. Anche Gordimer partecipò a questi incontri, dove ebbe l'occasione di conoscere i membri sopra citati, che collaboravano alla redazione della rivista *Drum*, organo che divenne un mezzo con cui sostenere la politica della libertà di pensiero con l'obiettivo di dar voce alla realtà africana.

“rifugiandosi” nella finezza dei giochi testuali o immergendosi nei fondali dello psicologismo, come spesso accadeva nei testi modernisti, ma doveva pure ascoltare ciò che il lettore e il suo popolo gli chiedevano. Dunque, in Sud Africa, come sostenne persuasivamente Gordimer, scrivere, deve considerarsi per l’artista un “essential gesture”<sup>11</sup>, un gesto che si imprime anche nella dimensione extraletteraria ed un impegno al quale non è permesso di sottrarsi.

Nadine Gordimer e la sua produzione letteraria troveranno una loro significativa collocazione in questo contesto pieno di contraddizioni e violenti soprusi, grazie a un approccio che, pur escludendo i toni della propaganda e dell’esplicita alleanza con un fronte politico, parte da un presupposto di fratellanza e di egualitarismo: “I have no religion, no political dogma – only a plenty of doubts about everything except my conviction that the colour-bar is wrong and utterly indefensible”<sup>12</sup>. Questo è il punto etico di partenza della scrittrice, che, per dar forma al proprio messaggio decise di non prescindere mai da una consapevolezza storico-sociale che vedeva nella “barra del colore”, nella discriminazione razziale legalizzata, un male pericoloso, al di là dei rischi di bandi e censure governative in cui si poteva incorrere. Il percorso in cui l’autrice si è incamminata è stato quello di un realismo che è andato unendosi a una componente sperimentale così come psicologica e intertestuale. La vita privata dei personaggi avrà qui sempre un ruolo importante, benché inseparabile dall’ambiente storico-politico e dalle appartenenze etnico-sociali. I personaggi gordimeriani non possono essere definiti né semplici trasposizioni letterali di persone realmente esistite, né creature partorite da una fantasia avulsa dal contesto, ma “tipi” che, nonostante i tratti storici riconoscibili, mantengono la loro individualità. È al realismo critico di György Lukács<sup>13</sup> che si deve in prima battuta

---

<sup>11</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “The Essential Gesture”, in *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, cit., p. 296.

<sup>12</sup> Cfr. Nadine Gordimer, Intervista con Alan Ross, “A Writer in South Africa”, 1965, in *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Nancy Dallman Seymour, cit., pp. 34-35.

<sup>13</sup> Al di là dell’importante influenza che Lukács ebbe per il concetto di tipo nella narrativa gordimeriana, come Dominic Head afferma, l’esempio di questo critico è cruciale anche per il modo in cui l’autrice ha sviluppato lo stile e la forma dei suoi romanzi. Il concetto del realismo critico si presterebbe infatti a cogliere al meglio la condizione umana in una determinata prospettiva storica. Head, ribadisce: “The strongest parallel with Gordimer’s fiction is the Lukácsian emphasis on the realization of individual characters coupled with an understanding of the historical dynamic, a realization of public and private realms in which one is not subordinate to

la teorizzazione contemporanea del concetto di “tipi” in narrativa; aggiunge  
Clingman:

Types are not to be confused with stereotypes, nor with the average, nor the eccentric, but should rather be seen as highly individualized characters who engage in their fullest potential with the social and the historical circumstances of their situation. In this way they come to represent the fullest exploration of that situation, while retaining their individuality as characters. [...] They are figures who, in general, are drawn from Gordimer’s observation of life at large.<sup>14</sup>

Essi divengono così uno strumento di analisi con il quale Gordimer si rapporta all’universo umano e sociale, come si deduce da questa riflessione:

I am not a preacher or a politician. [...] My writing does not deal with my personal convictions; it deals with the society I live and write in. I thrust my hand as deep as it will go, deep into the life around me, and I write about what comes up. My novels are anti-apartheid, not because of my personal abhorrence of apartheid, but because the society that is the very stuff of my work reveals itself. [...] If you write honestly about life in South Africa apartheid damns itself.<sup>15</sup>

Da questa esplicita dichiarazione si può comprendere come l’intenzionalità che informa la sua produzione letteraria non sia volta né alla propaganda, né al desiderio di eleggersi a portavoce di un’ideologia politica in particolare, ma a registrare con sguardo acuto una specifica fenomenologia sociale, affondando simbolicamente la mano nei suoi strati profondi. Scrivere con “onestà”, per Gordimer, significava delineare e descrivere la vita in Sud Africa “as it happened to be”<sup>16</sup>, tentando di avvicinarsi senza timore a quella che era la realtà difficilissima di quel periodo e rifiutando l’idea di un autore parificato a un genio

---

the other: the process of realization involves, rather, a dialectical interaction between public and private realms” (Cfr. Dominic Head, *Nadine Gordimer*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 13-14).

<sup>14</sup> Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, Allen & Unwin, London 1986, p. 9.

<sup>15</sup> Cfr. Nadine Gordimer, Intervista con Melvyn Bragg, “Nadine Gordimer: the Solitude of a White Writer”, October 1976, in *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, cit., p. 83.

<sup>16</sup> Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p.11.

incompreso e un'entità isolata. L'artista dovrebbe al contrario trasformare la sua scrittura in un mezzo per sfatare e smontare il castello di menzogne che gli sta intorno, per far luce sulla verità e, in particolare, gli scempi dell'apartheid. Per l'autrice è inoltre molto importante che la trasfigurazione dell'esperienza sul piano estetico sia portata a termine cercando di mantenere un equilibrio ponderato tra denuncia e osservazione<sup>17</sup>.

Inizialmente, ciò che diede a Gordimer l'opportunità di crearsi un percorso in cui l'ingrediente estetico si accompagnava all'attenzione verso l'ambito storico-sociale, fu il patrimonio della letteratura europea e, in genere, occidentale, che, secondo lei, attraverso un processo di "cross-fertilization"<sup>18</sup> con la tradizione culturale africana, avrebbe potuto portare ad una nuova espressività fondata sul dialogo interculturale. Molteplici saranno gli artisti di varie nazionalità (africana, russa, americana e, in epoca recente, asiatica) con cui la scrittrice si sarebbe misurata su temi importanti, sia esistenziali che morali.

---

<sup>17</sup> Cfr. Laura Giovannelli, *Nadine Gordimer*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 21.

<sup>18</sup> Cfr. Dominic Head, *Nadine Gordimer*, cit., p.10.

# CAPITOLO I

## Il macrotesto narrativo

È principalmente attraverso la pubblicazione dei romanzi (quindici in tutto) e delle numerose raccolte di *short stories* (oltre ai testi saggistici), che Nadine Gordimer traccia il suo percorso di crescita, attraverso il quale si assiste al costituirsi di una complessa identità, tanto letteraria quanto politica, e al maturare di una coscienza storica.

Il primo romanzo che apre la strada a questo cammino è *The Lying Days*, pubblicato nel 1953. Definito da molti critici un *Bildungsroman*, esso descrive infatti, attraverso le esperienze di vita della giovane protagonista bianca, Helen Shaw, un percorso di crescita e formazione etica e sociale analoga, per molti aspetti, a quella dell'autrice. Alcune delle analogie più evidenti tra personaggio e scrittrice riguardano la medesima provenienza da una cittadina mineraria del Transvaal; una relazione con la famiglia molto complicata, per entrambe considerata il primo ostacolo da superare per poter dialogare con la realtà esterna ed opporsi al claustrofobico perimetro bianco; una relazione tra madre e figlia quasi “morbosa”, in cui la figura materna è percepita come una presenza inibitoria e opprimente. Si tratta di un romanzo dichiaratamente autobiografico e di esplorazione personale, nel quale l'autrice cercò di capire quale dovesse essere la sua voce e la sua identità in quanto cittadina sudafricana di origini europee.

Ciò che Gordimer ha cercato di far emergere maggiormente sono state le difficoltà incontrate da una ragazza bianca “ribelle” e progressista che, durante l'adolescenza, è riuscita a capire di esser cresciuta in una dimensione sociale ovattata e straniante e ha tentato, per questo, di maturare un'opinione politica per affrontare la realtà travagliata del proprio paese e oltrepassare i limiti imposti dalla *colour-bar*. Helen Shaw, così come Nadine Gordimer, è alla ricerca di una “rebirth”<sup>1</sup> e ha bisogno di esplorare sia il proprio microcosmo interiore, sia il

---

<sup>1</sup> Cfr. Stephen Clingan, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p. 30.

rapporto con la cultura nera, che, per quanto i bianchi cercassero di isolare, era comunque parte integrante della società. Ovviamente, oltre ai pregiudizi razziali e al conservatorismo della famiglia, in *The Lying Days* è anche il difficile periodo storico di quegli anni a configurarsi come un ostacolo per il cammino intrapreso da Helen. Erano gli anni in cui l'afrikaner Daniel François Malan, a capo del National Party, vinse le elezioni rafforzando le norme di un regime fondato sulla discriminazione razziale e varando nuove leggi come il *Prohibition of Mixed Marriages Act*, il *Population Registration Act*, il *Group Areas Act* e l'*Immorality Act*. Si istituì insomma una forma di governo che si fece portavoce e agente di una politica segregazionista. Nel romanzo, alcuni degli eventi storici vengono menzionati esplicitamente, mentre per altri se ne percepiscono gli effetti traumatici sulle persone interessate<sup>2</sup>.

Ovviamente, eventi e circostanze che riguardano la collettività sono filtrati dal punto di vista di Helen, narratrice autodiegetica e incarnazione calzante del concetto formulato da Clingman per definire i romanzi gordimeriani, testimonianze di una "History from the Inside", "in which social change is described while it is occurring by one of its perspicacious observers"<sup>3</sup>. Alla fine dell'opera, dopo aver percorso una serie di tappe in cui si è conquistata una certa autonomia dalla cerchia familiare sposando una filosofia più apertamente progressista e trasferendosi a Johannesburg (metropoli ben più viva della sonnolenta cittadina mineraria), una Helen Shaw ventiquattrenne sente, tuttavia, la necessità di lasciare il Sud Africa per recarsi in Europa, ma con la promessa di un futuro rientro nel suo paese, che si configura come la vera patria affettiva. Ciò che Helen dice, nell'ultima pagina del romanzo ("I'm not running away from now because I know I'm coming back here"<sup>4</sup>), sembra gettare le premesse del riconoscimento di un legame imprescindibile e di una maggior consapevolezza delle responsabilità, tanto sociali quanto politiche, che probabilmente la protagonista accoglierà al momento del ritorno. Dunque, Helen Shaw sembra

---

<sup>2</sup> In un passo si fa, ad esempio, riferimento alle incursioni notturne da parte della polizia, che si introduceva nelle case "sospette" di alcune coppie di conviventi per verificare se uomo e donna appartenessero a etnie distinte, macchiandosi in tal caso di un "reato".

<sup>3</sup> Cfr. Stephen Clingman, "Introduction", in Nadine Gordimer, *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, cit., p. 3.

<sup>4</sup> Cfr. Nadine Gordimer, *The Lying Days*, Bloomsbury, London 1994, p. 376.

capire quale sarebbe stata la rilevanza del suo ruolo nella società sudafricana: un ruolo rafforzato dalla decisione di abbracciare un credo liberal-democratico e antirazzista.

In *A World of Strangers*, romanzo pubblicato nel 1958, compare nuovamente un protagonista bianco di origine britannica, Toby Hood, che, per quanto non sia un cittadino sudafricano ma solo un residente temporaneo (lavora per una casa editrice inglese che ha una filiale a Johannesburg), vive una metamorfosi: da un atteggiamento di indifferenza e superiorità egli passa alla fase di un parziale “risveglio” relativo alla dimensione storico-politica del luogo.

Come Head conferma, sia in *The Lying Days* che in *A World of Strangers* viene delineato un progresso di crescita personale dei protagonisti, con la differenza che Helen spicca per una marca autobiografica e una maggiore finezza interpretative: “Gordimer’s self-conscious understanding of the various possibilities and ambiguities surrounding her central character are more pronounced than in *A World of Strangers*, and this indicates that the inadequacies of the novel are less severe than is sometimes claimed”<sup>5</sup>.

L’atmosfera che fa da sfondo al testo del 1958 è inoltre diversa da quella di *The Lying Days*, in quanto qui è maggiormente messo a fuoco, anche se spesso in chiave ironica, l’ottimismo che caratterizzò gli anni ’50, definiti anche “The Fabulous Decade”. In quel periodo l’ANC e la *Congress Alliance*<sup>6</sup> iniziarono a collaborare più strettamente, essendo entrambi movimenti che si opponevano all’apartheid, con l’obiettivo comune di sostenere l’idea di una società multirazziale e adottando strategie come quella della resistenza passiva e delle manifestazioni di protesta non-violente, all’insegna dell’“idealismo pratico” gandhiano, della cooperazione e del dialogo interrazziale. Durante questo decennio, molti degli intellettuali neri entrarono in contatto con l’élite degli intellettuali bianchi residenti a Johannesburg, grazie ad incontri e feste organizzate clandestinamente nelle *townships*, come il quartiere di Sophiatown. In questo periodo di “positivismo”, Nadine Gordimer dialogò molto con l’ambiente fervido

---

<sup>5</sup> Cfr. Dominic Head, *Nadine Gordimer*, cit., p. 48.

<sup>6</sup> La *Congress Alliance* era un’organizzazione multirazziale che credeva nella possibilità di costituire una società democratica e multi-etnica e, insieme all’*African National Congress*, iniziò a collaborare con altre associazioni come la *South African Coloured People’s Organization*, il *South African Congress of Democrats* e il *South African Congress of Trade Unions*.

della rivista *Drum* e, in modo particolare, con Ezekiel Mphahlele, maturando una coscienza politica più consapevole sia dei programmi e degli intenti, sia delle contraddizioni e della fragilità di sogni utopici. Secondo Itala Vivan,

il clima del romanzo rivela le speranze di quegli anni, quando l'irrobustirsi della resistenza all'apartheid e l'emergere di grandi *leaders* all'interno dell'ANC fa pensare ad un'imminente alba di riscossa e novità; e quando un certo margine di contatto interrazziale è ancora possibile in Sud Africa. Ma sono anche gli anni che vedono la distruzione violenta dei quartieri misti [...] la comparsa di pesanti leggi segregazioniste, l'inizio di una sistematica repressione di stato [...]<sup>7</sup>.

Molti dei personaggi presenti in *A World of Strangers* sembrano essere vere e proprie trasposizioni delle personalità che gravitavano nell'ambiente della redazione di *Drum* (compreso Toby, doppio diegetico di Anthony Sampson, il giornalista inglese che diresse la rivista dal 1951 al 1955), ed anche il contesto storico nel suo complesso mostra raccordi evidenti con quegli anni. In *A World of Strangers*, si assiste ad una sorta di sviluppo parallelo tra crescita, risveglio personale e progresso politico attraverso l'iter di Toby. Appena arrivato in Sud Africa per lavoro, questi si illude di condurre una vita privata, tranquilla, indulgendo al piacere ed escludendo a priori la responsabilità di un impegno morale verso la società che lo ospita; osserverà quindi, all'inizio, con distacco e disinteresse le enormi differenze esistenti tra i quartieri abitati dai bianchi e le fatiscenti *townships* nere. A poco a poco, però, a Johannesburg stringerà legami sia con il "bel mondo" di un miliardario bianco, sia con soggetti emarginati ed eversivi come Steven Sitole, emblema dell'intellettuale nero sfiduciato e cinico che, anziché lottare per l'uguaglianza, decide di condurre una vita spericolata, nella quale coinvolge pure l'amico Toby. Ciò che, nel finale, porterà Toby a riflettere sui contrasti drammatici di quel mondo di "estranei" è sia la consapevolezza dell'alienazione e della povertà di spirito che caratterizzavano i rapporti nella cerchia dell'alta borghesia bianca, sia la morte tragica di Steven (ucciso durante una retata della polizia), in seguito alla quale il protagonista si trova a confrontarsi con l'egocentrismo e l'indifferenza di quelli che, come lui,

---

<sup>7</sup> Cfr. Itala Vivan, *Dedica a Nadine Gordimer*, Thesis, Pordenone 2008, p. 20.



hanno finora accettato passivamente la presenza di “worlds of strangers” separati gli uni dagli altri, in particolare il mondo sfarzoso dei bianchi e quello fatiscente dei neri, nonostante l’energia e l’apertura professata da molti nel corso della *Fabulous Decade*.

In seguito a questo evento e ad altri momenti epifanici, Toby decide di assumere un ruolo più attivo dal punto di vista sociale, intensificando ad esempio l’amicizia con il nero Sam Mofokenzazi. Questa amicizia diviene, nell’ultima pagina del romanzo, il simbolo di una solidarietà interrazziale e di un impegno personale che Toby decide di assumersi, forse per cooperare al fine di abbattere le restrizioni imposte della *colour-bar*. Ciò che, però, egli non è ancora in grado di percepire è che l’impegno individuale e i buoni propositi non sono sufficienti a garantire gli obiettivi: come nel caso di Helen Shaw, il suo “successo” consiste al momento nel “risveglio”, in un trionfo ancora personale della coscienza etica. Dunque, attraverso questo romanzo, Gordimer sottolinea i limiti e certe contraddizioni insiti nel credo umanistico-liberale e nell’ideale di un socialismo illuminato, cercando però, allo stesso tempo, di prefigurare la strada dell’interazione, attraverso l’immagine conclusiva della narrazione, celebrante l’amicizia nata tra Toby e Sam, in grado di trascendere confini imposti.

La possibilità di un affermarsi dell’ideologia promossa dal *Liberal Party* venne meno a partire dagli anni ’60, fase in cui calò una pesante cortina sui programmi dei progressisti che continuavano a cercare un dialogo e a farsi portavoce del dramma della gente di colore sfruttata e privata di diritti. Il 1960, purtroppo, si aprì con il terribile massacro di Sharpeville, durante il quale un gruppo di manifestanti, affiliati con il *PAC*, si riunì il 21 marzo davanti alla stazione di polizia di quella *township* per mostrare il proprio dissenso, in modo pacifico, contro la norma che imponeva ai neri di esibire un documento, un lasciapassare, per trasferirsi temporaneamente (per lavoro) in un’area della città riservata ai bianchi; sessantanove persone vennero uccise dalla polizia e centinaia furono i feriti. Questo massacro fu seguito dalla dichiarazione dello stato di emergenza, da moltissimi arresti che ebbero luogo in tutto il paese e dalla messa al bando dell’*ANC* e del *PAC*, ritenute organizzazioni illegali. Il passaggio da un periodo di resistenza pacifica ad uno caratterizzato da conflitti violenti portò, nel dicembre

del 1961, una frangia dell'ANC e la maggior parte di coloro che furono esiliati ad organizzare attività di sabotaggio e ad operare in clandestinità. Dalla fiducia nella possibilità di una solidarietà interrazziale si passò ad un periodo di estrema violenza e repressione, in cui l'allora primo ministro Hendrik Frensch Verwoerd rafforzò maggiormente gli interventi di controllo con l'obiettivo di alzare i bastioni dello "sviluppo separato". Durante questo periodo, Gordimer perse il contatto, precedentemente instaurato, con vari membri dell'ANC, costretti all'esilio o deportati a Robben Island.

*Occasion for Loving* è il romanzo che l'autrice iniziò a scrivere prima del massacro di Sharpeville e che avrebbe pubblicato nel 1963; la tematica centrale, già parzialmente evocata dal titolo, è quella della possibilità di coltivare rapporti interpersonali, in particolare una relazione d'amore, tra individui di etnia diversa, qui una donna bianca (la rhodesiana Ann Davis) e un uomo nero (il pittore Gideon Shibalo). Questo è forse il primo romanzo dove, insieme a momenti di interessante scandaglio psicologico e richiami a trauma e subconscio, emerge, una maggior consapevolezza politica, strettamente connessa agli eventi storici; la narrazione contiene ad esempio all'inizio un riferimento a Tom Stilwell, docente universitario bianco, che cerca di opporsi al decreto di legge che vietava ai bianchi e ai neri di frequentare le stesse università, relegando questi ultimi in "tribal colleges". Inoltre, il narratore ci informa del progetto che Tom stava realizzando, ovvero la stesura di una storiografia del Sud Africa, dalle origini all'epoca contemporanea, che tenesse conto del punto di vista dei neri, come se l'autrice intendesse così prospettare l'esigenza di una revisione e integrazione dei resoconti storici esistenti, spesso parziali e reticenti. Rispetto a *The Lying Days* e *A World of Strangers*, qui la percezione del mondo non-bianco e della figura nera, con cui Nadine Gordimer cerca di instaurare un dialogo che si svilupperà gradualmente attraverso la sua produzione narrativa, emerge con un profilo più marcato. Inizialmente, in *The Lying Days*, la figura del soggetto nero è molto sfocata, la sua presenza viene registrata attraverso le percezioni sensoriali, visive ed olfattive della protagonista bambina, finché Helen Shaw non avrà modo di conoscere personalmente Mary Seswayo, una giovane ragazza nera che incontra all'università. Sarà in quel momento che Helen capirà che, per avvicinarsi al

mondo dei neri, avrebbe dovuto operare in se stessa un cambiamento tanto esistenziale quanto ideologico.

In *Occasion for Loving* si profila lo scenario di un fallimento dell'ideologia liberal-democratica sostenuta, in gran parte, dal *Liberal Party* e dalla dottrina dell'impegno della persona "illuminata" e di buona volontà, elementi rinvenibili invece in *A World of Strangers* e nella sua evocazione provocatoria del clima d'euforia degli anni '50. Questo romanzo, diversamente dai precedenti, apre una breccia in direzione di un'ottica più radicale che rivendicava con forza i diritti dei non-bianchi: come nel caso del talentuoso ma emarginato Gideon, questi avrebbero dovuto intraprendere un certo tipo di percorso politico se avessero voluto arrivare alla liberazione dal giogo bianco.

Attraverso il filo conduttore del *love affair* illegittimo tra Ann (giunta in Sud Africa con il marito Boaz, entrambi ospiti di Jessie e Tom Stilwell) e Gideon, Gordimer pone questioni che toccano più da vicino la sfera dei rapporti affettivi, familiari e della libertà di scelta, in un universo sociale che bolla come peccaminoso e illecito un legame tra due persone che hanno un diverso colore della pelle. Nonostante la sfida di questa coppia ai divieti imposti dalla *colour-bar*, alla fine, la storia non avrà un epilogo positivo in quanto Ann, dopo essersi parallelamente macchiata di un'altra colpa, ossia l'adulterio, non possiede il coraggio e la tempra necessari per separarsi dal marito e vivere come una "fuorilegge" in Sud Africa. Stephen Clingman, nel suo volume, coglie in tutto ciò i segnali dei "prestructuring effects of apartheid"<sup>8</sup>, ovvero dei modi in cui la repressione esercitata dall'apartheid si stava radicando profondamente tanto nella vita privata, quanto nella psiche delle persone, condizionandone pesantemente pensieri, emozioni e comportamenti. Oltre a ciò, *Occasion for Loving* mette in rilievo l'impossibilità di instaurare relazioni inter-etniche finché in Sud Africa non avrebbero avuto luogo importanti cambiamenti istituzionali inerenti al tessuto sociale. Infatti, leggendo questo romanzo si registra l'impressione che "nel Sud Africa dell'apartheid la vita si paralizzasse, e tutto ciò che è 'occasione d'amore' -

---

<sup>8</sup> Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p. 82.

l'infinito e molteplice flusso delle possibilità umane, le alternative esistenziali - non trovasse modo e sbocco per fluire, manifestarsi, e fiorire".<sup>9</sup>

Sarà comunque Jessie Stilwell, protagonista e voce coscienziale dell'opera, (i cui percorsi mentali sono magistralmente evocati con una finezza stilistica che ricorda la prosa woolfiana), ad aiutare Ann e Gideon a far luce sulla loro relazione, intraprendendo al contempo un complesso percorso di autoindagine e di severa critica dell'ideologia umanistico-liberale. Se la giovane Ann, che soggiorna in Sud Africa solo per un breve periodo, incarna in fondo un soggetto superficiale non del tutto cosciente delle complicazioni che le sue azioni possono provocare, Jessie rappresenta la persona matura, quella parte di borghesia bianca disillusa e pronta ad accettare la delusione come tale, ossia come passo imprescindibile verso una visione diversa del proprio ruolo (nell'epilogo, Gideon respingerà brutalmente la sua rinnovata offerta di amicizia).

Durante gli anni '60, le attività di sabotaggio contro la politica governativa si fecero sempre più frequenti su iniziativa di gruppi come l'Umkhonto we Sizwe<sup>10</sup> e l'ARM, che agivano clandestinamente in un clima di inasprimento e di crescente repressione, anche culturale. Gordimer si sarebbe ad esempio fatta portavoce di una campagna contro le misure di una censura sempre più severa e soffocante. Affascinata dal coraggio di persone che, come l'avvocato Bram Fischer, continuavano a battersi per la libertà e l'uguaglianza e a impegnarsi attivamente, pur venendo tacciate di "tradimento" (l'afrikaner Fischer si occupò della difesa legale di Mandela), Gordimer cercò, da un lato, di capire quali fossero i meccanismi che portarono alla nascita di determinati movimenti, mentre dall'altro tentò pure di metterne in luce le falle. *The Late Bourgeois World*, pubblicato nel 1966, può considerarsi, insieme a *Burger's Daughter*, il romanzo che contiene riferimenti più espliciti al contesto storico e politico coevo.

In *The Late Bourgeois World*, Max Van Den Sandt, ex marito della protagonista Elizabeth, diviene configurazione del "white saboteur", "traditore" dei bianchi conservatori, attirato dai programmi della lotta per la libertà ma con un'idea di

---

<sup>9</sup> Cfr. Itala Vivan, *Dedica a Nadine Gordimer*, cit., p. 25.

<sup>10</sup> Questa era la denominazione ("Lancia della Nazione") che, dagli anni '60 in poi, fu fatta propria dal braccio armato dell'ANC, che iniziò una campagna violenta di sabotaggio contro le decisioni del governo.

rivoluzione troppo romantica ed idealistica. Infatti, ciò che lo spinge a unirsi all'*ARM* (African Resistance Movement) non sembra essere tanto un desiderio profondo di giustizia, quanto la ricerca di un riscatto e la gloria personale. Nel caso di Max, si dovrebbe piuttosto parlare di una “revolt within”<sup>11</sup> che lo condurrà verso una morte avventata, vittima, lui stesso, di una situazione storica che egli non ha le giuste qualità per cambiare. Fondamentale è in questo testo la scelta di affiliare Max all'*ARM*, movimento che non aveva, in effetti, alla base una solida organizzazione. Max assurge qui a un “tipo”, ovvero il giovane afrikaner che si ribella al suo mondo, quello delle alte sfere e del dominio, per lanciarsi in un’impresa liberatoria che non lo vede preparato, né sufficientemente maturo.

Sembra comunque che *The Late Bourgeois World* voglia dare una prima risposta a *Occasion for Loving* grazie ad Elizabeth, la quale, dopo aver saputo della morte dell’ex marito, prova un vero e proprio senso di frustrazione e delusione nei confronti della militanza bianca, e tuttavia non si arrende, ma al contrario si incammina in un percorso più consapevole. La morte di Max, seppur tragica, è connessa all’avventatezza adolescenziale dell’uomo, all’inadeguatezza del suo impegno e dei suoi modi. Elizabeth, al contrario, si avvicina gradualmente ad una filosofia esistenziale che la porta a distaccarsi dalla comunità bianca come una “dissenziente” (ciò emerge con forza nei metodi educativi adottati con il figlio, al quale evita di trasmettere pregiudizi e sentimenti di “orgoglio bianco”), per poi arrivare a decidere di finanziare il *PAC* con i fondi sul conto corrente della nonna (un’ereditiera arricchitasi con l’attività di estrazione dell’oro), nonostante la comprensibile pericolosità di questo gesto. Nella scelta di collaborare con la militanza nera, c’è una componente di disperazione, in quanto Elizabeth sente il dovere di far qualcosa e comprende che non ci sono molti altri modi per dare il proprio contributo al paese. Nel finale, sebbene si intuisca che Elizabeth sovvenzionerà il *PAC*, non ne abbiamo, comunque, la certezza assoluta in quanto la protagonista apparirà, ancora una volta, tormentata dai dubbi inerenti una decisione così rilevante. Attraverso il cammino di Elizabeth, si assiste al delinarsi di una particolare coscienza storica e a un’evoluzione del concetto di *History from the inside*, dato che Gordimer ha tentato qui di rappresentare la

---

<sup>11</sup>Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p. 97.

stretta interconnessione tra una coscienza personale, quella di Elizabeth, e l'ambito collettivo degli eventi di quel periodo.

Al periodo drammatico di totale silenzio e di repressione di tutti i movimenti di dissidenza, Gordimer pare aver reagito con la pubblicazione di un romanzo che, invece, prospetta una possibilità di liberazione per l'Africa. *A Guest of Honour*, uscito nel 1971, ambienta le vicende in uno stato africano non ben identificato, dove l'indipendenza dal colonialismo europeo è già stata raggiunta, come se l'autrice avesse voluto dare una contro-risposta al periodo di estrema chiusura che il Sud Africa stava vivendo. Ispirato dai viaggi che la scrittrice intraprese in vari periodi in paesi del continente africano (come il Congo Belga e alcune aree dell'Africa centrale), il testo registra molte delle sensazioni che risalgono a quell'esperienza e che, a loro volta, si ripresenteranno soprattutto nei contesti e nelle descrizioni paesaggistiche dell'opera.

Ovviamente, in *A Guest of Honour*, la dimensione si amplia e si "universalizza" rispetto al quadro fenomenologico della realtà sudafricana, rivolgendosi potenzialmente a una rosa di paesi ex colonizzati; Gordimer cercò, inoltre, di sottolineare come, dopo il raggiungimento dell'indipendenza e di un governo composto prevalentemente da membri (neri) delle forze di liberazione, il paese interessato sarebbe potuto sprofondare nella spirale di altre insidiose problematiche come, ad esempio, un neocolonialismo coordinato dagli organi al potere. Il colonnello Evelyn James Bray, un inglese che in passato aveva collaborato all'operazione di smantellamento delle strutture coloniali in quella nazione, è qui il protagonista bianco che ha deciso appunto di passare dall' "altra parte" per aiutare Mweta e Shinza, *leaders* del *People's Independence Party*, nella lotta per il raggiungimento dell'indipendenza del loro stato situato nell'Africa centrale. Dopo essere decaduto dall'incarico, Bray sarà invitato dal neo-presidente Mweta come "ospite d'onore" alle celebrazioni dello stato africano che anche lui aveva aiutato ad uscire dalla sottomissione del dominio europeo, ma ciò che gradualmente percepirà intorno a sé sarà una sensazione di isolamento e di incertezza riguardo al futuro.

Il nuovo stato che Bray ha aiutato a realizzare è indipendente da un punto di vista politico, ma non da quello economico, dato l'incessante afflusso di capitali esteri;

a livello sociale, molte sono poi le differenze tra una classe e l'altra e vari sono ancora i problemi inerenti ai salari molto bassi dei lavoratori. Sicuramente, non era questo il tipo di stato a cui pensava il socialista Bray, che ora guarda con sospetto e preoccupazione il clima di ossequio che si è creato intorno alla personalità carismatica di Mweta, a fronte dell'espulsione dal governo del compagno radicale Shinza. Oltre ad adottare un impianto che, dal punto di vista stilistico, ricorda i grandi affreschi storici dei romanzi russi dell'Ottocento, qui Gordimer sviluppa ulteriormente il tema del tramonto di quell'idealismo che aveva già caratterizzato *The Late Bourgeois World*.

*A Guest of Honour* dà spazio al delinearsi di un processo che tiene conto della fragile natura delle utopie politiche e indaga i retroscena, i contro-effetti e le possibili conseguenze della trasformazione dei programmi di un partito e delle sue linee di governo. Nonostante questo, Bray resta un emblema dell'europeo che si attiva per la causa africana e che, grazie al suo impegno politico e alla sua personale dedizione, coopera alla trasformazione, benché non venga compreso da tutti.

Che Bray incarni un eroe diverso da qualunque stereotipo di protagonista vittorioso e vincente è suggerito dal finale del romanzo, in cui egli viene ucciso accidentalmente da un gruppo di coloro per i quali si era battuto. Si capisce, dunque, che il suo impegno darà risultati quantificabili solo in futuro e soprattutto che la sua figura è esente da ambizioni personalistiche di gloria: Bray deve considerarsi uno "strumento illuminato" all'interno di una visione materialistica della dialettica storica. Dunque, con quest'opera che dialoga con l' "African socialist realism"<sup>12</sup>, l'autrice tocca questioni delicate e pone, a sua volta, domande sul senso della giustizia e dell'uguaglianza, aprendo un orizzonte sul motivo della lotta rivoluzionaria armata (intrapresa dall'esule Shinza, cui si affiancherà Bray) contro manovre conservatrici e neocolonialiste (percorso in cui pare incamminarsi Mweta nel suo ruolo di presidente).

Un altro personaggio emblematico, anche se non certo eroico, della narrativa gordimeriana è il protagonista di *The Conservationist* (1974), Mehring, un industriale di origini tedesche (proviene dall'Africa del Sud-Ovest, la futura

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 127.

Namibia), che incarna gli ideali economico-politici della borghesia imprenditoriale nel Sud Africa degli anni '70. In quegli anni, in risposta al pugno di ferro del governo, parte della maggioranza nera si coalizzò all'interno di un nuovo movimento, quello della *Black Consciousness*, attiva anche nell'ambito della rivolta di Soweto e negli animi di tutti coloro che, sollecitati dalle notizie riguardanti l'indipendenza di paesi limitrofi come il Mozambico, nutrivano sempre meno fiducia verso l'operato dei progressisti bianchi. I *leaders* principali di questo movimento furono Steve Biko e Barney Pityana, che auspicavano il ritorno dell'Africa nelle mani dei neri e la fine del dominio bianco nella loro terra.

Il conservatore/conservazionista Mehring, alla fine del romanzo, non morirà fisicamente, ma a livello sociale e simbolico: sarà l'ordine sociale che egli rappresenta a giungere ad un capolinea. All'imprenditore bianco, che nel tempo libero dagli impegni in città e all'estero si dedica alla *farm*, si contrappongono i contadini neri e in particolare la presenza del *black body* (il cadavere di un nero, presunto abitante di una *location* vicina alla proprietà di Mehring, che egli troverà per caso nel suo terreno). Questo cadavere, destinato a riaffiorare dalla terra per le grandi piogge, causando incubi al protagonista, si fa allegoria di un monito e una profezia riguardanti un futuro non lontano, nel quale la popolazione nativa rivendicherà con forza il patrimonio della terra. In questo romanzo, profezia storica e simbolismo si fondono, come suggerisce, ad esempio, il fatto che le notizie inerenti all'imminente indipendenza del Mozambico (ottenuta nel 1975) siano veicolate allegoricamente attraverso l'immagine di una tempesta, un uragano analogo a quello che farà emergere il corpo nero in territorio sudafricano<sup>13</sup>.

Per quanto riguarda Mehring, egli rappresenta la classe capitalista rampante degli anni '70, per la quale molte delle leggi dell'apartheid costituivano paradossalmente un ostacolo, vista la loro tendenza protezionistica che delimitava le frontiere e i rapporti con l'estero. Dall'altro lato, il richiamo al "conservazionismo" vuole essere un accenno ironico all'ideologia che pone in

---

<sup>13</sup> Clingman nel suo volume conferma: "[...] in the end the storm from Mozambique 'revives' the body, bringing it back to the surface to drive Mehring in terror and crisis from the farm and to reclaim in its capacity, the land. [...] Referring to the return of the body, almost the very last words of the novel, 'he had come back', are a direct paraphrase of the great rallying cry of the African National Congress in the 1950s: 'Africa! Mayibuyee!' ('Africa! May it come back!')". (*Ivi*, p. 141).



primo piano il rispetto per l'ambiente e il mantenimento dell'ecosistema, con la sua biodiversità, quando invece Mehring compra una proprietà che non può appartenergli e che cerca di modellare secondo i *propri* principi di conservazione, come un pezzo di natura addomesticata. La sua *farm* è come una grande serra, un giardino botanico mantenuto grazie allo sfruttamento della manodopera nera, che tuttavia non sempre si piega al suo servizio. Mehring non dipenderà economicamente dalla *farm*, né questa sarà pienamente produttiva, anzi diverrà per lui un'attività secondaria, concepita inizialmente come alcova dove consumare i suoi rapporti sessuali con Antonia, la sua amante, e divertirsi con gli amici. Molto diversa è, invece, la stretta relazione esistente nella cultura nera (in particolare in quella Zulu, a cui il testo fa più volte riferimento con rimandi e citazioni) tra la terra e i singoli individui, motivo trasversale a tutto il romanzo e a cui l'autrice si appella per prefigurare una metamorfosi epocale.

Esplicita è qui, tramite il discorso parodico che fa capo alla *radical chic* Antonia, la critica verso quel liberalismo (pseudo)-progressista dal quale, pubblicamente, Gordimer prese le distanze, nel 1974, in un'intervista rilasciata al *Times*, autodefinendosi una "South African radical" ed aggiungendo: "Please don't call me a liberal. Liberal is a dirty word"<sup>14</sup> Quella dell'autrice non era una critica verso il Partito Liberale in quanto tale, ma verso quel tipo di liberalismo delle generazioni successive, fatto di promesse e parole, e purtroppo disancorato dall'azione pratica e dalla rettitudine morale, in una parabola già ben fotografata nella paralisi che attanagliava la protagonista di *Occasion for Loving*. In un'altra dichiarazione, Gordimer rafforza la sua tesi:

What White South Africans who bore the once honourable name of liberal offered to Blacks -- in all sincerity and in some cases at personal risk -- was in terms of hard political reality an empty hand. Liberals had no hope of coming to political power in South Africa and therefore no hope of extending political power to Blacks.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Cfr. Rowland Smith, "Introduction" in *Critical Essays on Nadine Gordimer*, G.K. Hall and Co., Boston 1990 p. 15.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 16.

Uno degli aspetti che distingue questo romanzo dai precedenti è anche il suo spiccato sperimentalismo formale, che poggia sul frequente uso della tecnica dello *stream of consciousness*, adottata da Gordimer per evidenziare il labirinto solipsistico dei pensieri e delle sensazioni di Mehring. Di qui anche il crescente dislivello tra ciò che realmente avviene e ciò che si configura, forse, solo sul piano mentale. Una cosa però è certa: l'industriale e conservazionista bianco perderà il controllo su ambiente e soggetti, fino ad annullarsi, a smarrirsi in un "terreno intermedio", in un limbo dove non ha più potere, mentre la collettività nera celebra il rito di sepoltura in onore del cadavere disperso e ritrovato.

Attraverso la commistione tra realismo, tecniche moderniste e simbolismo, Gordimer dà alla Natura stessa il compito di preannunciare, sotto forma di profezia, il cambiamento storico che avrebbe interessato il Sud Africa, senza però specificare le modalità secondo cui ciò sarebbe avvenuto (negli anni in cui *The Conservationist* fu scritto l'idea del cambiamento presentava ancora molte incognite). L'immagine del cadavere nero che riemerge dalla terra sembra comunque voler restituire la speranza nella possibilità di un futuro riassetto per il Sud Africa, ma ciò che al contempo continuava a preoccupare l'autrice era pure la posizione dei bianchi nella società del domani.

*Burger's Daughter* (1979) è un romanzo strettamente connesso al contesto storico-politico della fine degli anni '70 e, infatti, può essere considerato in parte una sorta di risposta alla rivolta di Soweto del 1976 e agli sviluppi del movimento della *Black Consciousness*. La potente rivolta scoppiò in seguito alle proteste di molti studenti che si opposero a un ennesimo decreto governativo discriminante (in particolare, una legge che imponeva l'insegnamento di alcune materie in lingua *afrikaans*) e lamentavano pure la passività dei loro padri, i quali, per lungo tempo, si sarebbero lasciati sopraffare dalla supremazia bianca senza mai alzare la testa. Il movimento della *Black Consciousness* acquistò forza, in queste circostanze, con l'obiettivo non solo di scuotere le coscienze bianche, ma soprattutto di dar voce e corpo alle "coscienze nere", nell'ottica di una stretta fratellanza etnica che ripudiava ogni tipo di collaborazione con i bianchi; di conseguenza, prese le distanze dal Partito Comunista, mostrandosi scettico anche

verso l'ANC; ciò che esso enfatizzava, dunque, era un sentimento di fierezza e orgoglio nero.

I protagonisti del romanzo, Lionel Burger e sua figlia Rosa, rispecchiano in pieno tutte le caratteristiche del “tipo” gordimeriano; Lionel Burger è addirittura dichiaratamente una trasposizione dell'avvocato afrikaner Bram Fischer<sup>16</sup>, uomo straordinario ed esempio morale che non poteva che affascinare l'autrice. Di lui, Gordimer ha cercato di catturare sia lo spirito, sia alcuni aspetti di quell'aura particolare che circondava la sua figura di Afrikaner comunista e la sua famiglia altrettanto coraggiosa e militante, senza cadere però in descrizioni biografistiche. Molti dei tratti psicologici e ideologici che caratterizzavano l'avvocato Fischer si colgono nel medico Lionel Burger, uomo di origine afrikaner che “tradisce” la sua comunità conservatrice per entrare a far parte del Partito Comunista già negli anni '20, in quanto unico partito che incorporava al suo interno sia neri che bianchi sulla base di principi egualitari. Come Fischer, Burger possiede una tempra e un'energia molto particolari. Inoltre, evidente è l'analogia tra lo stile di vita dei Fischer e quello dei Burger, entrambi proprietari di una grande casa, dotata di piscina, dove venivano accolte persone di razze diverse, in una sfida sistematica alla discriminazione. Fondamentale è il passo del romanzo che anche Head cita nel suo volume e in cui Gordimer delinea con efficacia l'atmosfera che caratterizzava la casa dei Burger, suggerendo come la loro opposizione politica fosse sia programmatica, sia basata sull'interazione personale, vissuta nel profondo e dunque incapace di prescindere dall'individuo:

[...] people in that house had a connection with blacks that was completely personal. In this way, their communism was the antithesis of anti-individualism. The connection was something no other whites ever had in quite the same way. A connection without

---

<sup>16</sup>Bram Fischer (1908-1975) è stato un avvocato e, al contempo, uno dei *leaders* più importanti del CPISA (Communist Party of South Africa) durante gli anni '30 e '40, nonché difensore di Mandela e di altri membri dell'ANC al processo di Rivonia. Venne arrestato nel 1964, in seguito a testimonianze che dimostravano la sua partecipazione ad azioni di sabotaggio. Nel 1966 fu condannato all'ergastolo per aver violato il *Suppression of Communism Act* e per sovversione; morì di tumore negli anni '70. Questo clima fece da sfondo a *The Late Bourgeois World* e ritorna in modo ancor più evidente in questo romanzo attraverso la figura di Lionel Burger.

reservations on the part of blacks or whites. The political activities and attitudes of that house came from the inside outwards.<sup>17</sup>

Se la figura di Lionel si ispira a un personaggio storico facilmente riconoscibile, quella di Rosa, fulcro della narrazione, ricorda una delle figlie di Fischer, ma acquista una fisionomia più autonoma, cosicché, se da un lato Gordimer esplora una precisa tematica socio-politica, dall'altro, proiettandosi nella psiche di Rosa, crea un equilibrio dialogico tra la vita privata del personaggio e la realtà extraindividuale.

La tematica principale del romanzo ruota intorno al concetto di “impegno” sia etico che politico e dei sacrifici che esso comporta, a fronte di una situazione persistente di difficilissima convivenza collettiva. Rosa, cresciuta lungo le linee di una particolare ideologia, percepisce la quasi impossibilità di distanziarsi dalle sue radici, nonostante senta il bisogno di ridefinire i contorni della sua personalità cercando di ritagliarsi spazi diversi, più “normali” rispetto alla tragica eccezionalità del Sud Africa. Il romanzo, dunque, registra lo sviluppo di un percorso etico e cognitivo di Rosa attraverso le sue esperienze, compresa quella della ribellione stessa alla “filosofia dell’impegno”. Dopo la morte dei genitori e soprattutto del padre, inizia a maturare una diversa visione su quello che avrebbe dovuto essere il suo ruolo in Sud Africa e, di conseguenza, sente la necessità di evadere dal tipo di vita condotto fino ad allora e da un modello di militanza bianca che comportava sacrifici e abnegazione continui.

Il romanzo è diviso in tre parti alle quali, come in *The Lying Days*, corrisponde un determinato periodo di crescita della protagonista. La prima parte registra il rifiuto, da parte di Rosa, dei valori che padre e madre le hanno trasmesso con le annesse responsabilità sociali, al fine di definire una propria indipendenza. Da una dimensione insulare soffocante Rosa migrerà verso l'Europa, dove si aspetta di poter condurre una vita “normale”, che contempli anche la sfera della gioia, del piacere e dello svago. La seconda parte del romanzo, ambientata appunto in Francia, vede una Rosa apparentemente rinata che crede qui di ritrovare se stessa grazie all'amicizia e all'affetto della prima moglie di

---

<sup>17</sup>Cfr. Nadine Gordimer, *Burger's Daughter*, Viking, New York 1979, pp. 171-172, cit. in Dominic Head, *Nadine Gordimer*, cit., p. 115.

Lionel (donna disimpegnata e un po' frivola). Durante questo soggiorno mediterraneo, la protagonista vive anche un'intensa storia d'amore che, però, si rivelerà solo una parentesi, come i divertimenti e le delizie della Costa Azzurra. Alla fine di questa sezione centrale del testo, Rosa riceve significativamente una telefonata da Baasie, un ragazzo nero che i Burger avevano adottato e che era cresciuto fin da piccolo insieme a lei; durante il colloquio il giovane, figlio di un militante nero ucciso, riversa su di lei la propria rabbia e ridimensiona brutalmente anche il ruolo che personalità come quella di Lionel avevano avuto nella lotta. Nell'ultima parte, si assiste così al ritorno in Sud Africa di una Rosa "risvegliata" e pronta ad assumersi le responsabilità inerenti a un nuovo impegno politico che ora accoglie nel profondo, con una maturità diversa.

Nonostante ella abbia cercato di allontanarsi dal percorso tracciato (e imposto) dalla sua famiglia, il suo abbandono temporaneo del Sud Africa non ha comportato nessuna profonda sovversione delle idee patriarcali, bensì un momentaneo e "salutare" cambio di direzione in vista di una rinnovata adesione alla lotta anti-razzista, dove però i bianchi non possono più avere il ruolo di *leaders*, ma solo di compagni solidali. Ecco perché, come Head afferma, alle tre parti del romanzo si potrebbero correlare gli stadi dialettici di: "thesis, antithesis, synthesis, in which the original thesis of political commitment -- Rosa's heritage - - is challenged"<sup>18</sup>, fino a una sintesi "al femminile" in cui Rosa accoglie l'impegno dialogando con la realtà di Soweto e della *Black Consciousness*.

Nel caso della protagonista, il rifiuto temporaneo delle origini e della formazione può definirsi un processo di "self-probationary verification"<sup>19</sup>, strettamente necessario per plasmare una propria identità storica, capace di misurarsi con le evoluzioni. Nel modo di agire di Rosa sembra, confluire, rispecchiarsi la protesta dei giovani di Soweto, che incarnavano la ricerca di nuove forme di lotta adatte alle circostanze presenti. All'interno dell'opera affiorerà parallelamente una nuova voce, che è proprio quella della *Black Consciousness*, intensificata dalla citazione, da parte di Gordimer, del *pamphlet* che denunciava il martirio del 16 giugno 1976. Questo è il contesto in cui Rosa trova il coraggio di ridisegnare la sua posizione di "sovversiva", a scapito della propria stessa libertà.

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>19</sup> Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p. 179.

Il romanzo termina con l'immagine della giovane, in una cella del carcere di Pretoria, dove ha però modo di stringere rapporti di amicizia con altre militanti bianche e nere. D'altro canto, la sua condizione di isolamento carcerario si fa emblema di quella di molti altri bianchi radicali che, come lei, dopo Soweto dovettero confrontarsi con una diversa solitudine. Head commenta che in *Burger's Daughter* Gordimer "considers the ethical dilemmas and choices of someone effectively born into a tradition of white political resistance; or more precisely of someone whose commitment has been and, continued to be, determined by a particular ideology."<sup>20</sup>

Gli anni '80 costituirono un panorama storico e sociale ancora diverso (e altrettanto tormentato), e fu proprio allora che Gordimer sentì, nuovamente, il bisogno di interrogarsi se mai lo scrittore bianco avesse potuto far parte del processo di cambiamento verso cui il suo paese si stava oramai avviando. Il dialogo tra l'autrice e la cultura nera si fa sempre più stretto; infatti, è la prima volta che nei suoi romanzi appare un nero come un co-protagonista, a tutto tondo, che acquisisce tratti più definiti e talvolta autoritari verso coloro che, in passato, erano stati i suoi "padroni", ridefinendo così le dinamiche delle relazioni tra dominatori e sottomessi.

L'obiettivo principale da raggiungere per Gordimer, insieme a molti altri scrittori, al fine di uscire da quel periodo di chiusura, era cooperare al costituirsi di una cultura dagli ampi orizzonti e aperta al dialogo, attenta ai profondi cambiamenti economici, politici e culturali in direzione anti-apartheid che, prima o poi, si sarebbero verificati. *July's People* (1981), diversamente da *Burger's Daughter*, si concentra meno su un contesto politico fattuale e più su scenari proiettati in un futuro non lontano, con un rovesciamento del potere bianco.

In questo romanzo dall'impronta profetico-apocalittica si assiste al trasferimento "forzato" di una famiglia di borghesi bianchi (epitome di un intero strato sociale su cui si abbatte la tempesta della rivoluzione nera) dalla loro casa in città al villaggio sperduto del loro domestico July, nel *veld*, che decide di dare loro una mano, ospitandoli tra la sua gente. Gli scontri militari imperversano infatti in

---

<sup>20</sup> Cfr. Dominic Head, *Nadine Gordimer*, cit., pp. 110-111.

quasi tutte le città e July finirà per trasformarsi nel vero “padrone dei loro destini”<sup>21</sup>.

Negli anni di stesura di *July's People*, un numero sempre maggiore di scioperi e di proteste sindacali iniziò a divampare in tutto il paese; il Sud Africa cadde nuovamente nella recessione e gli scontri tra la polizia e i civili erano all'ordine del giorno. Vent'anni dopo il massacro di Sharpeville ce ne fu un secondo, a Uitenhage, che provocò una serie di rivolte nelle *townships* di tutto il paese, inducendo la polizia ad occupare i territori dei neri, anche per settimane, con la conseguente dichiarazione, da parte del presidente Botha, dello Stato d'Emergenza del paese.

In consonanza con questo clima di estrema tensione, l'autrice cercherà di evidenziare i cambiamenti a cui la famiglia borghese degli Smales sarà soggetta in seguito al “trasloco”, che, a sua volta, si associa all'immagine di una cultura e di uno stile di vita, quelli bianchi, vicini al declino e del tutto smarriti, a fronte della realtà nera, che è sul punto di subentrare. Maureen e suo marito Bam, sulla quarantina, sono troppo maturi per adattarsi a questa trasformazione improvvisa, che li vede precipitare in una posizione di figure subordinate a quella del loro servo July. La capacità di adattamento a una nuova condizione di vita sembra essere personificata dai loro figli, che istaurano rapporti di amicizia con i ragazzi neri del villaggio, imparando anche a comunicare con questi tramite la loro lingua, come a sottolineare, a livello extradiegetico, che la speranza nel costituirsi di una vera comunità multietnica potesse esser custodita solo a partire dalle giovani generazioni. Oltre a proporre l'immagine di una coppia di borghesi la cui stessa relazione coniugale sembra esser regolata da abitudini consuete a scapito di un reale sentimento d'amore, offuscatosi insieme al mondo bianco, *July's People* cerca, al contempo, di mostrare come anche lo sfaccettato universo nero fosse lacerato da profonde contraddizioni al suo interno, comprese le differenze di classe, con relazioni interpersonali fortemente condizionate dalle forze economiche. In tempi “normali”, infatti, July tornava a casa solo durante l'estate, una volta ogni due anni, mentre il resto del tempo era da lui trascorso in città,

---

<sup>21</sup> Cfr. Itala Vivan, *Dedica a Nadine Gordimer*, cit., p. 41.

dove lavorava come domestico nella casa degli Smales e dove aveva anche un'amante nera.

I coniugi Smales, oltre a subire un offuscamento progressivo della loro identità, strettamente legata alla precedente posizione sociale, vivono anche una crisi riguardante la loro intimità, tanto da sembrare quasi separati. Nel caso di Bam, egli appare totalmente "inadeguato" a questo nuovo contesto, che lo vede poco reattivo, qualche volta impaurito, con l'orecchio teso alla radio per avere notizie. Egli ha anche un calo del desiderio sessuale, che lo porta ad avere un atteggiamento sempre più freddo e distante nei confronti della moglie, altrettanto chiusa in se stessa.

Nonostante la condizione di Bam si affievolisca inesorabilmente, quella di Maureen è da ricondursi a una donna che, in seguito al crollo dei suoi palinsesti, acquista in realtà forza ed energia, tanto da apparire irriconoscibile agli occhi del marito, che si vede costretto a rivalutare il proprio ruolo e quello di sua moglie.

Gli Smales hanno comunque difficoltà ad entrare in contatto con i membri del villaggio di July per una questione sia linguistica, sia comunicativa in senso più ampio. Se in passato Maureen era riuscita a stabilire una certa sintonia con July, si accorgerà ora che il modo che aveva di comunicare con il subordinato poggiava su criteri gerarchici, per cui July aveva effettivamente poche possibilità di esprimere le proprie idee o i propri pensieri; del resto, il suo inglese sgrammaticato era usato solo per rispondere agli ordini dei "padroni". Il problema della comunicazione si correla insomma strettamente alla consapevolezza di classe e alle relazioni economiche, così come il controllo dello spazio, che per gli Smales si connette al possesso del fucile e del *bakkie* (il camioncino da safari). Una volta perso il controllo di questi ultimi, la famiglia borghese deve acquisire un'identità alternativa e far leva su uno spirito di adattamento che ancora non possiede.

*July's People* prospetta dunque "the present through the eyes of the future"<sup>22</sup>, dove però la riconciliazione tra servi e padroni non è ancora possibile. L'immagine finale di Maureen che si dà alla fuga dopo aver sentito il rumore di un elicottero che si avvicina al villaggio di July, e che non le offre comunque garanzie di salvezza perché non si sa da chi sia pilotato, non esorcizza affatto il

---

<sup>22</sup> Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p. 202.



clima apocalittico. L'epilogo vede una donna bianca "that has no inner resource and no residual power or control to deal with her situation. She runs to accept the inevitability that her fate lies in the hands of others"<sup>23</sup>. Ovviamente, ciò che Gordimer cerca di evidenziare in *July's People* va oltre l'analisi del fallimento di una famiglia borghese, contemplando la realtà bianca nel suo complesso ma anche riferendosi a una situazione nera che non poteva costruirsi semplicemente sul ritorno ai valori etnici delle comunità rurali, perché ormai anche la cultura di colore era stata influenzata dal capitalismo (ciò è evidente quando July, soddisfatto, riesce ad ottenere il *bakkie* di Bam).

Come in *July's People*, in molti altri romanzi e *short stories* Nadine Gordimer elegge la donna a veicolo di analisi di un cambiamento che da molto tempo si aspettava in Sud Africa; una donna che, dunque, non può essere considerata come un soggetto da "promuovere" o porre in primo piano unicamente nell'ottica del femminismo occidentale. La condizione della donna in Sud Africa non era molto diversa da quella degli uomini della sua stessa etnia durante il regime dell'apartheid, costruito in primo luogo sulla base di un criterio discriminante imprescindibile: bianchi e non-bianchi.

Personaggio femminile singolare rispetto agli altri presenti nei suoi romanzi è Hillela Capran, la protagonista di *A Sport of Nature*, pubblicato nel 1987. Questa giovane donna bianca sudafricana, di origini ebraiche, riesce a superare "istintivamente" le barriere imposte dalla *colour-bar*, avvicinandosi sia empaticamente che eroticamente all'uomo nero e, nell'epilogo, assisterà addirittura alle celebrazioni inerenti la fine del governo segregazionista in Sud Africa. L'opera può definirsi una rivisitazione del romanzo di formazione in un'ottica picaresca, con una protagonista "viandante" che non resta ancorata a lungo a un territorio, ma si sposta di continuo e conosce le persone e i luoghi più disparati. Hillela ha radici ebraiche, verrà cresciuta da due zie le quali decidono poi di allontanarla dalle loro rispettive case a causa del suo comportamento spregiudicato. La protagonista farà della sua sessualità (tematica che diviene qui più esplicita) un mezzo naturale per conoscere gli altri e in particolare la cultura nera. Il suo primo marito sarà, infatti, Whaila Kgomani, un rivoluzionario nero in

---

<sup>23</sup> Cfr. Dominic Head, *Nadine Gordimer*, cit., p. 134.

esilio e membro dell'ANC, dal quale avrà anche una figlia; il secondo sarà il potente e virile Reuel, primo ministro di un paese dell'Africa occidentale che egli libererà dai colonizzatori e trasformerà in uno stato socialista. Hillela sarà per Reuel la sua prima consorte bianca ed eserciterà su di lui un fascino così particolare che il presidente trarrà da questa unione interrazziale parte dell'energia e della forza necessarie per raggiungere il successo nella sua carriera politica (l'eros si fonde così con il forte coinvolgimento nelle sorti nazionali).

Nel periodo in cui Nadine Gordimer scrisse questo romanzo, le leggi che vietavano le unioni miste erano già state abolite, e qui l'autrice coglie l'opportunità di evidenziare quanto la politica e l'ambito sessuale influenzassero le scelte e i comportamenti delle persone. Diversamente da Rosa Burger, che resta in una posizione più marginale, Hillela sfida apertamente il sistema e una quantità di codici sociali, senza porsi troppe domande e senza soffermarsi su dubbi di coscienza: è una "challenger" che finirà per dare il suo contributo all'indipendenza del suo paese e di altre parti dell'Africa.

Durante la narrazione emergono le descrizioni delle numerose avventure vissute da Hillela durante i vari viaggi compiuti per il mondo, tanto da poterla appunto definire una "picara" moderna; anche lei, come il picaro nel suo statuto tradizionale, verrà abbandonata prima dai genitori, poi dalle zie, farà lavoretti saltuari per mantenersi, finché però non sposterà Whaila Kgomani in Ghana, martire della lotta grazie al quale entrerà in contatto con l'ANC, di cui Whaila era membro. Altri momenti importanti la vedono collaborare con lo spionaggio internazionale, allorché deciderà di emigrare in Europa per infiltrarsi nella rete del comunismo e portare a termine la missione del marito, con un impegno ulteriore in America e infine il coronamento della sua ascesa sociale a fianco di Reuel.

Il percorso macrotestuale dell'autrice conosce un ulteriore punto di svolta con la pubblicazione di *My Son's Story* (1990), dove per la prima volta i protagonisti appartengono ad una parte della società, quella dei *coloureds*, che insieme ai neri aveva sempre occupato una posizione marginale. Qui Gordimer cerca di dar voce al vissuto di una famiglia e di esplorarne i sentimenti, le affiliazioni e le relazioni interpersonali, non più in chiave metaforica (per quanto riguarda l'alterità), ma da cittadina sudafricana addentro nelle dinamiche di una

realtà contingente. Il contorno socio-politico degli anni '90 si presentava diverso perché, oltre alle leggi che vietavano le unioni miste, anche il *Reservation of Separate Amenities Act* venne abrogato, permettendo ai bianchi e ai non-bianchi di frequentare contestualmente luoghi pubblici un tempo preclusi. Oltre all'indiscutibile aspetto positivo, ciò comportò degli stravolgimenti a livello di contatti e relazioni interpersonali, come viene acutamente indagato in questo romanzo, dove l'adolescente Will, decidendo di marinare la scuola per andare a un cinema di un quartiere "aperto", troverà suo padre in compagnia di una donna bianca (la sua amante). Se, da un lato, l'eliminazione di certi divieti attenua le discriminazioni razziali, dall'altro, nella fase di transizione, come emerge in *My Son's Story*, essa rischia di minare la solidità dei principi su cui si era basata una famiglia e la stessa integrità morale di una figura di insegnante come Sonny, il padre di Will.

Quella di Sonny è una figura nuova perché, diversamente da July, poco istruito e di basso livello sociale, sia lui che la moglie sono persone colte: lui è un insegnante e la moglie, diplomata, segue inoltre corsi di psicologia. Spinti da un comune desiderio di migliorare la loro vita e la loro posizione sociale, cercano anche di aiutare le persone in difficoltà ed insieme creano, nella loro comunità, un centro di assistenza per i bambini colpiti dalla sindrome di Down ed un'associazione di consulenza per i genitori. Animato da una forte voglia di riscatto, Sonny si adopera a trasmettere ai figli questi valori nonché l'amore per lo studio, in particolare per la letteratura. Durante il regime dell'apartheid, Sonny e la moglie avevano fatto il possibile per ritagliarsi uno spazio vitale decoroso tra le *townships* ed il centro della città con lo scopo di non far percepire ai figli la loro posizione di emarginati. Gradualmente, Sonny si avvicina ai valori della *Black Consciousness* ed entra a far parte dell'ANC, dove otterrà, grazie alle sue abilità oratorie e alla sua dedizione, molti consensi; parteciperà ai movimenti di protesta per far valere i diritti degli studenti neri e, conseguentemente, perderà il lavoro (in seguito sarà anche arrestato). Con il passare del tempo, da eroe della militanza temuto dal governo, Sonny subirà un crollo di credibilità nell'ambito stesso del movimento, che è innanzitutto da collegare alla sua relazione extraconiugale con

una donna bianca, relazione che lentamente lo allontana dalla devozione incondizionata agli ideali della lotta e dall'unità familiare.

Da notare, in *My Son's Story*, è una differente focalizzazione critica sul tema delle relazioni sessuali tra persone di etnie diverse, che, considerate nella precedente narrativa gordimeriana come segnali di una sfida a un sistema iniquo e fonti di un'energia dissidente, adesso inducono a riflettere sui loro effetti laceranti e potenzialmente alienanti.

La bianca Hannah Plowman, proveniente da una famiglia benestante, rinuncia ad un futuro più proficuo in senso economico per dedicarsi al sostegno di progetti umanitari e, come Sonny, si attiva per un Sud Africa non razziale e democratico; tra i due nascerà una relazione intensa e tuttavia morbosa di dipendenza sia fisica che intellettuale, in quanto Sonny è affascinato non solo dalla sua fisionomia "nordica", ma pure dal modo colto e pieno di citazioni con cui Hannah si esprime. Il militante compie passi falsi nelle sue missioni a causa di questo legame sentimentale e, quando i due amanti si separeranno per la partenza di Hannah, investita di un'importante carica all'estero, Sonny si rende conto che anche la sua famiglia si è nel frattempo trasformata; infatti, in seguito all'adesione della figlia Baby al movimento, anche sua moglie Aila vi parteciperà, con il risultato di una fuga clandestina dal paese per evitare il rischio di un arresto. Se dunque le apparentemente più pacate Aila e Baby si mostrano alla fine in grado di battersi per le idee a cui la loro famiglia aveva aderito, Sonny sembra essersi perduto nei tentacoli di un legame pericoloso che lo conduce a un tramonto politico. Il fatto che Will, il figlio maggiore, e il padre restino in Sud Africa, riconciliati tra loro, potrebbe anche suggerire una sorta di subordinazione degli uomini rispetto all'intelligenza e alla forza di iniziativa femminili, in direzione di nuovi percorsi di impegno.

Tutto il romanzo ci viene, inoltre, presentato attraverso una modulazione di voci che alla fine, tramite un finissimo gioco metanarrativo, riconurranno a Will, che ha fatto di suo padre un vero e proprio oggetto di studio, verso il quale ha riversato sentimenti di rivalità e d'inferiorità, nonché quelli di rispetto e ammirazione. È in fondo Sonny (un padre che ha nel nome le radici di "figlio") che ha contribuito alla nascita di Will come scrittore (la "Storia di mio figlio"

evocata dal titolo sarebbe dunque anche la “storia di Son” proposta da questo autore fittizio). Il finale, in cui l’autore virtuale del testo (e, con lui, Gordimer) afferma provocatoriamente che il libro stesso non sarà pubblicato, porta ad interrogarsi sul ruolo della letteratura in Sud Africa, sul rischio della censura e sull’identità *coloured*. Attraverso la figura di Will, una Gordimer sospesa tra denuncia e reticenza ha avuto modo di inoltrarsi in descrizioni connesse a una realtà non bianca, in un momento di trasformazioni epocali che hanno riguardato sia gli assetti geopolitici delle aree sudafricane, sia il profilarsi di nuovi ruoli (in particolare la militanza femminile).

*None to Accompany Me* (1994) registra questo periodo di cambiamento epocale per il Sud Africa e, se da un lato celebra la figura di Mandela e le speranze tipiche della transizione (1990-93), dall’altro si propone di evidenziare tutte le difficoltà connesse al processo del costituirsi della democrazia e al distacco da un regime che, purtroppo, aveva lasciato ferite e ripercussioni perfino negli aspetti più intimi della vita delle persone. Questo cambiamento comportava anche, per tutti i cittadini, lo sforzo teso a generare un mutamento morale ed interiore, una “decolonizzazione” della mente.

Il periodo precedente alle elezioni democratiche può definirsi una sorta di “interregno” che, benché diverso da quello terribile dell’apartheid, determinò uno stravolgimento esistenziale nel vortice dei cambiamenti storici e sociali che interessarono, contemporaneamente, un intero stato. In questo quadro che Gordimer ci dipinge troviamo molteplici figure (fittizie ma riconducibili a dei “tipi” storici), come quella di Tertius Odendaal, incarnante il fiero e prevenuto *farmer* afrikaner che, nonostante le varie riforme agrarie ormai in corso, è convinto di poter vantare ancora sulle sue proprietà dei diritti inalienabili (si opporrà infatti all’abolizione delle leggi riguardanti la sovranità bianca sulla terra e all’occupazione abusiva). La *South African Agricultural Union* contrastò in effetti all’epoca le decisioni relative alla redistribuzione della terra promosse dall’ANC, in quanto, sicuramente, avrebbero messo in pericolo le proprietà preesistenti e il libero mercato. Vista, nel romanzo, l’impossibilità di arginare i cambiamenti, Odendaal deciderà opportunisticamente di adattare la sua proprietà in una *township* nera, lottizzandola in parti da affittare e trasformando, così,

l'“invasione” abusiva dei neri in una fonte di guadagno. Comprensibilmente, la questione del terreno di Odendaal condurrà a uno scontro dove il *farmer*, affermando poi di essersi difeso da un attacco dei neri, risponde con le armi coinvolgendo anche Zeph Rapulana, portavoce degli “abusivi” e personaggio con un positivo ruolo-chiave nel romanzo, il quale testimonierà come le persone giunte da Odendaal fossero invece state vittime di un vero e proprio assalto.

Dopo questo evento, sul *farmer* verterà una sentenza e, tra Rapulana e Vera Stark, avvocatessa bianca da sempre attiva nell'ambito della lotta per la democrazia e schieratasi a favore della equa redistribuzione della terra, nasce un'intesa particolare in cui Vera è affascinata dall'intelligenza e dalla lungimiranza di Zeph, insegnante di origini contadine. L'unione platonica che si crea tra i due è in grado di transcendere le barriere razziali e di genere e pare simboleggiare e nobilitare le alchimie straordinarie che si attivarono in quel periodo di transizione politica: per Vera, la relazione con Zeph va oltre l'attrazione sessuale o il feticismo del colore (siamo cioè molto lontani dalle dinamiche che operavano nella relazione tra Sonny e Hannah di *My Son's Story*). Questa non è una relazione che dirige Vera verso un percorso sbagliato, ma è l'incontro illuminante tra due persone di razze diverse che sono pronte a collaborare fattivamente per il bene comune, sacrificando il privato e accogliendo la sfida senza condizioni. Alla fine, la decisione di Vera di abbandonare tutti, perfino il devoto marito Bennet, è un gesto che rispecchia questo bisogno di “darsi” e proiettarsi nella vita civile, in una fase storica in cui i legami tipici della famiglia borghese diventano troppo stretti e inadeguati. La protagonista stessa dice: “Non posso vivere con qualcuno che non possa vivere senza di me”.<sup>24</sup>

La decisione di seguire (ma non dominare) Zeph, trasferendosi nella sua *dependance*, si fa sineddoche esemplare di una nuova forma di convivenza tra bianchi e non-bianchi. Fondamentale è la svolta etica della protagonista, impegnata anche a ricostruire la propria identità: la sua unione con Zeph è come quella tra “due satelliti che si muovono in modo autonomo e tuttavia coordinato, in una perfetta armonia dei contrari nella quale l'integrazione si concretizza in

---

<sup>24</sup> Nadine Gordimer, *Nessuno al mio fianco*, cit. in Itala Vivan, *Dedica a Nadine Gordimer*, cit., p. 47.

maniera naturale e spontanea”<sup>25</sup>. Il comportamento della protagonista ha un valore simbolico molto importante in quanto implica “l’inversione dei rapporti di dominio dell’apartheid, quando il bianco era il padrone e il nero era un inquilino transeunte, provvisorio”<sup>26</sup>.

Parallelamente alla vicenda di Vera e Zeph, è importante anche quella dei neri Didymus e Sibongile Maqoma, membri dell’ANC e protagonisti di molte delle missioni più rilevanti organizzate dal Movimento. Al momento del rientro nel loro paese, dopo l’esilio, credevano di poter condurre una nuova vita, ma si troveranno nella condizione di dover rivalutare la loro relazione e la loro posizione, confrontandosi a loro volta con una serie di sistemazioni provvisorie (come il temporaneo alloggio in una stanza d’albergo), finché il loro ruolo sarà debitamente riconosciuto.

Il quadro umano che Gordimer presenta in *The House Gun* (1998) si rivela più tetro rispetto a quello del romanzo precedente. Il protagonista è l’architetto bianco Duncan Lindgard, che commette un omicidio a causa della forte gelosia nei confronti della fidanzata Natalie. In seguito a questo crimine, sia Duncan che i suoi genitori vivranno una profonda crisi d’identità e un periodo di disorientamento dal quale saranno in grado di uscire solo grazie all’aiuto dell’avvocato nero Hamilton Motsamai, che diverrà per loro una sorta di guida morale e un’ancora di salvataggio, capace di preparare la strada per render meno dura la sentenza contro Duncan.

Nel periodo post-apartheid in cui Duncan commette quell’omicidio, (ovvero il 19 gennaio 1996), il sistema della giustizia sudafricana è in profonda trasformazione e molte delle leggi preesistenti stanno per essere abolite, come, ad esempio, quella inerente la pena di morte, tema che farà da sfondo a tutto il romanzo. Gordimer affermò di aver partecipato, in prima persona, alle sedute della Corte Costituzionale in cui vennero presentati i casi di ricorso di due condannati a morte, che, sulla base delle nuove deliberazioni, si sarebbero tramutati in vittime di uno “stato assassino”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Cfr. Laura Giovannelli, *Nadine Gordimer*, cit., p. 251.

<sup>26</sup> Cfr. Itala Vivan, *Dedica a Nadine Gordimer*, cit., p. 48.

<sup>27</sup> Cfr. Laura Giovannelli, *Nadine Gordimer*, cit., pp. 266-267.

Ovviamente, l'atto di Duncan fa crollare le fondamenta del suo microcosmo familiare, composto dalla madre, un medico che esercita la sua professione anche negli ambulatori per le persone meno abbienti, e dal padre, il quale, oltre ad essere un dirigente assicurativo, è un fervente cattolico che, però, ai tempi del regime non ha mai stretto rapporti con nessuna organizzazione progressista, né con i rivoluzionari. Questa famiglia di borghesi bianchi *liberal* non crede nella superiorità di una razza sull'altra e sa che è sbagliato nutrire dei pregiudizi verso i neri, ma il suo simpatizzare con una cultura diversa resta, comunque, un approccio di facciata, finché non giunge la notizia dell'omicidio commesso dal figlio, che mina alle basi la loro filosofia esistenziale e li proietta violentemente in quella che era la realtà della transizione. Quest'atto sconsiderato lascia, innanzitutto, dei segni profondi nel padre di Duncan, che si sente sollevato dall'idea della possibile abolizione della pena di morte, ma anche lacerato dall'eventualità di lasciare impunito un reo confessato che ha commesso una delle peggiori offese verso quel Dio in cui l'uomo crede fervidamente.

Duncan uccide il norvegese Carl (giovane bisessuale), suo amico ed ex compagno, dopo aver assistito alla consumazione di un rapporto sessuale tra lui e la scapestrata, instabile Natalie (fidanzata dello stesso omicida). Quello di Duncan non è tuttavia un gesto immediato; al contrario, dopo essersi imbattuto in quello spettacolo osceno (un doppio tradimento nei suoi confronti), egli si reca a casa dell'amico il giorno seguente, ancora sotto stress e, provocato ulteriormente dall'atteggiamento canzonatorio di Carl, subisce una forte dissociazione psicologica che, alla vista di una pistola lasciata casualmente sul tavolo, lo induce a commettere l'omicidio. In tribunale, l'avvocato Motsamai, incaricato di difendere Duncan, nonostante l'ammissione di colpevolezza del suo imputato, non si perde d'animo e cerca di far valere la tesi di un temporaneo offuscamento della consapevolezza, mentre, per il pubblico ministero, ventiquattro ore sarebbero state più che sufficienti per premeditare un atto del genere e decidere della vita degli altri, come, del resto, Duncan aveva già fatto con Natalie, "salvandola" da un tentativo di suicidio. In effetti, quella di una momentanea perdita di lucidità causata dallo stress psicologico pare essere l'interpretazione avvalorata dal testo



stesso (e dalle laconiche testimonianze dell'accusato); Motsamai riesce così, alla fine, ad ottenere per Duncan una sentenza più mite.

Sembra che, tramite questa decisione, Gordimer abbia voluto evidenziare come il nuovo Sud Africa, in ambito penale, avesse promosso un sistema volto alla riconciliazione, alla riabilitazione sociale ed alla rieducazione delle persone attraverso la rielaborazione del lutto, l'ammissione delle proprie colpe, all'insegna del perdono e non di un rigore giustizialista (bisogna tener di conto che il biennio 1996-98 è quello in cui operò la *Truth and Reconciliation Commission*).

Altri due aspetti centrali del romanzo sono, come Itala Vivan conferma, l'analisi delle nuove relazioni sociali e identità finora rimaste *underground*, come la comunità *gay* mista con cui Duncan è entrato in contatto, e il tema della violenza, simboleggiato dalla presenza di un revolver in casa, arma letale che diviene pericolosamente "parte integrante" dell'arredamento e dunque presenza costante nella vita sudafricana, emblema di un'aggressività che continua ad annidarsi nel quotidiano anche dei *ménage* apparentemente più tranquilli<sup>28</sup>.

*The Pickup*, pubblicato nel 2001, registra una realtà sociale in ulteriore evoluzione in un Sud Africa che può definirsi ormai un paese diverso rispetto ai tempi della segregazione, anche se le incomprensioni a livello etnico e le disparità economiche non sembrano essersi appianate del tutto. Nonostante i programmi governativi di portare a termine una distribuzione equa della ricchezza e del lavoro, si sono insinuati, in effetti, nel tessuto sociale fenomeni come la speculazione finanziaria, la privatizzazione e l'introduzione delle nuove tecnologie nelle alte sfere dirigenziali, che hanno condotto a un'ulteriore "occidentalizzazione" del paese, spesso favorendo i ceti benestanti. La tematica che qui Gordimer cerca di trattare riguarda, all'interno di questo contesto, il fenomeno delle ondate di immigranti che si riversarono in Sud Africa con l'apertura delle frontiere e le opportunità che sembrava offrire il progetto *Growth, Employment and Redistribution* (1996), il quale, grazie a politiche neoliberiste, aveva avvicinato il paese ai mercati internazionali e a forme di investimento che avrebbero condotto il Sud Africa verso la globalizzazione.

---

<sup>28</sup> Cfr. Itala Vivan, *Dedica a Nadine Gordimer*, cit., p. 52.

Abdu, ragazzo di origine araba, è uno dei due protagonisti del romanzo; egli incarna l'immigrato che, dopo aver rinnegato le sue umili origini, arriva in Sud Africa con la speranza di trovare una forma di integrazione e rinascita. Abdu vede nel Sud Africa democratico una propaggine di quell'Occidente sviluppato nel quale, anche lui, avrebbe potuto garantirsi un riscatto sociale grazie alla laurea in informatica; non si rende però conto che, dietro questa facciata, si celano ancora forti pulsioni egemoniche. Purtroppo, le aspettative del giovane si vanificheranno quando vedrà la sua identità sfumare tra l'indifferenza e le reazioni ostili, in un luogo dove, per molti aspetti, l'immigrato costituisce una minaccia. Spesso Abdu verrà scambiato per un indiano, a segnale della tendenza a considerare gli extracomunitari sotto un'unica etichetta, e all'inizio è spinto ad accettare un lavoro in nero in un'officina, finché non incontra Julie Summers, sudafricana bianca alto-borghese (ma "ribelle") di origine anglo-irlandese. Julie è figlia di quella società capitalista che, a sua volta, rinnega per capriccio, e poi nella sostanza, quando incontra Abdu, del quale si innamora e che intende sposare. A segnale del suo ripudio dei Quartieri Residenziali bianchi, Julie si trasferisce in un'abitazione più modesta, stringendo amicizie con i frequentatori bohémien dell'*EL-AY Café*<sup>29</sup>.

Mano a mano che il permesso di soggiorno di Abdu si avvicina alla scadenza, ella si dimostra sempre più decisa ad abbandonare tutto per seguirlo nel suo paese nativo, nonostante non abbia mai visto quei luoghi neanche in foto (l'impressione è che questa le appaia essenzialmente un'avventura "eccitante"). Per Abdu, al contrario, tornare alle origini e alla povertà della sua terra desertica (la nazione non viene mai specificata) sarebbe una condanna insopportabile. La coppia, tuttavia, non ha scelta: dopo essersi sposati con una cerimonia molto semplice, i due si trasferiscono nel paese di lui, dove Abdu continua a cercare lavoro e un modo per evadere da quella dimensione opprimente, mentre Julie pian piano si libera della maschera della turista e della "moglie straniera" integrandosi in una realtà antitetica rispetto a quella della metropoli occidentalizzata.<sup>30</sup> È proprio qui che si profila un contrasto emblematico tra il deserto, che cattura l'interesse di

---

<sup>29</sup> È un locale alternativo dove sono soliti riunirsi "emarginati" e finti ribelli ("El Ay" richiama infatti "L.A.", ovvero Los Angeles, nel cuore dell'America, potenza neo-imperialista).

<sup>30</sup> Cfr. Laura Giovannelli, *Nadine Gordimer*, cit., p. 311.

Julie fino ad illuminarla sui significati esistenziali, e la città, che invece affascina Abdu convertendolo a un “credo” metropolitano e capitalista.

Dal titolo si evince quanto il “picking up”, il trovare un “aggancio”, sia bidirezionale: mentre infatti Abdu vorrebbe elevare il suo status e “agganciarsi” a quella parte di società che Julie rappresenta, lei la rinnega e, al contrario, quando arriva nel paese di Abdu riscopre il senso della famiglia riuscendo ad integrarsi nella dimensione orientale, nonostante la sua provenienza da una grande metropoli come Johannesburg e grazie, soprattutto, alla presenza di una donna come la madre di Abdu, dotata di autorevolezza e carisma. Alla fine, il giovane ottiene i documenti necessari per emigrare in America, mentre Julie “riscopre in sé un ‘muro di ostinazione’ che non si erige più sulla ripicca, ma sul senso della dignità della vita umana [...] È stato il deserto a farle intuire il legame tra il ‘locale’ e ‘l’eterno’, in un silenzio sacro ed eloquente che vanifica le lusinghe dei falsi dèi occidentali e, per il momento, la convince a restare nel paese musulmano”.<sup>31</sup>

Il 2005 vede la pubblicazione di *Get a Life*, un romanzo innovativo rispetto ai precedenti, associabile al genere dell’ “ecoromanzo”, in quanto Gordimer tratta ora trasversalmente il motivo del dialogo interrazziale e porta invece in primo piano, oltre alle difficili relazioni interpersonali, questioni riguardanti l’ecosistema, il nucleare, l’edificazione selvaggia e la minaccia di alcune malattie come i tumori o l’AIDS. L’ecologista Paul Bannerman, il protagonista, si ammalerà infatti di cancro alla tiroide e sarà sottoposto a vari cicli di radioterapia, esperienza che non solo lo destinerà a un “apartheid” forzato (si trasferirà a casa dei genitori, lontano dalla moglie e dal figlio di tre anni), ma lo farà riflettere sul drammatico paradosso che ora vede in lui, agguerrito portavoce dell’ambientalismo, una sorta di “centrale nucleare” vivente.

Paul, direttore di un’associazione ambientalista che si fonda sulla collaborazione piena tra bianchi e non-bianchi, è inoltre preoccupato per il progetto d’installazione di un reattore nucleare e per gli investimenti che compagnie straniere assicurano per la costruzione di pericolose dighe su un delta, con l’annessione di autostrade ed impianti per l’estrazione di materiali preziosi dal territorio. Paul, dotato di un

---

<sup>31</sup>Ivi, p. 317.

carisma che non lo rende mai autoritario (egli crede anzi nell'efficacia della collaborazione), il bianco Derek e il nero Thapelo, ex affiliato di *Umkhonto we Sizwe*, sono tutti e tre ecologisti e cercano di opporsi alla realizzazione di questi progetti sostenendo un ideale ecocentrico che prevede una relazione "corretta" tra uomo e ambiente. Paul, benché bianco, istituisce un legame con la terra che si allontana nettamente da quello di Mehring in *The Conservationist*; per questo nuovo soggetto integrato e lontano dalla visione del rendimento economico propria dell'industriale, la terra garantisce la vita grazie a un complesso di delicati equilibri e non può essere manipolata o lottizzata a proprio piacimento, ragion per cui egli cerca di reagire agli scempi che la mano umana infligge ciecamente alla natura. Il personaggio di Thapelo fa inoltre da controcanto ironico alla serietà e all'impegno programmatico che connotano Paul, grazie alla sua commistione gergale di parole inglesi ed africane, segnalanti un'integrazione che non nasconde né livella le differenze, tant'è vero che Thapelo non intende emanciparsi totalmente dal suo *background* etnico. Ad ogni modo, questi ecologisti tentano con tutte le loro forze di opporsi a quello sviluppo "liberista imposto"<sup>32</sup> che avrebbe danneggiato sia i tesori naturali, sia equilibri andati costituendosi nel corso dei secoli e garanti della vita umana stessa.

Sfortunatamente, come si è detto, Paul si ammala di cancro e verrà temporaneamente isolato da tutti in quanto il suo corpo diviene altamente radioattivo, a causa delle terapie, e ciò gli darà se non altro modo di riflettere sulle sue relazioni personali e sul valore dell'esistenza. Proprio lui, che aveva sempre cercato di tener lontane dalla terra le "cellule maligne", si trova adesso a doverne subire gli effetti sul proprio corpo. Chiara è la similitudine tra il maltrattamento che il suolo sudafricano a lungo ha subito e quello che il corpo umano, in questo caso quello di Paul, deve sopportare insieme alla condizione di isolamento. Un isolamento che, tuttavia, può essere superato rivalutando i rapporti all'interno della famiglia e con gli altri, come Thapelo, che con sincero affetto e altruismo non teme di varcare la soglia del luogo "protetto" in cui l'amico si trova; egli si reca ogni giorno da Paul dimostrando la solidarietà di chi ha ben conosciuto, in

---

<sup>32</sup>Ivi, p. 326.

passato, le pene dell'isolamento forzato (la discriminazione dell'apartheid, che spesso vedeva i non-bianchi come portatori di malattie).

Paul riuscirà dunque, durante la sua convalescenza, a rivalutare il rapporto con sua moglie e con tutti i familiari, che a loro volta conosceranno una sensibile metamorfosi interiore; la moglie reagisce a tutta questa sofferenza intensificando i loro rapporti sessuali e convincendo il marito a concepire un altro figlio. La nascita di questo bambino apparirà alla fine una sorta di vittoria della vita sulla morte, anche se, dall'altra parte, i genitori di Paul, a seguito del periodo della malattia del figlio decidono di separarsi, nonostante l'età avanzata (la madre adotterà poi una bambina di colore).

Dunque, nel titolo "Get a Life" si coglie un monito a reagire, a difendere la vita nel suo divenire abbattendo le barriere "ego/etnocentriche"<sup>33</sup>, anche se qui non è solo il genere umano, o semplicemente il microcosmo familiare, a doversi "svegliare", ma la Terra nel suo complesso.

L'ultimo romanzo pubblicato dall'autrice è *No Time Like the Present*, nel 2012. Come era già emerso in *Get a Life* e in *The Pickup*, dopo la fine dell'apartheid il Sud Africa si è trovato ad affrontare altre importanti problematiche che, oltre all'edificazione di una nuova forma di governo, avevano a che fare con le differenze tra ricchi e poveri, con la corruzione politica, la criminalità organizzata, stupri, rapine e bullismo nelle scuole, come se gli scontri e la lotta degli anni precedenti non fossero serviti a sanare tutto. Spesso coloro che maggiormente subivano ancora discriminazioni erano proprio gli immigrati, che, in quegli anni, si riversavano in Sud Africa in numeri consistenti. La maggior parte di questi, come il romanzo testimonia, venivano dallo Zimbabwe in quanto fuggivano da una forma di governo autoritaria, pensando di trovare in un'accoglienza che, però, non si è rivelata tale, dato che per molti sudafricani queste masse di persone corrispondevano ad una seria minaccia. I rifugiati cercavano punti d'appoggio ovunque ed infatti Albert, uno dei personaggi del romanzo, troverà ospitalità presso la coppia di coniugi formata da Steven Reed, bianco, e Rebecca Jabulile Gumede (Jabu), di origine zulu, che ristrutturano un monolocale proprio per questo scopo. La loro abitazione è situata in un quartiere benestante dove risiede

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 329.

pure una comunità *gay*, in quanto la nuova Costituzione ha finalmente riconosciuto anche i diritti degli omosessuali.

Gordimer cerca qui di sottolineare come la situazione sia sotto molti aspetti mutata rispetto al passato: infatti Steven e Jabu rappresentano una delle tante coppie miste che hanno sfidato i divieti imposti dalla *colour-bar*. Steven aveva rinnegato, inoltre, la sua fede ebraica per avvicinarsi al fronte della lotta radicale unendosi all'*Umkhonto*, per poi conoscere e sposarsi con Jabu. Questa ragazza riceve dal padre, preside e diacono della Chiesa Metodista della sua comunità, una solida educazione che la porta ad ottenere un impiego di insegnante; si specializza in economia e collabora in un centro legale, dove svolgerà il delicato incarico di preparare le vittime di soprusi ad affrontare un processo. Anche Jabu ha aderito in passato a una cellula dell'*ANC* ed è grazie a questa connessione che ha conosciuto Steven ed altri militanti, come la coppia di neri Peter e Blessing Mkize, i quali troveranno il loro posto nella società rispettivamente come direttore di un'impresa di telecomunicazioni e come socia di una ditta di *catering*.

Steven e Jabu, come la maggior parte di coloro che parteciparono alla lotta per apportare un cambiamento politico di grande rilevanza nel loro paese, sono tuttavia frastornati, in quanto devono confrontarsi con ulteriori cambiamenti, che prendono direzioni purtroppo divergenti rispetto ai loro ideali di socialismo illuminato. A costituire una nuova sfida è persino il passaggio da un'esistenza in un quartiere periferico a una vita borghese in una casa "decente" in pieno centro a Johannesburg; questo verrà vissuto da Jabu come un rito iniziatico che non la lascia immune da disamine interiori. Ella prova una sensazione di smarrimento e si rende conto che il principio dell'uguaglianza è ancora un miraggio, in un paese dove alle barriere tra bianchi e non-bianchi vanno subentrando quelle tra ricchi e poveri. Presto la coppia, infatti, nota che l'uguaglianza e la giustizia per cui avevano rischiato la vita ancora non erano state raggiunte in Sud Africa, cosicché, in un momento particolarmente difficile, iniziano a pensare ad una possibile partenza per l'Australia, dove ritengono di trovare una collocazione migliore. Il clima che in questo periodo si avverte è intriso di ambiguità e contraddizioni, allorché nella neo-nata democrazia non sembrano essersi risolte tutte le falle della struttura sociale ed economica.

Importanti sono poi le vicende politiche che fanno da sfondo all'intreccio, in particolare le accuse di frode, corruzione e stupro rivolte al presidente Jacob Zuma, risoltesi in una serie di proscioglimenti, nonostante le prove a suo carico. È qui che si devono inserire il contrasto e l'impossibilità di riconciliazione ideologica tra Jabu e suo padre, lei molto ostile verso Zuma, mentre l'altro fervente sostenitore di questo presidente, a suo avviso un eroe, proveniente dal suo stesso territorio (il Kwazulu). Lo sguardo acuto di Jabu, che non crede alla presunta "congiura politica" contro Zuma, si fa segnale di una prospettiva meno tradizionalista tra le nuove generazioni, pronte ad attuare ulteriori e radicali svolte.

Evidente, soprattutto negli ultimi romanzi, è l'avvenuta maturazione del dialogo tra Gordimer e la realtà nera, come si richiede a un cittadino della "nazione arcobaleno". *My Son's Story* segna forse lo spartiacque più evidente rispetto ai romanzi precedenti in quanto, oltre ad appartenere a quella parte di popolazione sudafricana che era sempre stata messa da parte, i protagonisti sono persone colte ed ambiziose. In *The House Gun*, si ha la figura dell'avvocato nero Motsamai, legale della famiglia Lindgard, vera e propria guida morale che, al di là della diversità etnica, fa di tutto per ottenere una riduzione della pena per Duncan. Motsamai può considerarsi l'emblema di colui che, una volta ottenuto il suo riscatto in modo non-violento, si congeda dalla sfera degli emarginati per affermarsi come uomo di legge e protagonista carismatico nella nuova "scacchiera del potere"<sup>34</sup>. In *The Pickup* uno dei protagonisti è Abdu, l'immigrato che, con la sua laurea in informatica, giunge in Sud Africa con un forte desiderio di riscatto personale che, sfortunatamente, non riesce a soddisfare ma realizzerà altrove, mentre in *Get a Life* Thapelo, oltre ad avere una posizione importante in quanto ecologista e membro di un'associazione ambientalista insieme ad altri due bianchi, darà dimostrazione della sua grande solidarietà andando a trovare Paul, nonostante l'isolamento a cui la terapia lo obbliga, fornendo così una contro-risposta costruttiva alle discriminazioni subite in passato dalla gente della sua razza. Infine c'è Jabu, protagonista di *No Time Like Present*, nel cui percorso si individuano tappe e possibilità di emancipazione per i neri, che però, al tempo stesso, ancora non riescono a vedere il loro paese del tutto come il proprio.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 283.

Dunque, da *The Lying Days* (dove la presenza del nero era marginale) si passa a *Occasion for Loving* (dove Gordimer iniziò a dipingere quella parte della popolazione come costituita da persone attive e presenti), fino a *July's People*, in cui il servo nero diventa un protagonista e non solo un "Black Body" che giace inerme nella terra. In *My Son's Story*, sia Sonny che la moglie sono persone di cultura così come l'avvocato Motsamai di *The House Gun*. Si pensi infine ad Abdu di *The Pickup* e Jabu, che, oltre ad essere i co-protagonisti dei rispettivi romanzi, l'uno di origine araba e l'altra di origine zulu, sono entrambi laureati, anche se, sfortunatamente, il Sud Africa non sembra ancora essere pronto per riconoscere tutti i loro meriti.



## CAPITOLO II

### La narrativa breve

#### 1. La *short story* come genere letterario

La *short story* (nel senso moderno del termine) è stata considerata a lungo un genere letterario di minore importanza e per questo, forse, meno apprezzato rispetto al romanzo. I critici hanno cominciato ad occuparsene e a studiarlo, come genere autonomo, solo a partire dagli anni '70 del Novecento, periodo in cui i contributi teorici sono diventati più cospicui e più attenti, soprattutto agli aspetti strutturali e tematici. La tardività di questa produzione critica è connessa sia alle scelte editoriali, che hanno generalmente conferito uno *status* più alto ai romanzi rispetto alle raccolte di *short stories*, sia al fatto che il racconto è apparso al lettore stesso come meno sostanziale o profondo. Il racconto, inoltre, si muove nella maggior parte dei casi all'interno di una struttura molto più rigida e statica, o comunque più essenziale, a differenza dell'ampio respiro e della duttilità delle narrazioni estese, in cui l'autore è più libero di plasmare la materia finzionale, in quanto l'arco di tempo è maggiore rispetto al singolo o ai ridotti momenti significativi presi in considerazione dalla *short story*.

Per ciò che riguarda la genesi di questa forma compositiva, esistono ipotesi divergenti che oscillano dal considerare il racconto come un genere autonomo fino all'identificarlo nella matrice comune (e ancestrale) che sta alla base di narrazioni, poesie, ballate e perfino della "chiacchiera" quotidiana. A livello di demarcazioni diacroniche e tipologiche, esistono due linee di pensiero ben distinte tra loro: la prima tende a definire il racconto come genere piuttosto antico che affonda, appunto, le sue radici nella tradizione orale del folklore, delle leggende e dei miti, dunque di uno *story-telling* non differenziato; la seconda linea di pensiero, invece, lo vede come un genere specifico più giovane e moderno, sviluppatosi negli ultimi decenni del 1800 soprattutto negli Stati Uniti.

Secondo James Cooper Lawrence, il racconto sarebbe sempre esistito fin dall'antichità in seno alla tradizione orale, stando alla base di molti generi come i poemi epici e le ballate; al contempo, egli fa notare il vuoto di circa cinquecento anni che nella tradizione occidentale si manifesta tra la stesura di opere cruciali quali il *Decamerone* di Boccaccio e i *Canterbury Tales* di Chaucer (appartenenti alla metà del 1300), e i contributi altrettanto significativi di Hawthorne, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Chekhov e molti altri<sup>1</sup>. Lawrence sottolinea poi che la *short story* moderna si è affermata, inizialmente, come genere “autoctono” negli Stati Uniti, nascendo con la stessa nazione americana e con la sua letteratura, e diffondendosi in Europa solo a partire dagli ultimi decenni del 1800, grazie all'estendersi del pubblico di lettori e alla diffusione della stampa periodica. Secondo molti studiosi, lo sviluppo di questo genere è connesso all'incremento della pubblicazione su riviste di spessore, che divennero le nuove sedi in cui il racconto poteva uscire, dato il numero ridotto di pagine che non gli permetteva di esser pubblicato singolarmente.

Vittoria Intonti parla, a sua volta, di una “national art form”<sup>2</sup>, nata proprio negli Stati Uniti per varie ragioni, come la capacità di adeguarsi, per la sua brevità, al modo di vivere e interagire così “rapido” degli americani; un'altra motivazione potrebbe essere stata la mancanza di un tessuto sociale ricco e complesso che, deducibilmente, non favorì la nascita del romanzo bensì di una forma narrativa più breve. Bisogna infine aggiungere che gli States nel diciannovesimo secolo non erano stati ancora esplorati del tutto, né tanto meno uniti: ciò avrebbe spinto gli scrittori americani a cimentarsi inizialmente nel racconto, dove tentarono di rappresentare le realtà regionali a cui ognuno di loro apparteneva, mentre misurarsi con l'orizzonte del romanzo era un obiettivo più difficile da raggiungere. Quindi, se è vero che la *short story* nasce là dove “there is a diversity or fragmentation of values and people”, gli Stati Uniti erano il luogo ideale dove questo genere avrebbe potuto attecchire<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. James Cooper Lawrence, “A Theory of the Short Story (1917)”, in *Short Story Theories*, ed. by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio 1976, pp. 65-67.

<sup>2</sup> Cfr. Vittoria Intonti, “Racconto e società”, in *L'arte della Short Story*, Liguori Editore, Napoli 1996, p. 33.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

Colui che per primo tentò di elaborare una teoria al fine di individuare le caratteristiche estetico-formali della *short story* e di dare a quest'ultima una dignità che ancora non possedeva, fu lo scrittore americano Edgar Allan Poe, attraverso la pubblicazione di due contributi critici fondamentali: uno, del 1842, era una recensione ai *Twice-Told Tales* di Hawthorne, in cui l'autore cominciò a delineare una poetica del racconto, e l'altro era il saggio *The Philosophy of Composition*, del 1846 (in entrambi i casi, Poe colse l'occasione per riferirsi anche ai processi compositivi da lui privilegiati).

Nel recensire i racconti di Hawthorne, Poe indicò gli aspetti più caratterizzanti del genere enfatizzando, in primo luogo, il concetto della *brevis* non in senso meramente quantitativo, ma in relazione alla densità del testo e all'effetto che questo avrebbe dovuto produrre sul lettore. Un altro aspetto è l'importanza che l'autore di *prose tales* avrebbe dovuto conferire al lettore, in quanto, secondo Poe, è fondamentale che si riesca a tenere viva l'attenzione del destinatario per tutta la durata del racconto, da "consumarsi" in una *single sitting* (che andrebbe da un minimo di mezz'ora ad un massimo di due ore), ambito nel quale l'autore è chiamato a creare una *unity of effect or impression*. Questa unità verrebbe meno nel momento in cui il lettore è distratto da troppi particolari o divagazioni e, inconsapevolmente, non coglie la *totality*. Poe dichiarò che: "In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his [the reader's] attention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption."<sup>4</sup>

Dunque, la *unity of effect* è l'obbiettivo che ogni scrittore di *tales* non può trascurare, ed è proprio a questo fine che l'autore dovrebbe partire mentalmente dall'epilogo, da un *preconceived effect* per poi orchestrare parole ed eventi in relazione al quel *single effect* che davvero vuole raggiungere. Poe ribadisce: "In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design".<sup>5</sup> Ogni espressione o immagine deve quindi essere ben inserita nella struttura del racconto al fine di trasmettere l'effetto sperato. Si può a questo punto notare che la teoria di Poe

---

<sup>4</sup> Cfr. Edgar Allan Poe, "Review of *Twice-Told Tales* (1842)", in *Short Story Theories*, cit., p. 47.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 48.

tende ad avvicinare molto la *short story*, con il suo senso ritmico della composizione, alla poesia e a definirla come un genere letterario in cui ogni autore può dare prova delle sue capacità ed abilità di scrittura al pari di un poeta. Ciò che conta strutturalmente, per lo scrittore americano, è la ricerca di un perfetto equilibrio tra brevità e lunghezza e l'economia intelligente del narrato.

Complementari sono gli aspetti presi in considerazione in *The Philosophy of Composition*, dove l'autore si avvale di una sua opera poetica, "The Raven", come punto di partenza per esporre un pensiero sul concetto di consequenzialità: "It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem"<sup>6</sup>. Con questa affermazione, Poe sottolineò che ogni parte del componimento ha un ordine ed una collocazione ben precisi, in cui niente deve essere lasciato al caso, al fine di veicolare la *unity of impression*. Poe, in un certo senso, ripudia la convinzione secondo la quale un'opera è da considerarsi il risultato di una "semplice intuizione" e quindi mostra, attraverso l'analisi di "The Raven", la progettazione e il tessuto di correlazioni che effettivamente esistono dietro la realizzazione di ciò che può apparire come il frutto spontaneo dell'ispirazione.

Oltre a ciò, Poe ribadisce come, al fine di scrivere un racconto esemplare, sia basilare partire da un effetto, per poi svilupparlo con originalità: "originality is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought"<sup>7</sup>. Dunque, anche l'originalità non sarebbe frutto di un semplice impulso, ma di uno studio elaborato. Infine, emerge in modo molto evidente che Poe considera la *short story* e la poesia come le punte massime dell'espressività letteraria, in cui il genio autoriale può manifestarsi fino ai massimi livelli.

Queste riflessioni hanno fatto da battistrada alla critica letteraria sulla *short story*, tanto che numerosi sono i contributi, soprattutto nei primi anni del 1900, che si sono ispirati alle teorie dello scrittore americano. Brander Matthews, ad

---

<sup>6</sup> Cfr. Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition (1846)", in Philip Van Doren Stern, *Edgar Allan Poe*, The Viking Press, New York 1945, p. 552.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 559.

esempio, in “The Philosophy of the Short-Story”, esordisce richiamando (anche attraverso il titolo) le idee di Poe, per poi concentrarsi su un’analisi del racconto impostata su un continuo paragone con i parametri del romanzo, ed aggiunge che: “The writer of Short-stories must be concise, and compression, a vigorous compression, is essential. For him, more than for anyone else, the half is more than the whole. [...] If to compression, originality, and ingenuity he adds also a touch of fantasy, so much the better”<sup>8</sup>. A suo avviso, il racconto può basarsi sia su tematiche inerenti la vita reale, sia su elementi di fantasia; l’importante è che l’autore si attenga ad un piano e ad uno stile ben precisi e soprattutto non si allontani dal nucleo narrativo, in quanto “although the sense of form and the gift of style are essential to the writing of a good Short Story, they are secondary to the idea, to the conception, to the subject. The Short-story is nothing if there is no story to tell.”<sup>9</sup> Oltre a ciò, Brander Matthews ci tiene a sottolineare che la *short story* non è semplicemente “a mere story which is short”<sup>10</sup>: ciò che conta qui non è il mero numero delle parole, ma l’intensità e l’effetto che si tenta di trasmettere.

Un altro contributo importante riguardante la *short story* arriva nel 1962 grazie all’irlandese Frank O’Connor, che, come molti, lamentava la mancanza di una vera e propria tradizione critica inerente questo genere. O’Connor, nel suo saggio intitolato *The Lonely Voice*, inizia prendendo come modello “Il Cappotto” di Gogol e argomentando che, grazie al grande artista ucraino e ai suoi contemporanei, la *short story* ha finalmente raggiunto dei risultati che mai aveva ottenuto prima. In primo luogo, diversamente dal *novel*, nelle *short stories* non ci sarebbero eroi, ma spesso i protagonisti sono “little men” appartenenti a “submerged groups”<sup>11</sup>, ovvero a quella porzione di popolazione che generalmente sta ai margini della società e non ha una propria collocazione. Dunque, la *short story* viene qui considerata una sorta di veicolo per trasmettere e indagare quel senso di “human loneliness”<sup>12</sup> propria di un particolare segmento della società, e

---

<sup>8</sup> Cfr. Brander Matthews, “The Philosophy of the Short-Story (1901)”, in *Short Story Theories*, ed. by Charles E. May, cit., p. 53.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>11</sup> Cfr. Frank O’Connor, “The Lonely Voice (1962)”, in *Short Story Theories*, ed. by Charles E. May, cit., p. 86.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 87.

non di una collettività più ampia o solo della “civilized society”<sup>13</sup>. O’Connor ipotizza che la differenza tra il romanzo e il racconto non sia solo formale, ma soprattutto ideologica, in quanto l’autore di *short stories* tende a scandagliare ambiti meno noti, un singolo evento o un dettaglio che induce a riflettere sulla convivenza umana. Ovviamente, l’autore di *novels* è costretto a dare più informazioni e indugiare su particolari, mentre nelle *short stories* sta allo scrittore decidere quanto e come stimolare l’immaginazione del lettore. Infine, ciò che determina la forma di una *short story* non sarebbe tanto la lunghezza, quanto il tipo di argomento e di soggetti trattati. Il racconto fiorirebbe proprio in quelle parti della società dove il malcontento è maggiore e soprattutto nei periodi di intenso fermento, tanto da poter essere considerato l’espressione artistica più adeguata a dar voce a tutti coloro che hanno sempre avuto poco spazio; è questo il caso della realtà irlandese e americana, dove i “submerged population groups” si sarebbero espressi in modo più significativo tramite una forma d’arte essenzialmente “privata” e soggettiva come la *short story*, più che nell’arte “sociale” del romanzo.

Sicuramente, il processo inerente l’elaborazione di una teoria critico-letteraria propria della *short story* si incrocia nel Novecento con le sperimentazioni del Modernismo. Coloro che ritengono il racconto un genere prettamente moderno sono infatti portati ad attribuirgli tratti tipici del testo modernista come il momento epifanico, il prevalere del frammento e l’affievolirsi della voce onnisciente, tratti che favorirebbero il costituirsi di una forma letteraria breve e meno “tradizionale”, ma di pari dignità con il romanzo. A questo proposito, un’altra scrittrice di *short stories*, importante per il suo stile e per le tecniche narrative utilizzate, fu Katherine Mansfield, originaria della Nuova Zelanda. I suoi racconti, da un punto di vista stilistico, presentano affinità con quelli di James Joyce in quanto, molto spesso, il carattere dei personaggi è esplorato attraverso una tecnica di “rivelazioni improvvise” e grazie alla focalizzazione interna. Per Mansfield l’epifania e il momento della *discovery* sono più importanti del *plot*, così come rilevante è l’interrogarsi sulla natura della realtà. Spesso i “significant moments” dei suoi racconti sono circondati da un

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 88.

alone di ambiguità che ne rende difficile sia una lettura esaustiva, sia la spiegazione. Molti dei testi mansfieldiani, inoltre, si concentrano su soggetti “minori” e emarginati (spesso figure femminili) in un’ottica psicologica.

Come già affermato, la *shortness* è uno dei tratti distintivi della *short story* che non riguarda unicamente la quantità di parole utilizzate, ma la qualità e l’impatto che queste devono avere sul destinatario. Sicuramente è una delle caratteristiche che induce il lettore a prestare una maggior attenzione a partire dall’*incipit*, il quale, a sua volta, deve riuscire ad introdurre direttamente nel clima del racconto stimolando ipotesi e congetture fino al finale; ovviamente, l’interesse del lettore dipende sia dall’oggetto che si rappresenta, sia dalla modalità di rappresentazione, e ciò che contribuisce a stimolare la curiosità e la riflessione sono spesso i silenzi, i *gaps* e le epifanie, che in una *short story* “dicono” più delle parole stesse.

Come sottolinea Vittoria Intonti, la brevità della *short story* non è una caratteristica negativa o sminuente: essa emerge maggiormente rispetto ad altre solo perché il racconto è sempre stato studiato in relazione al *novel* e, comunque, definire il romanzo come genere che tratta un arco temporale piuttosto esteso non è sempre del tutto corretto, dato che opere celebri come *Ulysses* e *Mrs. Dalloway*, si svolgono in un solo giorno, fascia temporale ristretta, in cui situazioni e circostanze vengono potentemente amplificate.<sup>14</sup> Dunque, tratti come l’ambiguità, il manifestarsi di una coscienza frammentata insieme ad un raggio d’azione limitato sono presenti tanto nella *short fiction*, quanto in un ampio ventaglio della letteratura modernista, e ciò contribuisce a conferire spesso ad entrambe una struttura a spirale, circolare o evocante la simultaneità, la compressione multiplanare

Anche Nadine Gordimer ha espresso il suo punto di vista sulla *short story*, ed è stata considerata uno dei maggiori esponenti per quanto riguarda questo genere tanto in Sud Africa, quanto nel resto del mondo anglofono. Gordimer rientra tra i critici-autori, ovvero coloro che hanno esposto le loro riflessioni sul racconto avvalendosi della loro attiva pratica sul campo.

---

<sup>14</sup> Cfr. Vittoria Intonti, “Racconto e società”, in *L’arte della Short Story*, cit., p. 26.

## 2. La *short story* in Sud Africa

La *short story* divenne, negli anni '50, una delle forme letterarie più praticate in Sud Africa sia da scrittori neri che bianchi. Il prediligere il racconto, rispetto al romanzo, fu una scelta condizionata molto probabilmente da una certa estraneità degli scrittori non-bianchi nei confronti di un determinato *background* letterario e culturale (coniugato al genere romanzesco), e soprattutto dalle possibilità di pubblicazione offerte da riviste come *Drum*, all'interno della quale i racconti iniziarono a diffondersi ad ampio raggio e ad avere uno spazio esclusivo.

Tuttavia, l'inasprirsi della situazione storico-politica avrebbe condotto ad un cambiamento anche in ambito letterario; infatti evidenti sono, soprattutto a livello tematico e stilistico, le differenze tra i racconti dei periodi precedenti rispetto a quelli realizzati negli anni '50. In primo luogo, l'ambientazione da scenari prettamente rurali a località urbane ed inoltre, rispetto a una precisa attinenza alla fattualità, resa con uno stile realista affine a quello giornalistico, alcuni scrittori iniziano a prediligere forme espressive meno "dirette", tendenti all'ironia e talvolta all'ambiguità. Tra gli autori di metà Novecento iniziò, dunque, a svilupparsi un diffuso interesse verso la sperimentazione, fenomeno che però non durò a lungo a causa della censura, dei bandi emessi dal governo e dal fatto che, a partire dagli anni '60 in poi, si cominciò nuovamente a preferire tecniche affini al realismo e al naturalismo.

Sul fronte bianco, autori rilevanti di *short stories* in lingua inglese sono stati Nadine Gordimer (1923-2014), Dan Jacobson (1929-2014) e Jack Cope (1913-1991), le cui raccolte vennero pubblicate non solo in sedi locali, ma anche sulle maggiori riviste internazionali come il *New Yorker* o la *Paris Review*. Ciò che ha accomunato questi tre scrittori è stato l'impegno nel voler "investigare" le trasformazioni sociali e le ripercussioni dell'apartheid in gran parte del territorio sudafricano, con il conseguente costituirsi di *townships* e *homelands*. Palpabile era la necessità morale di dar voce o, comunque, un profilo a quel segmento di società che il sistema segregazionista aveva fin dall'inizio emarginato.

Gordimer, ad esempio, alterna racconti che trattano la questione razziale ad altri che si confrontano con temi più "universali", probabilmente con



l'obiettivo di rivolgersi a un pubblico internazionale (non solo sudafricano). In molte *short stories* l'incontro con la cultura nera si trasforma spesso in uno strumento di conoscenza anche del proprio io, in quanto donna bianca, e come essere umano.

Per quanto riguarda lo scrittore, saggista e accademico Jacobson, anche lui di origine ebraica (lituana e lettone) come Gordimer, occorre sottolineare come egli sentisse il dovere di dar voce a quel "world that seemed to him never to have been described at all"<sup>15</sup>. Inoltre, il ricorso a una modalità narrativa scandita da epifanie veicola in maniera efficace il senso di frammentazione e di "rootlessness" che accomunava tanto la cultura ebraica, quanto quella dei bianchi che non riuscivano a percepire il Sud Africa come la loro "patria", né tanto meno a sentirsi parte della minoranza rappresentata in governo. Relativamente a Gordimer, si può affermare che l'impronta occidentale e le marche moderniste dei suoi racconti si leghino a "cosmopolitan reading habits and intellectual curiosity"<sup>16</sup>; si tratta di caratteristiche riconducibili più al profilo dello scrittore europeo che non ai membri (neri) della rivista *Drum*.

Cope, scrittore nonché giornalista, corrispondente politico e co-curatore del *Penguin Book of South African Verse* (1968), si concentrò maggiormente nel descrivere le ingiustizie subite dai neri, più che sull'impatto psicologico che il razzismo ebbe sulla sensibilità bianca. Tuttavia, ciò che si ritrova nei racconti di tutti e tre questi scrittori è l'intreccio tra tecniche narrative che non si distaccano completamente da quelle realiste e nel contempo si misurano con l'ironia e la dimensione polisemica di quel Modernismo europeo che loro stessi, grazie al *background* culturale, avevano contribuito a render noto in Sud Africa.

Fondamentale, per lo sviluppo della *short story* in Sud Africa fu in ogni caso la fondazione nel 1951 della sopra citata rivista *Drum* che aveva la sua sede non lontano da Sophiatown, quartiere di Johannesburg caratterizzato da una fertile eterogeneità etnica. La porzione di popolazione nera di quest'area, sulla scia del *Group Areas Act*, sarebbe stata trasferita a Meadowlands nella *township* di Soweto, ma negli anni '50 Sophiatown era ancora un "vivaio" di incontri,

---

<sup>15</sup> Cfr. David Attwell e Derek Attridge, *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 391.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 392.

iniziative e manifestazioni artistiche. La rivista, con il suo taglio poliedrico, capace di unire *reportage*, giornalismo investigativo, argomenti relativi al jazz e alla vita quotidiana, alla politica e alla militanza, si offrì per i soggetti di colore come importante spazio dove esporre le proprie riflessioni sia politiche che letterarie, riuscendo nell'intento di raffigurare la popolazione africana nei suoi rapporti sia con le tradizioni locali, sia con mode e correnti internazionali. Significativi furono a tal proposito i saggi pubblicati riguardanti la musica jazz. Successivamente, la rivista si trasformò sempre di più in una "urban production"<sup>17</sup>, contenente pubblicità, fumetti, articoli sportivi, saggi, fotografie, notizie di cronaca ed inoltre, mensilmente, venivano pubblicate una o più *short stories* scritte dagli autori neri più conosciuti in quel periodo.

Oltre a un proprietario bianco (Jim Bailey), *Drum* ebbe quattro redattori bianchi: Bob Crisp, Anthony Sampson, Sylvester Stein e Tom Hopkins, mentre i giornalisti neri più importanti che vi collaborarono furono Henry Nxumalo, Can Themba, Arthur Maimane, Toda Matshikiza, Bloke Modisane, Eskia Mphahlele (amico di lunga data di Nadine Gordimer), Lewis Nkosi, Casey Motsisi e Nat Nakasa. Fu sotto la direzione di Sampson che la rivista iniziò la sua pubblicazione di *short stories*, la quale raggiunse l'apice grazie al coordinamento di Stein, insieme al quale collaborarono Mphahlele, come *editor*, e Can Themba come *assistant editor*. Fu questa la fase che vide fiorire i racconti più significativi. Sotto la direzione di Hopkins, invece, *Drum* divenne principalmente una "pictorial magazine"<sup>18</sup>. Nel complesso, l'obiettivo di *Drum* non fu solo quello di aprire le frontiere della scrittura, ma anche di formare un pubblico nazionale di lettori neri. Oltre a ciò, la rivista si creò un proprio spazio dove rispondere con spirito critico, intellettualmente vivace e sarcastico alle ingiustizie inflitte dall'apartheid alla maggioranza della popolazione; laddove il regime limitava diritti e libertà, *Drum* interveniva offrendo ai propri lettori l'opportunità di informarsi e aggiornarsi.

Per quanto riguarda il tipo di storie pubblicate, alcune erano episodi di veri e propri romanzi, come il celebre *Cry, The Beloved Country* di Alan Paton o *Wild Conquest* e *Tell Freedom* di Peter Abrahams. Poi vi erano i racconti di Can Themba, che ritraevano una realtà dove i valori morali e l'onestà stentavano a

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 394.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 395.

sopravvivere in una società ormai corrotta e discriminante, dove la violenza spesso si sostituiva ai programmi politici. I testi di Mphahlele si proponevano di demistificare l'immagine diffusa dal governo, secondo la quale la realtà rurale non aveva elementi positivi da offrire alla modernità e al progresso; egli cercò invece di rappresentare l'esistenza di una certa continuità tra il mondo rurale e quello urbano, senza concepirli come due realtà separate e antitetiche. Ciò che comunque caratterizzò lo stile e gli intenti degli scrittori che cooperarono alla redazione di *Drum* fu il desiderio di conferire voce e dignità a quella cultura sudafricana che l'apartheid aveva emarginato a livello sia tematico-argomentativo, sia linguistico; infatti è alla rivista che bisogna riconoscere il merito di aver dato spazio a una variante di African English caratterizzato da lessemi di origine *tsotsi*, a neologismi inerenti il campo semantico della letteratura e della musica e a molte nuove espressioni colloquiali.

Parallelamente alla fervida fucina di Sophiatown e *Drum*, in uno dei quartieri di Città del Capo, District Six, si formò un gruppo di scrittori diversi gli uni dagli altri da un punto di vista sociale e politico, ma accomunati da una forte amicizia e dagli stessi interessi culturali. Rispetto al quartiere di Johannesburg, a District Six, popolato soprattutto da *coloureds*, la realtà razziale mantenne la propria eterogeneità fino agli anni '70 (i primi trasferimenti forzati risalgono al 1968). Uno degli esponenti più importanti del gruppo era Alex La Guma (1925-1985), impegnato politicamente e membro attivo della *Young Communists League* e del *South African Communist Party*, che dal 1966 trascorse la sua vita in esilio in Inghilterra e che ambientò la maggior parte delle *short stories* proprio a District Six, in quanto area multirazziale e cosmopolita (a fianco di bianchi, neri e meticci, vi era la presenza di cinesi e indiani). Oltre a La Guma, si ricordano scrittori come Richard Moore Rive (1931-1989) e James Matthews (1929-), le cui opere erano caratterizzate da uno stile quasi "giornalistico" e spesso ritraevano personaggi intenti a lottare contro il crimine e la povertà. La Guma, essendo anche un giornalista, tentò di portare a termine un progetto che aveva come fine quello di descrivere la vita nel suo quartiere, soffermandosi proprio sulla realtà dei bassi-fondi e concentrandosi maggiormente su figure come quelle dei gangsters, cercando di ritrarli come soggetti umani, al confronto con la loro posizione di

emarginati e tuttavia dotati di energia, desiderosi di sperare in un qualcosa di nuovo. È così, dunque, che anche nelle *short stories* l'autore provò a trasmettere un senso di “political and intellectual awakening”<sup>19</sup>.

Dunque, fu grazie a scrittori del calibro di La Guma, Rive e Matthews che anche un quartiere come quello di District Six riuscì a consolidare una tradizione culturale caratterizzata non solo da balli, cori e rappresentazioni teatrali comico-satiriche, ma anche da testi come le *short stories* che tentarono di registrare al loro interno le tensioni vissute durante l'opprimente regime dell'apartheid. Tuttavia, i racconti pubblicati dagli scrittori affiliati a *Drum* possono considerarsi diversi rispetto a quelli degli autori legati a District Six, in quanto i primi tendevano a potenziare una componente modernista e uno sperimentalismo transnazionale che gli altri non praticavano.

Sfortunatamente, l'atmosfera propositiva e fervida che si respirò in campo letterario negli anni '50 venne spazzata via dall'applicazione sempre più rigida e capillare delle leggi dell'apartheid, che obbligarono molti degli scrittori di *Drum* e District Six all'esilio nei decenni a seguire; nonostante questi divieti, tuttavia, la loro attività letteraria continuò ad essere cospicua anche fuori dai confini sudafricani. L'importanza di *Drum*, nata come veicolo per sostenere la libertà di pensiero e per dar voce alla realtà sudafricana, oltre che a tutti gli autori e giornalisti che vi gravitarono intorno, è da connettere all'obiettivo che questi ultimi si erano proposti di raggiungere, ovvero creare un nuovo tipo di letteratura che si sarebbe, sicuramente, sviluppata in modo peculiare e interessante, se non ci fosse stato l'intervento della censura. Tuttavia, l'aumento delle tensioni che iniziarono a registrarsi in Sud Africa in seguito al massacro di Sharpeville il 21 marzo 1960, e che raggiunsero il picco con l'Eccidio di Soweto il 16 giugno 1976, ebbe delle ripercussioni negative anche in ambito letterario. Successivamente all'*exploit* che il racconto ebbe grazie a *Drum*, negli anni seguenti la maggior parte degli intellettuali che gravitavano intorno alla rivista e coloro che risiedevano a District Six furono indotti all'esilio e, nonostante continuassero a scrivere anche

---

<sup>19</sup> La Guma iniziò a scrivere come giornalista per la rivista *New Age*; la sua raccolta di storie più famosa è *A Walk in the Night and Other Stories* (1962), dopo la quale vennero pubblicati romanzi divenuti celebri, molto famosi come *A Threefold Cord* (1964), *The Stone Country* (1966), *The Fog of the Season's End* (1972) e *Time of the Butcherbird* (1979).

fuori dai confini nazionali, le loro produzioni non ebbero qui la risonanza dei decenni precedenti.

Per quanto concerne il percorso delle *short stories*, si andò modificando lo stile, che a tratti si allontanò dalla scelta programmatica di ritrarre il soggetto immerso in un determinato contesto politico e sociale (a testimonianza degli eventi che si susseguirono tra gli anni '70 e gli anni '80), soprattutto per gli scrittori neri, e si colorò di sfumature più vicine alla sperimentazione. Tuttavia, è importante ricordare che nella letteratura sudafricana il Modernismo non piantò mai saldamente le proprie radici, anche se evidenti sono le sue tracce nelle opere prevalentemente di scrittori bianchi. Al distacco da ciò che Lukács definì realismo critico è subentrato piuttosto un approccio affine al “realismo magico” (ispirato dalla letteratura dell’America latina), ovvero “a mode of narration that naturalises the supernatural, representing real and non-real in a state of equivalence and refusing either greater claim to truth”<sup>20</sup>. Tra gli scrittori contemporanei di maggior rilevanza che fanno parte di questo filone ricordiamo Mike Nicol e Ivan Vladislavic, che tendono ad unire il realismo a componenti espressionistiche e post-moderne, ed infine Zakes Mda, che preferisce contestualizzare il suo realismo magico all’interno della tradizione dell’ “African tale-telling”.

### 3. Il “flash of fireflies” gordimeriano

Come più volte si è affermato, grazie alla stesura dei suoi romanzi Nadine Gordimer è riuscita a forgiare un’identità letteraria e ad intraprendere un personale percorso cognitivo. Spesso ciò che non viene considerata è l’importanza che le sue raccolte di *short stories* hanno parimenti avuto nel compimento del suo percorso di crescita, sia umano che artistico. I volumi di *short stories* composti da Gordimer, durante tutta la sua carriera artistica<sup>21</sup>, sono stati intervallati dalle

---

<sup>20</sup> Cfr. David Attwell e Derek Attridge, *The Cambridge History of South African Literature*, cit., p. 789.

<sup>21</sup> Cfr. *Face to Face* (1949), *The Soft Voice of the Serpent and Other Stories* (1952), *Six Feet of the Country* (1956), *Friday’s Footprint* (1960), *Not for Publication* (1965), *Livingstone’s Companions* (1971), *Selected Stories* (1975), *Some Monday for Sure* (1976), *A Soldier’s Embrace* (1981), *Something Out There* (1984), *Jump and Other Stories* (1991), *Loot and Other Stories* (2003), *Beethoven Was One-Sixteenth Black and Other Stories* (2007), *Life Times: Stories 1952-2007* (2010).

pubblicazioni dei suoi romanzi, che la critica ha considerato sempre con un occhio di riguardo rispetto alle “narrazioni brevi”, forse a causa della minore consistenza di materiale critico inerente questo genere, che ha iniziato a stimolare l’interesse teorico in epoca più recente. Un altro aspetto da sottolineare, per quanto riguarda il dibattito sulla *short story*, è il fatto che spesso le riflessioni teorico-letterarie connesse provengono dagli autori stessi: anche Gordimer ha avuto modo di esporre le sue idee al proposito, in relazione alle quali si deve ricordare il saggio, del 1968, intitolato “The Flash of Fireflies”.

Questo saggio si apre con una domanda retorica fondamentale, che si riferisce alle diffuse teorie post-strutturaliste di quel periodo riguardanti la questione barthesiana della “morte dell’autore” e del soggetto; Gordimer sviluppa la metafora e si domanda: “Why is it that while the death of the novel is good for post-mortem at least once a year, the short story lives on unmolested?”<sup>22</sup>. Dal suo punto di vista, questo è il motivo: “If the short story is alive while the novel is dead, the reason must lie in approach and method”<sup>23</sup>. Fin dalle prime parole del suo saggio, Gordimer, per poter definire al meglio le caratteristiche del racconto, cerca di metterlo a paragone con il romanzo, individuandone la specificità e le dinamiche compositive: “*Short story* writers always have been subject at the same time to both a stricter technical discipline and a wider freedom than the novelist”<sup>24</sup>. Con questa affermazione si sottolinea che, nonostante il rigore tecnico a cui uno scrittore di *short stories* deve attenersi, quest’ultimo è al contempo, rispetto al romanziere, più libero di sperimentare nuove strategie.

Gordimer prosegue mettendo in rilievo un’altra peculiarità del racconto, ovvero il suo potenziale epistemologico e visionario: “The short story, as a form and as a *kind of creative vision* must be better equipped to attempt the capture of the ultimate reality”<sup>25</sup>. È evidente che tanto il romanzo, quanto il racconto non possano esimersi dal confronto con la “human experience”, la quale però, secondo l’autrice, emerge in modo più incisivo e memorabile nel racconto, nonostante quest’ultimo prenda in considerazione solo alcuni dei momenti più significativi

---

<sup>22</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “The Flash of Fireflies”, in *Short Story Theories*, ed. by Charles E. May, cit., p. 178.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

della nostra esistenza. Gordimer riconosce quindi nella *short story* un valore più incisivamente epifanico ed epistemologico. Esistono poi altre distinzioni che l'autrice individua: se ad esempio il *novel* deve essere dotato di una "prolonged coherence of tone"<sup>26</sup>, nella *short story* si ha solo "an area-event, mental state, mood, appearance, which is heightenedly manifest in a single situation"<sup>27</sup>.

Gordimer, nel menzionare elementi "heightenedly manifest in a single situation", pare tanto evocare Poe quanto riallacciarsi ai "moments of being" di Virginia Woolf o alle epifanie di James Joyce, dato che sarebbero proprio queste "vivide manifestazioni" a permettere agli autori di *short stories* di cogliere un frammento della "ultimate reality", un bagliore dell'essere che, a sua volta, lei paragona ad un "flash of fireflies"<sup>28</sup>. Gordimer riflette, inoltre, sul metodo ed il criterio compositivo che gli scrittori di *short stories* seguono rispetto ai romanzieri, privilegiando il *tranche-de-vie*:

Short-story writers see by the light of the flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of – the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before, and what happens beyond this point. [...] A discrete moment of truth is aimed at – not *the* moment of truth, because the short story doesn't deal in cumulatives<sup>29</sup>.

È evidente sia dalle sue affermazioni, sia dalla lettura delle sue *short stories*, che spesso gli eventi e le situazioni che Gordimer sceglie di narrare assumono la fisionomia incisiva e fugace al tempo stesso di veri e propri "flashes" che "illuminano", per così dire, la pagina.

Oltre agli aspetti sopra citati, l'autrice prende in considerazione fattori socio-culturali che avrebbero garantito la continuità di questo genere nel tempo, evidenziando che il racconto (come del resto il romanzo) "presupposes leisure and privacy", in quanto, al fine di leggerlo e di riuscire a coglierne il senso, è importante trovarsi nelle circostanze adeguate, che spesso coincidono con lo stile di vita delle classi borghesi. Tuttavia, non sarebbe sempre così, in quanto

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

Gordimer aggiunge: “Of course a short story, by reason of its length and its completeness, totally contained in the brief time you give to it, depends less than the novel upon the classic conditions of middle-class life, and perhaps corresponds to the breakup of that life which is taking place”<sup>30</sup>.

Concentrandosi su questa affermazione, Graham Huggan ha suggerito che, se la *short story* può fungere da mezzo letterario per raffigurare il dissolvimento di un determinato assetto sociale, essa si presta particolarmente a dare voce a una critica radicale della società stessa. È a questo proposito che Huggan coglie una certa vicinanza tra le idee di O'Connor e quelle di Gordimer; il primo, tramite il paradigma della “lonely voice”, considerava il racconto come una forma espressiva privata e soggettiva, sorta con il fine di dar voce a quelle realtà sociali che non ne avevano mai avuto una propria, soprattutto nei momenti di maggior fermento e cambiamento; analogamente, nei racconti di Gordimer ciò che emerge sarebbe il tentativo di dare forma ad una “submerged consciousness”<sup>31</sup>, consapevolezza che l'autrice cercherebbe di definire e di sviluppare grazie ad un processo epistemico in continuo confronto con la realtà sudafricana. La “submerged consciousness” di cui parla Huggan si profila nei racconti dell'autrice grazie ad un uso frequente di strategie inferenziali come l'ellissi o le “epifanie”, la cui sintassi sospesa tra la rivelazione e l'implicito si presta a veicolare un discorso di critica sociale proprio nei paesi dove la libertà di espressione era limitata, come avveniva nel Sud Africa dell'apartheid.

Al fine di comprendere meglio l'atteggiamento di Gordimer verso la *short story*, fondamentali sono le sue riflessioni contenute nel saggio “Selecting my Stories”, del 1975. L'autrice afferma di aver sempre cercato di raffigurare, nelle sue opere, gli “aspetti universali della condizione umana”, estrapolandoli però dalle circostanze storiche e politiche del suo paese. “A writer is ‘selected’ by his subject—his subject being the consciousness of his era”<sup>32</sup>: con questa affermazione, ella cerca di sottolineare come il racconto, insieme ad altri generi letterari (soprattutto in Sud Africa durante l'apartheid), avesse un legame

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>31</sup> Cfr. Graham Huggan, “Echoes from Elsewhere: Gordimer’s Short Fiction as Social Critique”, *Research in African Literatures*, No. 1, 1994, p. 63, <http://www.jstor.org/stable/3820037>.

<sup>32</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Selecting my Stories, 1975”, in *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, cit., p. 116.



imprescindibile con il contesto storico-politico coevo, con la coscienza storica. L'impossibilità di estraniarsi totalmente dalla realtà circostante condurrebbe, dunque lo scrittore a fare delle sue opere uno strumento simbolico del proprio "commitment". Huggan argomenta, inoltre, che l'"ultimate reality" di cui parla Gordimer non può essere separata dalla realtà sociale e che, anzi, il racconto in questione scaturisce da una serie specifica di condizioni contingenti che indubbiamente ne influenzano sia la struttura che il contenuto<sup>33</sup>. L'unica differenza tra una narrazione più estesa rispetto ad una più breve sarebbe il fatto che la prima ha la possibilità di sviluppare ed approfondire meglio lo sfondo e gli agganci contestuali. Clingman, dal canto suo, specifica: "Gordimer's short stories, while often rooted in an identifiable social world, turn in general on human intricacies of a psychological or emotional nature, and this is the basis of the short story as a form"; quindi è più probabile che "significant contradictions, silences and gaps" siano presenti maggiormente nei racconti che non nei romanzi, dove invece prevale un impianto analitico.<sup>34</sup>

Sempre nello stesso saggio, Gordimer tenta di spiegare il modo in cui gli scrittori, e in primo luogo lei, procedono durante la stesura delle loro opere. Spesso si parte dall'erronea convinzione che ciò che essi investigano riguardi essenzialmente la loro esistenza, ma non sarebbe semplicemente così, in quanto il loro materiale consiste nel frutto dell'osservazione della vita e della realtà che li circonda, in un rapporto dialettico di confronto reciproco: "In the writing, I am acting upon my society, and in the manner of my apprehension, all the time history is acting upon me"<sup>35</sup>.

È solo nella parte finale del saggio che Gordimer confessa di non riconoscersi in nessuna delle definizioni che, fino ad allora, erano state date relativamente alla *short story*. Di qui la sua re-interpretazione del postulato di Poe:

---

<sup>33</sup> Cfr. Graham Huggan, "Echoes from Elsewhere: Gordimer's Short Fiction as Social Critique", cit., pp. 63-64.

<sup>34</sup> Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p. 19.

<sup>35</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Selecting my Stories, 1975," in *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, cit., p. 115.

A short story is a piece of fiction short enough to be read at one sitting? No, that will satisfy no one, least myself. [...] A short story is a concept that the writer can 'hold', fully realised, in his imagination, at one time. A novel is, by comparison, staked out, and must be taken possession of stage by stage; it is impossible to contain, all at once, the proliferation of concepts it ultimately may use. [...] A short story *occurs*, in the imaginative sense. To write one is to express from a situation in the exterior or interior world the life-giving drop – sweat, tear, semen, saliva – that will spread an intensity on the page; burn a hole in it.<sup>36</sup>

Al di là delle scelte tematiche, da un punto di vista stilistico le *short stories* di Gordimer non si distaccano comunque mai del tutto dal modello teorizzato da Poe, in special modo per quanto riguarda il tentativo di riuscire a trasmettere la “unity of effect”, per poi intrecciarsi con le strategie tipiche della narrativa modernista. Parte costitutiva dei suoi racconti sono proprio i momenti di silenzio, le ellissi, i finali aperti e soprattutto i momenti epifanici e l’ambiguità, cosicché la verità rivelata ricorda il bagliore di luce nell’oscurità, simile ad un “flash of fireflies”. Per l’autrice, infatti, il significato degli eventi e di determinate situazioni è associato a questi “momenti illuminanti”, evocati e raffigurati proprio grazie alla *short story*, considerata il mezzo attraverso cui è possibile mettere a fuoco, anche se non tutta l’esistenza umana, perlomeno le sue fasi cruciali. Uno dei tratti che maggiormente caratterizza lo stile dei suoi racconti è, quindi, quel “trait de lumière” che Haugh associa a “the quick perceptive glance of the author which sparkles like a gem”<sup>37</sup>, e che, se collocato con sapienza all’interno della *short story* e della pagina, non solo completa il contesto, ma può rendere l’intero passo quasi “incandescente”<sup>38</sup>. Evidente è anche nei racconti dell’autrice, richiamandoci a ciò che Edgar Allan Poe aveva affermato in *The Philosophy of Composition*, la presenza di una struttura che tende talora ad avvicinarli a composizioni liriche. Significativo è pure in tal senso l’apporto della tradizione modernista e della “prosa lirica”. Kevin Magarey commenta, a questo proposito: “The short story is the right length to light up in the mind: it can produce an undiluted beauty and power that the novel cannot. And some of Gordimer’s

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>37</sup> Cfr. Robert F. Haugh, *Nadine Gordimer*, Twayne Publishers, New York 1974, p. 14.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

stories do approximate to the condition of poetry in their intricate relating of event, meaning and symbol”<sup>39</sup>.

Infine, Haugh parla di “a stylist, ‘gem-polisher’ comparable to Mansfield in the ability to create a ‘shimmering immediacy of image’ ”<sup>40</sup>, per definire lo stile con cui Gordimer realizza le sue *short stories*. È evidente che, oltre all’influenza di O’Connor, Cechov, Joyce e D. H. Lawrence, fondamentale fu anche quella di Mansfield, soprattutto nell’esplorazione dell’interiorità dei personaggi. Tuttavia, il variegato mondo che Gordimer tenta di catturare icasticamente nelle pagine dei suoi racconti, attraverso affondi prospettici che ricordano le messe a fuoco di una telecamera, è eterogeneo (si passa da ambientazioni riguardanti la “tranquilla” realtà borghese bianca ad altre calate nel degradato e difficile mondo dei neri) e, al contempo, colto attraverso una serie di dettagli.

---

<sup>39</sup> Cfr. Kevin Magarey, “Cutting the Jewel: Facets of Art in Nadine Gordimer’s Short Stories”, in Rowland Smith (ed.), *Critical Essays on Nadine Gordimer*, G.K. Hall and Co., Boston 1990, p. 47.

<sup>40</sup> Cfr. Robert F. Haugh, *Nadine Gordimer*, cit., p. 13.

## CAPITOLO III

### Una finestra sugli anni '50: *Six Feet of the Country*

#### 1 Introduzione alla raccolta

*Six Feet of the Country* è una tra le raccolte di racconti più famose dell'autrice, pubblicata nel 1956 e dedicata al marito Reinhold Cassirer; è su questa raccolta, che si compone di quattordici *short stories*, che ci soffermeremo nel presente capitolo<sup>1</sup>. Come si può ben notare, spesso il racconto con cui l'autrice decide di aprire le sue raccolte, come nel caso di *Six Feet of the Country*, è quello che dà il titolo all'intera opera e che, a sua volta, introduce alcune delle tematiche cardinali e l'atmosfera che connota il volume nel suo complesso.

Come molte sue raccolte, anche questa prende in considerazione una gamma di tematiche più o meno cruciali, affrontate attraverso l'uso di più tecniche e varianti stilistiche. Non stupisce che, in relazione a quanto affermato precedentemente, molte siano qui le *short stories* che, da un punto di vista tematico, hanno una chiara connessione con il contesto storico di quel periodo, ma ve ne sono anche altre che si focalizzano meno ambiziosamente su situazioni inerenti la vita di tutti i giorni, alla stregua di piccoli aneddoti riguardanti la quotidianità di persone che, comunque, vivono in Sud Africa. È evidente che, dalla pubblicazione delle prime raccolte, come *The Soft Voice of the Serpent*, *Six Feet of the Country* o *Friday's Footprint*, a quelle più recenti, come *Jump and Other Stories* (analizzata nel capitolo successivo), così come lo è stato per i romanzi, lo stile dell'autrice si è misurato con una continua evoluzione grazie, innanzitutto, al suo percorso di crescita, che l'ha condotta a delineare meglio sia il

---

<sup>1</sup> I racconti che compongono l'opera sono, nell'ordine: "Six Feet of the Country", "Clowns in Clover", "Happy Event", "A Wand'ring Minstrel, I", "Face from Atlantis", "Which New Era Would that Be?", "My First two Women", "Horn of Plenty", "The Cicatrice", "Charmed Lives", "Enemies", "A Bit of Young Life", "Out of Season", ed infine "The Smell of Death and Flowers".

suo ruolo di scrittrice bianca, sia il suo profilo di essere umano e interprete. Ovviamente, ci sono molti elementi, contenuti nella raccolta del 1956, che si ritroveranno in tutte quelle successive, come, ad esempio, la ricorrenza di epifanie o l'impiego di immagini che hanno un determinato valore simbolico, i *gaps* e i momenti di silenzio con i quali Gordimer è solita concludere i racconti. Si registra inoltre la tangibile presenza di una “productive ambiguity”<sup>2</sup>, molto vicina alle tecniche del Modernismo che Gordimer affinerà durante tutta la sua carriera. Nelle raccolte pubblicate in epoche più recenti, si nota, invece, un uso più frequente di metafore, giochi metonimici e soprattutto un'elevata presenza di particolari artifici narrativi e metatestuali che, nelle *collections* degli esordi, sono assenti. Comunque, ciò che emergerà maggiormente è il passaggio da uno stile quasi “giornalistico”, che cerca di descrivere eventi e situazioni in modo meticoloso, dettagliato e affine all'approccio realista caratterizzante passi di *The Lying Days*, ad una modalità più simbolica e meno diretta che richiede un maggior sforzo interpretativo da parte del lettore.

## 2 “Six Feet of the Country”

Come già affermato in precedenza, “Six Feet of the Country”, oltre che essere la *short story* di apertura della raccolta, è anche quella eponima, ed uno dei primi aspetti a cui bisognerebbe sempre porre attenzione nei racconti di Gordimer è proprio il titolo, perché è a partire da questo che l'autrice cerca di introdurre il lettore in quello che sarà il clima e la tematica dell'opera.

In questo caso, il titolo evoca una delle tematiche più care sia all'autrice, sia alla cultura indigena e segnatamente *zulu*, ovvero l'importanza della terra e della sua equa distribuzione, messa in serio pericolo dall'approvazione di alcune leggi segregazioniste. A partire dal 1913, con la promulgazione del *Natives Land Act*<sup>3</sup>, furono, infatti, varati una serie di provvedimenti che iniziarono a stabilire in maniera definitiva la “segregazione” della terra su base etnica. Oltre alle questioni

---

<sup>2</sup> Cfr. Dominic Head, *Nadine Gordimer*, cit., p. 165.

<sup>3</sup> Con il *Natives Land Act* la popolazione nera stanziale venne confinata in riserve indigene che coprivano solo il 7% del territorio nazionale. Nel 1923 venne varato il *Native Urban Areas Act*, che limitava la possibilità ai neri di insediarsi nelle città, fino all'approvazione del *Population Registration Act* e del *Group Areas Act* del 1950.

geo-politiche in senso stretto, bisogna ricordare che in Sud Africa, soprattutto per la cultura autoctona e le tradizioni tribali, la terra non è concepita come “entità passiva”, né appare riducibile in chiave economico-giuridica a una proprietà privata che l’uomo gestisce a suo piacimento; al contrario, i neri coltivano una visione comunitaria della terra, secondo la quale quest’ultima può diventare manifestazione di un’entità spirituale in cui continuano a vivere i loro antenati, una volta deceduti; dunque, privare qualcuno della terra, anche al momento della sepoltura, significa in quest’ottica vietargli il contatto con i propri cari in una linea di sacra continuità. Secondo la cultura tribale sudafricana, insomma, la relazione tra l’uomo e la terra è diversa da quella europea; è un rapporto sovra-individuale e circolare nel quale la morte e la sepoltura preludono a una sorta di ritorno a “casa”, in una dimensione dell’essere mai sradicata dal territorio. Ciò con cui il protagonista bianco del racconto, che si rivelerà essere anche il narratore, si dovrà misurare sarà la presenza del cadavere di un nero nella sua *farm*: le circostanze connesse alla sua sepoltura scateneranno una serie di riflessioni che lo porteranno a rivalutare la propria posizione sia di uomo che di marito.

Da notare, a un primo impatto, è la sommessa frase iniziale: “My wife and I are not real farmers – not even Lerice, really”<sup>4</sup>, pronunciata da un narratore omodiegetico etichettato da alcuni come “unreliable”<sup>5</sup>, il quale esordisce con un *understatement* ironico, evitando di collocarsi in un preciso gradino della gerarchia sociale o di assumere una posizione ideologica chiara. Lo scopo dell’autrice è probabilmente quello di stimolare il lettore nel percorso ermeneutico, a fronte di un narratore bianco che, non suona tuttavia né assertivo, né assalito da dubbi coscienziali. Con poco entusiasmo, quasi sottotono, questi prosegue informandoci della sua situazione coniugale, sottolineando il fatto che il suo matrimonio sta attraversando un momento poco felice: “We bought our place, ten miles out of Johannesburg on one of the main roads, to change something in ourselves, I suppose; you seem to rattle about so much within a marriage like ours. You long to hear nothing but a deep, satisfying silence when you sound a

---

<sup>4</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Six Feet of the Country”, in *Six Feet of the Country*, Victor Gollancz Ltd, London 1956, p. 8.

<sup>5</sup> Cfr. Robert F. Haugh, *Nadine Gordimer*, cit., p. 40.

marriage.”<sup>6</sup> Da quanto affermato, sembra che i due abbiano comprato la *farm* per poter cambiare qualcosa nelle loro vite e, instaurando un contatto più diretto con la natura, salvare il loro rapporto (l’uomo, tuttavia, risiede nella *farm* solo nei fine settimana, perché ha un impiego in città).

Poco dopo, egli si prende gioco della passata aspirazione della moglie di diventare un’attrice ed infine delinea il suo ruolo dominante di uomo e marito: “I, of course, am there only in the evenings and at the week-ends. I am a partner in a luxury-travel agency, which is flourishing—needs to be, as I tell Lerice, in order to carry on the farm.”<sup>7</sup> Da queste parole trapela il suo senso di superiorità nel rapporto con la moglie, essendo lui il “garante” della loro condizione economica, e ciò si riflette ovviamente anche nelle relazioni tra lui e i suoi “dipendenti” neri (i *farm-boys*). Alla luce di quanto il narratore ha finora dichiarato, è spontaneo instaurare un parallelismo con un personaggio gordimeriano qui prefigurato, ovvero l’imprenditore bianco Mehring di *The Conservationist* (1974), un uomo d’affari che non vive costantemente nella sua *farm*, ma la considera una meta “alternativa” dei fine settimana, sulla scia di un “back-to-the land dilettantism”<sup>8</sup> (è pur vero, d’altro canto, che Mehring è un conservatore ostile a qualunque apertura “progressista”, mentre il narratore del racconto del 1956 è tendenzialmente un *liberal* vacillante tra condiscendenza, ipocrisia e impegno).

Il tono fin qui utilizzato dal narratore appare privo di entusiasmo e coinvolgimento; l’impressione è che sia lui, sia la moglie stiano affrontando una crisi d’identità che li ha spinti a comprare la *farm* soltanto per capire se il loro matrimonio avrebbe potuto avere una svolta, per ritrovare se stessi e calarsi in una dimensione pastorale-rurale.

Dopo aver menzionato aspetti della sua vita coniugale (a cui sicuramente il suo atteggiamento di distaccata superiorità non è di beneficio), il narratore focalizza la sua attenzione su un’altra tematica più scottante, legata alla difficile convivenza etnica, partendo dal contrasto tra l’ambientazione urbana e quella rurale, all’interno delle quali le relazioni tra bianchi e neri si concretizzano in

---

<sup>6</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Six Feet of the Country”, cit., p. 8.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. Dominic Head, *Nadine Gordimer*, cit., p. 172.

modo assai diverso. Per quanto riguarda la vita di città, con i suoi drammatici episodi di violenza, egli si sofferma sulle dinamiche delle “tensions”:

When Johannesburg people speak of “tensions” they don’t mean hurrying people in crowded streets, the struggle for money, or the general competitive character of city life. They mean guns under the white men’s pillows and the burglar bars on the white men’s windows. They mean those strange moments on city pavements when a black man won’t stand aside for a white man.<sup>9</sup>

Questo può considerarsi uno spaccato oggettivo di quella che era la realtà della vita quotidiana a Johannesburg, a conferma di come l’autrice non dimentichi mai di intrecciare eventi storici con tratti finzionali. È grazie, quindi, alla presenza di scorci come questo che Gordimer riesce a conferire al racconto un’aura di maggior veridicità e a creare una connessione con il contesto coevo. Dunque, se da un lato la vita in città è minacciata da continue tensioni ed incomprensioni, quella in campagna è caratterizzata da una maggiore tranquillità, forse proprio perché i rapporti inter-etnici sono ancora regolati da relazioni patriarcali fortemente gerarchiche, con una comunità nera analfabeta e legata al *farmer* per la sua stessa sopravvivenza, al pari di una moderna servitù della gleba:

Out in the country, even ten miles out, life is better than that. In the country, there is a lingering remnant of the pre-transitional stage; our relationship with the blacks is almost feudal. Wrong, I suppose, obsolete, but more comfortable all around. We have no burglar bars, no gun. Lerice’s farm-boys have their wives and their piccanins living with them on the land. They brew their sour beer without the fear of the police raids.<sup>10</sup>

L’ambiente che ci viene presentato sembra essere a suo modo “armonico”, con un assetto ben calibrato, nonostante esista una relazione di subordinazione tra padroni e servi. Per i neri, questa *farm* è insomma una sorta di “isola felice”, un luogo che in fondo li protegge sulla base di un patriarcato che li tiene lontani dalle

---

<sup>9</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Six Feet of the Country”, cit., p. 9.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 9-10.



misure più repressive riservate dall'apartheid ai "trasgressori" della legge. Qui è possibile perfino avere un dialogo con i propri "padroni".

Si passa poi al cuore del racconto, in cui il narratore ricostruisce l'accaduto attraverso una lunga analepsi. La frase "Albert came knocking at our window"<sup>11</sup> sembra preannunciare qualcosa di negativo: Albert (uno dei "boys" che lavorano nella *farm*) era stato infatti mandato da Petrus a chiamare il padrone per metterlo al corrente di ciò che era accaduto all'interno delle loro capanne. Al momento dell'arrivo, il narratore si sarebbe trovato al cospetto di una scena drammatica: illuminato dalla fiavole luce di una candela, giaceva il cadavere di un nero che non era altri che il fratello di Petrus, deceduto a causa di una polmonite contratta durante il viaggio dalla Rhodesia fino a Johannesburg, alla ricerca di un impiego. Ovviamente, gli uomini che lavoravano nella *farm* avevano mantenuto il silenzio riguardo la presenza di quest'uomo, e lo avrebbero continuato a tenere fino a quando costui non avrebbe trovato lavoro (ai neri che provenivano dalla Rhodesia era vietato entrare in Sud Africa senza un permesso ufficiale).

Lerice, davanti a questa triste scoperta, reagisce più a livello personale che politico, sentendosi ferita dal fatto che i "farm-boys" le avessero tenuto nascosto una cosa del genere, in quanto lei non si era mai tirata indietro quando le si era presentata l'occasione di aiutarli e, forse, non si sarebbe ritratta neanche adesso.

Il problema più urgente, per il proprietario della *farm*, consisteva ora nel consegnare il corpo di questo immigrante illegale alle autorità, dovendo anche giustificare la presenza nel suo terreno<sup>12</sup>. Il narratore, a dire il vero poco coinvolto emotivamente in tutto ciò, deve suo malgrado fornire spiegazioni alle autorità locali su quanto accaduto, ed è così che la sua fragile maschera *liberal* crolla, apparendo inadeguata, incapace di misurarsi con le circostanze storiche: "As I had expected, it turned out to be quite a business. I had to notify the police as well as the health authorities, and answer a lot of tedious questions: How was it I was ignorant of the boy's presence? If I did not supervise my native quarters,

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> La presenza di un cadavere nero trovato all'interno di una *farm* di proprietà bianca è il tema che caratterizzerà *The Conservationist*, un evento che segnerà profondamente la vita di Mehring e che assumerà, anche per il periodo in cui l'opera fu pubblicata, un elevato valore simbolico connesso alla rivalsa nera.

how did I know that that sort thing didn't go on all the time?"<sup>13</sup> Nella sua ritrosia a "supervisionare" gli alloggi dei neri si cela infatti il desiderio di non invadere la *privacy* (desiderio che ha dell'assurdo, visto che bianchi e neri non vivono in condizioni di parità).

Una volta sistemato il corpo ed accertata la causa del decesso per polmonite, le autorità dichiarano chiuso il caso. Petrus, però, non esita a chiedere al padrone di poter riavere il corpo del fratello e dargli così una degna sepoltura, secondo le loro usanze; il narratore, imbarazzato, non vorrebbe ferire l'uomo, a cui cerca comunque di spiegare che ormai non si poteva far niente per accontentarlo. L'altro, tuttavia, cresciuto secondo i "canoni ziotommisti" e convinto del potere sconfinato del "Dio bianco", rimane fermo nella convinzione che "white men have everything, can do everything; if they don't it is because they won't"<sup>14</sup>. Lerice, desolata per quanto accaduto, cerca di convincere il marito ad intercedere con le autorità per ottenere il corpo, in quanto è giunta loro la notizia che il padre del ragazzo deceduto stava per arrivare dalla Rhodesia, in occasione della celebrazione del funerale. La riesumazione del corpo non è, oggettivamente, una cosa facile da ottenere, ma il *master* sembra riuscirci, e i *boys* collaborano con la quota di 20 sterline, richieste per il recupero e per il funerale. Emerge qui lo scarto tra il punto di vista del narratore, che non sembra coltivare un profondo senso religioso o empatico, e la comunità di Petrus, capace di trascendere le barriere dell'individualismo:

I took it in irritation more than in astonishment, really – irritation at the waste, the uselessness of this sacrifice by people so poor. Just like the poor everywhere, I thought, who stint themselves the decencies of life in order to insure themselves the decencies of death. So incomprehensible to people like Lerice and me, who regard life as something to be spent extravagantly and, if we think about death at all, regard it as the final bankruptcy.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Six Feet of the Country", cit., pp. 12-13.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 15.

La raccolta dei soldi per il funerale viene considerata dal *farmer* come un inutile spreco, come un gesto incomprensibile, quasi un atto autolesionistico.

La cerimonia si svolge di sabato, giorno in cui i lavoratori della *farm* sono a riposo, e tutto è stato preparato secondo le loro usanze. Comprensibilmente, il *farmer* e sua moglie non partecipano alle celebrazioni, ma il destino vuole che, quel sabato pomeriggio, egli si trovi nel giardino di casa sua, proprio nel momento in cui sta passando il corteo funebre. Il passaggio della salma viene descritto nel dettaglio, come se un osservatore lo filmasse con una telecamera. Il *turning point* del racconto si manifesta proprio in questo frangente, quando, nell'atmosfera di solennità e di dolore che caratterizza quel sabato pomeriggio, il narratore inizia a percepire qualcosa di strano: "I felt it at once, like a wave of heat along the air, or one of those sudden currents of cold catching at your legs in a placid stream. The old man was muttering something; and they bumped into one another, some pressing to go on, others hissing at them to be still."<sup>16</sup> L'anziano padre, visibilmente affaticato, inizia a mormorare qualcosa mentre sorregge la bara del figlio insieme ad altri tre uomini, bara che repentinamente appoggerà per terra perché troppo pesante. L'uomo inizia ad agitarsi in modo strano e a pronunciare parole incomprensibili verso il *farmer*, che, grazie alla mediazione di Petrus, comprende: "My son was not so heavy." Dopo un attimo di silenzio agghiacciante, il padre in lutto ripeterà, guardando il *farmer*: "My son was young and thin"<sup>17</sup>. Queste parole preannunciano una terribile verità che, di lì a pochi istanti, sarebbe stata visibile agli occhi di tutti. Nel silenzio surreale di quel pomeriggio, l'uomo, con l'aiuto di altre persone, scoperchia la bara, verificando che, in effetti, il corpo che vi giace è quello di un altro uomo, ben più robusto e di diversa fisionomia rispetto al loro defunto.

Il *farmer*, in seguito a quanto accaduto e su pressione della moglie e di Petrus, cerca di indagare e di far chiarezza sulla questione. Ogni sera si reca dalle autorità, che non gli danno nessun tipo di chiarimento, trattandolo ogni volta con maggior superficialità; l'aspetto più straziante della situazione è tornare a casa e trovare Petrus in attesa di una risposta concreta, insieme a Lerice, ai quali il narratore è costretto a mentire spiegando che le cose sarebbero potute migliorare,

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 18.

che avrebbero potuto riavere il corpo, quando invece si rende conto che non si può fare più niente, in quanto i corpi dei neri venivano non di rado confusi l'uno con l'altro.

Petrus, alla fine, capirà che riavere il corpo di suo fratello è un'impresa impossibile e all'amarezza si sarebbe aggiunta la beffa, in quanto neppure le venti sterline sarebbero state mai risarcite. La frase pronunciata nel finale dal narratore ("So the whole thing was a complete waste, even more of a waste for the poor devils than I had thought it would be")<sup>18</sup> trasmette un profondo e lacerante senso di vuoto e impotenza. L'epilogo mostra in modo evidente come l'apartheid non solo limitasse la libertà di coloro che avevano una pelle di colore diverso da quella bianca, ma riuscisse a "mutarli" e ad umiliarli negli aspetti più intimi delle loro vite e della loro identità culturale e sociale.

Nonostante tutto, però, queste penose circostanze sembrano aver aperto gli occhi al narratore, pronto ad assumersi le sue responsabilità e ad aiutare concretamente Petrus, diversamente da quanto era apparso all'inizio, in cui si percepiva che la situazione fosse solo un peso per lui. Adesso, alla domanda della moglie: "What makes you so indignant, so determined about this now?", egli risponde: "It's a matter of principle. Why should they get away with a swindle? It's time these officials had a jolt from someone who'll bother to take the trouble"<sup>19</sup> (anche se, in conclusione, ogni loro tentativo risulterà vano).

Interessante, inoltre, è notare come il narratore anonimo rappresenti qui la borghesia bianca sprofondata in una certa apatia, con Leric e Petrus (ovvero una figura femminile e quella del nero emarginato) che lo sollecitano a reagire:

She and Petrus both kept their eyes on me as I spoke, and oddly, for those moments they *looked exactly alike*, though it sounds impossible: my wife, with her high, white forehead and her attenuated Englishwoman's body, and the poultry boy, with his horny bare feet below khaki trousers tied at the knee with string and the peculiar rankness of his nervous sweat coming from his skin.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Molti critici hanno colto questa sorta di legame, tra la donna bianca (Lerice) e Petrus, il servo non-bianco. Fin dall'*incipit*, si percepisce che il narratore tende a sminuire la moglie, con una sufficienza e un fare spocchioso non lontani da quelli con cui tratta Petrus e l'evento della morte del fratello. Gordimer sembra dunque suggerire un parallelismo tra il modo in cui veniva considerata la donna, in generale, e quello con cui venivano trattati i neri durante l'apartheid, in quanto entrambi, anche se in gradi diversi, appaiono soggiogati da un potere maschile pervasivo. Il narratore, ad esempio, mortifica Lerice ulteriormente quando si accorge della compassione che lei prova per Petrus<sup>21</sup>, giudicandola troppo sentimentale.

Graham Huggan commenta così il finale del racconto:

Petrus's brother becomes a metaphor for an apartheid régime which withholds the identity of its subjects by denying them a *sense of place*. He also represents the disenfranchised voice which can neither speak nor be spoken about, being submerged instead beneath a strident rhetoric of authority that at best restricts, at worst annuls its own freedom of expression.<sup>22</sup>

L'espressione "six feet", contenuta nel titolo, si riferisce a quei "pochi metri di terra" di cui il corpo del giovane è stato privato anche al momento della morte. In questo caso, ciò che viene negato al defunto, oltre al senso di appartenenza ad una determinata cultura, è soprattutto la sua identità, dato che l'evento solenne del funerale è percepito nella tradizione tribale come una sorta di "rito di passaggio", grazie al quale il defunto può ricongiungersi con le proprie radici. La morte del fratello di Petrus diviene, quindi, l'emblema del trattamento riservato a quella parte di società che, in quel periodo, risultava emarginata e tacitata.

Concludendo, si nota come il ricorso a una voce narrante "apatica" sia qui funzionale sia a un discorso critico sull'apartheid, sia a una messa in rilievo di un

---

<sup>21</sup> Particolarmente eloquenti appaiono le considerazioni sull'atteggiamento troppo "partecipe" della moglie: "I really haven't the time or the inclination any more to go into everything in our life that Lerice, from those alarmed and pressing eyes of hers, would like us to go into" (Nadine Gordimer, "Six Feet of the Country", cit., p. 12.)

<sup>22</sup> Cfr. Graham Huggan, "Echoes from Elsewhere: Gordimer's Short Fiction as Social Critique", cit., p. 66.

atteggiamento di superiorità (maschilista) di genere. Come afferma anche Dorothy Driver, la presa di coscienza, da parte di Lerice, riguardo i comportamenti discriminatori del marito verso i “boys” è un’opportunità che le si presenta per riflettere sulla natura del suo matrimonio ed è anche un modo per comprendere la posizione che spesso, nella narrativa gordimeriana, le donne si trovano a contrastare: “ ‘Six feet of the Country’ has made absolutely clear the comparable position of women and blacks: there is a common bond between them, and thus between racism and sexism”<sup>23</sup>. Driver sottolinea cioè come le fondamenta delle discriminazioni razziali non siano poi così diverse da quelle riguardanti le classificazioni sessiste.

Alla fine del racconto, non stupisce il fatto che sia proprio Lerice a rivolgere un pensiero al padre di Petrus, offrendogli degli indumenti nuovi da indossare durante il viaggio di ritorno verso la Rhodesia (dono che risolve ben poco e che, tuttavia, segnala l’empatia). La *short story*, dal punto di vista politico, fotografa una situazione di stallo all’interno della quale non è al momento possibile cambiare niente, in quanto “ ‘six feet of the country’ cannot be granted to blacks, even in death.”<sup>24</sup> Inoltre, l’immagine dell’anziano padre che, alla fine, abbandona silenziosamente il Sud Africa, pare farsi sineddoche di quella che era la situazione del paese in quel periodo: la nazione era nelle mani dei bianchi, che, in maniera brutale, riuscirono a privare la popolazione nera di beni e dignità sia durante la vita, che nella morte. Quindi, il finale è amaro: il silenzio straziante, unito all’immagine della remissività dei neri con cui il racconto si conclude, pare riflettere l’impossibilità del cambiamento in quel dato periodo storico.

---

<sup>23</sup> Cfr. Dorothy Driver, “The Politicisation of Women”, in Rowland Smith (ed.) *Critical Essays on Nadine Gordimer*, cit., p. 191.

<sup>24</sup> Cfr. Stephen Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, cit., p. 140.

### 3 “Happy Event” e “Horn of Plenty”

“Happy Event” e “Horn of Plenty” sono due racconti che riprendono la tematica delle differenze interrazziali da una prospettiva diversa rispetto a quella considerata in “Six Feet of the Country”. In entrambi i testi si ha un’ambientazione che non è quella della *farm*, bensì delle lussuose case situate nei quartieri di Johannesburg riservati alle persone benestanti. Come in ogni racconto che affronta aspetti connessi alla drammatica e scottante questione razziale, Gordimer riesce a rendere l’atmosfera pregnante, ma mai irrimediabilmente cruda, né melodrammatica, nonostante la delicatezza della tematica trattata.

Nel caso di “Happy Event”, il titolo si connota di ironia amara, in quanto ciò che dovrebbe essere un “lieto evento”, ossia una nascita, si rivelerà motivo di sofferenza e difficili scelte da parte delle donne coinvolte. La storia si apre con l’immagine di una coppia borghese bianca, Ella Plaistow e suo marito Allan, in procinto di organizzare un tanto agognato viaggio in Europa che avrebbe avuto luogo la primavera seguente; dalle loro parole si percepisce che questo viaggio era qualcosa di particolarmente importante e desiderato, al quale non avrebbero mai potuto rinunciare, neanche di fronte all’eventualità dell’arrivo di un altro figlio. I due coniugi, già genitori, considerano cioè un’ulteriore gravidanza come un “intoppo”, anziché un motivo di gioia:

at last there was nothing to stop Allan and Ella – they had booked to go to Europe in the spring of the following year. So to have allowed themselves to be stopped by this -- ! To be, instead, this time next year, caught up in chemist’s bills and napkins and wakeful nights all over again! No, they had brought up their babies, had loved and resented them, and were content with them, and all through eight years had planned for this time when they would suddenly lift themselves clear out of whatever it was that their lives had settled into, and land, free of it, lightly, in another country.<sup>25</sup>

Questo bisogno di allontanarsi temporaneamente da tutto (la noia, gli impegni quotidiani, la disponibilità costante) li indurrà a optare per

---

<sup>25</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Happy Event”, in *Six Feet of the Country*, cit., p. 33.

un'interruzione di gravidanza, scelta non dichiarata apertamente dal narratore, ma facilmente deducibile.

Per quanto riguarda la voce narrante, in questo caso si ha una modalità eterodiegetica che alterna focalizzazione zero a focalizzazione interna, come indica già l'*incipit* del racconto: "There were so many things in life you couldn't ever imagine yourself doing, Ella Plaistow told herself. Once or twice she had said it aloud, too, to Allan"<sup>26</sup> (ovviamente, il riferimento è alla decisione di abortire).

Segue l'introduzione dei personaggi che saranno, insieme ai coniugi Plaistow, i protagonisti del racconto. A servizio di questa famiglia bianca figurano due "servants": Thomas, "the old house-cum-garden boy"<sup>27</sup>, e Lena, entrambi di origine *Basuto*, in quanto Ella è convinta che ingaggiare due persone appartenenti alla stessa etnia sia un modo per evitare possibili incomprensioni o litigi. Tuttavia, nonostante la medesima provenienza etnica, i due non vanno d'accordo, in quanto Thomas percepisce la presenza di Lena "like an insect circling angrily round the impassive head of some great, slow animal"<sup>28</sup>, ed inoltre discutono su qualsiasi cosa riguardi le faccende domestiche e sul fatto che, secondo Thomas, Lena sia troppo pigra; egli sospetta perfino che, durante la notte, nella stanza di lei, si riunisca clandestinamente una combriccola per produrre birra, e addirittura crede di aver sentito il pianto di un bambino.

Come avverrà per Maureen Smales in *July's People*, Ella ha un rapporto molto confidenziale con Thomas, giustificato dal fatto che egli lavora per lei da molto tempo, e lascia che le racconti fatti e circostanze o che si sfoghi su ciò che lo assilla, a patto che si mantengano il rispetto e l'appropriata distanza che le loro due diverse posizioni sociali richiedono. Dopo le continue lamentele del suo fidato domestico-giardiniere, Ella decide così di verificare se Lena svolge con cura il suo lavoro oppure no, finché una mattina la trova a letto, nella sua stanza, anziché intenta ad adempiere le mansioni domestiche. La descrizione dell'ambiente è qui articolata in modo minuzioso, in grado di rendere

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>28</sup> *Ibidem*.



persuasivamente le condizioni di povertà in cui erano costretti a vivere i domestici<sup>29</sup>:

The room had a warm animal smell, like the inside of a cupboard where old Lixi, the tabby, lay with her kittens at her belly, purring and licking, purring and licking. The air in here had nothing to do with that other air wet and sharp with morning, just outside: it was a creature air, created by breathing beings. [...] The bed was raised high on bricks, and it was half-curtained, like a home-made four-poster.<sup>30</sup>

Inoltre, la stanza di Lena è situata all'esterno della casa, tra il bidone della spazzatura e il garage, come se la donna fosse una creatura a metà tra l'uomo e l'animale, anziché una persona con un cuore e un'anima. Il fatto che Lena non abbia modo di svolgere le sue mansioni settimanali provoca uno sconvolgimento nell'organizzazione familiare ("You know how it is when the washing isn't done on the right day. It puts the whole of the rest of the week out,"<sup>31</sup> commenta Ella), confermando come la scala gerarchica si fosse ormai consolidata e "naturalizzata".<sup>32</sup>

Dopo questa focalizzazione domestica, si passa repentinamente, tramite un evidente stacco narrativo oltre che grafico, alla descrizione del quartiere in cui questa famiglia vive e a un riferimento al "milk-boy" che, come tutte le mattine, consegna i cartoni di latte davanti i portoni delle case. Una mattina, notando un contenitore metallico, questi lo muove con un piede e capisce che non è vuoto; abbassandosi verso l'oggetto, si rende conto che contiene il corpo inerme di un neonato (ormai morto), avvolto in una camicia da notte di raso blu. Big Charlie, così si chiama il "milk-boy", lancia un grido di orrore, notando poi che in un

---

<sup>29</sup> Lo stesso stile dettagliato, in cui gli aspetti rilevanti dello scenario affiorano tramite percezioni sensoriali (in particolare la vista e l'olfatto), caratterizza il romanzo degli esordi *The Lying Days*, soprattutto nella prima parte del testo, in cui la giovane Helen Shaw inizia il suo viaggio cognitivo.

<sup>30</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Happy Event", in *Six Feet of the Country*, cit., p. 37.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>32</sup> A mio avviso, il comportamento di Ella sia con Lena, sia con Thomas è abbastanza simile a quello della madre di Helen Shaw con la loro domestica Anna e il giardiniere, entrambi neri. La protagonista di *The Lying Days*, lamentandosi a questo proposito, dice all'amico Joel: "you know what I cannot stand about my mother's attitude: making use of Anna as a friend and conveniently ignorant yes-woman, elevating her with her whole race, into a categorical sloth – of moral, spiritual – everything – inferiority" (Nadine Gordimer, *The Lying Days*, Bloomsbury, London 1994, p. 120).

angolo di quella vestaglia c'è un' etichetta con il nome "Ella Plaistow". Quello stesso pomeriggio, Ella riceve la visita delle autorità locali<sup>33</sup>, che la informano che un "native baby" era stato ritrovato nel *veld* ormai morto, in un contenitore di metallo, avvolto nella sua camicia da notte. Ella riconosce subito l'indumento, che aveva regalato a Lena qualche giorno prima, circostanza che la spinge a ripensare agli eventi dei giorni precedenti; deduce così conto il motivo della stanchezza della sua domestica, dei suoi dolori allo stomaco e del fatto che a Thomas era parso di sentire il pianto di un bambino; sono tutti pezzi di un *puzzle* che, pian piano, va a ricomporsi. Quando i poliziotti lasciano l'abitazione, Ella, in preda ad un attacco di nervi, ordina ai domestici di scendere, ma Lena e Thomas appaiono tranquilli, come se l'arrivo delle forze dell'ordine non li avesse scossi più di tanto. Questo atteggiamento deriva da un'abitudine alle restrizioni e alle punizioni a cui il regime li ha sottoposti fin dai primi contatti con la vita comunitaria:

To them a few days in prison is no more shaming than an attack of measles. After all, there are few people who could go through a lifetime without at least once forgetting to carry a piece of paper which is their "pass" to free movement about the town, or without getting drunk, or without sitting on a bench which looks just like every other bench but happens to be provided exclusively for the use of people with a pale skin.<sup>34</sup>

Lena viene interrogata e ascoltata dai poliziotti, ai quali risponde con la stessa freddezza e il solito distacco con cui si relazionava ai suoi "padroni", o meglio, indossando la maschera che le aveva consentito di sopravvivere in un mondo non suo, dove lei figura come aiutante, comparsa e mai protagonista: "Because she is not a *motherly* figure, Ella thought, that is it. One cannot imagine her mother to anything; she is the sort of woman, white or black, who is always the custodian of other people's children; she washes their faces and wipes their

---

<sup>33</sup> Il modo in cui le autorità bianche vengono delineate è sempre molto vicino allo stereotipo. La descrizione che si profila qui ("The man was heavily built and large-footed and he had a very small, well-brushed moustache", "Happy Event", cit., p. 41) è simile a quella di un altro racconto, "The Amateurs", contenuto nella raccolta *The Soft Voice of the Serpent*, in cui il gruppo di attori è accolto da un "fat police-boy in uniform" (Nadine Gordimer, "The Amateurs", in *Life Times: Stories, 1952-2007*, Bloomsbury, London, Berlin, New York, Sydney 2011, p. 8).

<sup>34</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Happy Event", in *Six Feet of the Country*, cit., p. 43.

noses, but they throw their arms round somebody else's neck.”<sup>35</sup> La fisionomia attribuita a Lena ne ha insomma obliterato i tratti materni, l'ha privata di una parte della sua femminilità (il potere di concepire e crescere figli propri). Dopo quanto accaduto, Ella capisce se non altro di non aver mai conosciuto la “vera” Lena e si rende conto per la prima volta che, forse, dietro il consueto sorriso di circostanza e l'obbedienza, si celava ben altro: una sofferenza non percepibile dai bianchi, immersi nella loro vita e proiettati in un universo “separato”. Ella non sembra darsi pace, e continua a chiedersi come una donna possa uccidere il proprio bambino per erigere poi di nuovo una barricata tra la “civiltà” e l'alterità “barbarica”: “It just shows you, you never know whom you've taken into your home... you never know with them... You can send them to a doctor to make sure you aren't harbouring someone who's diseased, but you've no way of finding out what person a servant is.”<sup>36</sup>

Viene avviato un processo, e le due donne si ritrovano in tribunale per l'ultima udienza; in questo frangente, Ella nota nuovamente qualcosa di mostruoso nell'apparente impassibilità di Lena, difficile da immaginare come la stessa donna che aveva abbandonato il figlio al freddo. L'imbarazzo e la tensione pervadono l'aula di tribunale, dove Ella si sente fuori luogo e costretta a fare i conti con la propria cecità: deve infatti rispondere alle numerose domande dei legali che continuano ad insistere su come lei, madre di famiglia, non si fosse accorta che la sua domestica aspettasse un figlio. Come nel caso dei *farmers* di “Six Feet of the Country”, Ella ammette con disagio di aver sempre scelto di non intromettersi troppo nelle faccende personali dei suoi lavoratori, per non invadere la loro *privacy*: “But how to explain that one didn't go measuring one's servant's waistline, that she was very big, well-built woman in any case, and that since she must have been well into her pregnancy when she started work, any further changes in her figure were not noticed. [...] you can't imagine how *idiotic* I felt.”<sup>37</sup>

Dal canto suo, Lena cerca invano di difendersi, dicendo che il bambino era nato morto e che lei, spaventata, aveva deciso di liberarsi del corpo. L'autopsia

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 46.

non conferma però questa tesi, lasciando dedurre che il bambino, al momento dell'abbandono, era ancora vivo. I legali chiamano poi a testimoniare un medico, il quale dichiara che, a differenza delle donne europee, una "native woman" ha una resistenza fisica straordinaria. Alla domanda del magistrato sulla possibilità che quest'ultima avesse potuto riprendere tutte le sue normali attività, il dottore risponde: "Were the woman in question a European, I should, of course, say this would be most unlikely. Most unlikely. But of a native woman, I should say, yes – yes it would be possible."<sup>38</sup> Dunque, questa valutazione medica rende meno assurdo il fatto che Ella non si fosse accorta di niente e aiuta a scagionarla da qualsiasi tipo di accusa di complicità o connivenza. La fisionomia robusta di Lena era stata chiamata in causa anche in una delle parti iniziali del racconto, in cui Ella dubitava della sincerità di Thomas perché credeva che le sue lamentele fossero la reazione indispettita ad un rifiuto da parte della donna nei suoi confronti: "She's a perfectly nice girl, really; a bit sulky, that's all. But you know what an old devil he can be when he wants to. I shouldn't be surprised if what's behind it is that he fancies her, and she's not interested. Shame, he looks such a little old wizened imp of a thing next to her, she's such a hulking big-breasted Juno..."<sup>39</sup>

Il processo si conclude con una condanna di Lena a sei mesi di lavori forzati, periodo peraltro coincidente con il soggiorno estero della famiglia Plaistow; dopo aver scontato la pena, la donna non sarebbe più tornata al loro servizio.

Dunque, Ella e Lena rappresentano due realtà diverse: nel caso della donna bianca, che interrompe la propria gravidanza per mantenere un certo tenore di vita e realizzare un sogno, tutto è taciuto, mentre per la donna nera che non può permettersi di pagare un medico o andare in ospedale per ricevere assistenza neonatale, il gesto, seppur condannabile, ha una risonanza smisurata. Se Ella rinuncia alla gravidanza perché ha bisogno di ritagliarsi uno spazio proprio, Lena non sembra avere scelta: non può crescere un figlio per motivi economici e di ostracismo sociale.

---

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 36.

“Horn of Plenty” affronta nuovamente la tematica delle relazioni tra bianchi e neri. Questa *short story* si apre con un narratore eterodiegetico che filtra i pensieri di una donna (“She”, senza specificare il nome), la quale risiede in Africa ormai da due mesi, e le cui affiliazioni, benché non esplicitate, la associano all’universo bianco: “But they’re like *oxen* – if they’re all going to be like that, I just don’t see how I’m going to manage...”<sup>40</sup>. Alla luce del tono di sufficienza e “disprezzo” utilizzati anche in seguito per descrivere i neri, la loro fisicità e il colore della loro pelle, si capisce perfettamente che la donna in questione appartiene alla cultura occidentale: “it seemed impossible to get at them through that murky opacity, it obscured their facial reactions, for her, as if their eyes gleamed out from a perpetual night.”<sup>41</sup> Iniziare un racconto senza fornire un quadro completo del o della protagonista è una strategia che spesso l’autrice utilizza nei suoi testi brevi, impostati sul *tranche-de-vie*. Lo stesso accadeva in “The Amateurs”, in cui, del gruppo di attori presentato all’inizio, la provenienza etnica non veniva menzionata subito, ma solo nel momento in cui essi si dirigono verso la *location* dove dovranno esibirsi e allorché si avvicina alla loro macchina un “native boy”.

Il quadro si completa a poco a poco: i due protagonisti, Hank McCleary e sua moglie Pat, sono americani che, per motivi di lavoro, si trasferiscono da New York nel continente africano, prima in Rhodesia e poi in Sud Africa. Pat farà molta fatica ad ambientarsi nella nuova dimensione e spesso si sentirà a disagio anche solo a passeggiare in mezzo agli odori e alle voci delle strade rhodesiane. La partenza per l’Africa è stato un momento molto difficile per lei, che, abituata alla vita mondana e ai *comfort*, adesso si vede obbligata a modificare e a ridimensionare le sue pretese. Pat è epitome di coloro che arrivavano in Sud Africa senza conoscere a fondo il contesto socio-politico del paese e con l’idea di poter imporre i propri usi e costumi; tuttavia, la politica dello sviluppo separato promossa dal governo permetteva loro di sentirsi superiori, senza che questi capissero effettivamente che i privilegi a loro riservati andavano a ledere i diritti e la dignità di altre persone. Dunque, Pat ha la capricciosa pretesa di trovare in Sud Africa le stesse comodità di cui godeva a New York, dove si era avvalsa della

---

<sup>40</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Horn of Plenty”, in *Six Feet of the Country*, cit., p. 116.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

collaborazione di una domestica, Mrs Wilks, che “cooked and cleaned and pressed for her, Mrs Wilks, at whom she had yelled when she was irritable, and on whose crooked shoulder she had wept when she wanted some man she couldn’t have.”<sup>42</sup> Oltre che all’aiuto di una domestica, Hank sa che la moglie, un’intellettuale, ha rinunciato a varie cose per seguirlo in Africa, come le serate a teatro, i pranzi con i redattori di case editrici che discutevano con lei le loro prossime pubblicazioni e i contatti con gli artisti che si rivolgevano a lei riguardo le opere da stampare. Tutto questo, una volta giunta in Africa, si è eclissato, ma ciò di cui Pat sente maggiormente la mancanza è proprio Mrs Wilks, perché “a Mrs Wilks was necessary in order to free one to live anywhere”<sup>43</sup>, come se un aiuto materiale, remissivo e sempre disponibile, fosse un requisito indispensabile.

Una volta arrivati a Johannesburg, Pat, memore dell’esperienza dei “servants” in Rhodesia, parte sfiduciata, ed infatti la coppia cambierà presto ben tre domestiche: la prima era in grado di svolgere qualsiasi mansione, ma non sapeva né leggere, né scrivere o rispondere al telefono; la seconda non riusciva a capire gli ordini che le venivano impartiti, e la terza faceva cuocere i chicchi di caffè in un mix di latte e acqua e si puliva il naso sul dorso della manica. Alla fine, la questione della domestica pare risolversi quando, tramite amici, Hank decide di assumere una certa Rebecca.

Rebecca lavora come domestica nelle case dei bianchi già da diciannove anni e, anche se non capisce sempre ciò di cui i propri padroni hanno bisogno, riesce ad accontentarli. Il narratore fa poi una dettagliata descrizione di tutte le esperienze lavorative di questa donna, evidenziando le varie situazioni di discriminazione in cui era incorsa, ma anche le numerose cose che aveva imparato, come cucire, lucidare l’argenteria e apparecchiare mettendo le posate al posto giusto<sup>44</sup>. Tuttavia, Rebecca ha così conosciuto due realtà diametrali: quella a cui appartengono le persone benestanti che vivono nel lusso e quella delle *locations*, nelle quali è nata e cresciuta insieme a sua nonna, in quanto figlia illegittima, abbandonata da sua madre, e fin da sempre costretta a vivere di ciò che

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>44</sup> Tutte queste capacità vengono menzionate con l’intento ironico di creare un forte contrasto tra l’inconsistenza dei valori vigenti nel mondo borghese bianco e la realtà proletaria nera.

spesso le famiglie per le quali lavorava le offrivano, come vecchi indumenti e scarti di cibo. Ciò che emerge dalle varie descrizioni delle diverse case nelle quali Rebecca ha prestato servizio è l'importanza che le persone davano qui al regno domestico, dove essenziale era lucidare l'argenteria e indulgere anche a qualche spreco: "She wasted magnificently: soap lay in water until whole cakes melted away, irons were left on until they burned out, fruit rotted because she left it to rot and ordered more to replace it"<sup>45</sup>. Episodio emblematico dell'estraneità di Rebecca a quel mondo è quando venne licenziata perché aveva dato da bere al cane in una ciotola, contenitore che era in realtà uno dei pezzi di antiquariato più importanti della collezione della sua padrona.

Quando Rebecca a sua volta si licenzia per iniziare a lavorare dai McCleary, lo fa perché questi le offrono uno stipendio maggiore ed inoltre non hanno figli ai quali lei avrebbe dovuto badare. Interessante è notare la sua ingenuità anche nell'ambito geo-politico, in quanto, per lei, chiunque provenisse da luoghi diversi dal Sud Africa era un "inglese". Questa particolarità sembra voler sottolineare come, al di là degli spazi a lei noti, ella quasi temesse di immaginare altre dimensioni, come un bambino si costruisce un mondo semi-immaginario partendo da un palinsesto reale.

Una delle prime sorprese per Rebecca è quella di trovare una stanza "tutta per sé" nella mansarda della casa dei suoi padroni, e non un locale all'esterno (come era invece abitudine tra i bianchi benestanti); e inoltre, sul letto ci sono delle lenzuola pulite, che lei non aveva mai trovato prima. Si stupisce anche della dolcezza che Pat mostra nel parlarle e del fatto che i due coniugi non vogliono che si rivolga loro chiamandoli "Madam" o "Master", ma con le espressioni meno pretenziose "Mr. McCleary" e "Mrs. McCleary". Tuttavia, essere a loro servizio non è facile, in quanto organizzano molte feste, hanno una mole di argenteria da pulire e altrettanti vestiti da stirare. Nonostante questo, si persuade di non aver mai lavorato così bene e, appunto, di sentirsi particolarmente a suo agio. Ha perfino imparato ad usare la macchina del caffè di Pat, anche se più difficile è per lei rendersi conto delle necessità non esplicitamente espresse, di esigenze a cui dovrebbe istintivamente rispondere.

---

<sup>45</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Horn of Plenty", in *Six Feet of the Country*, p. 122.

Ciò che il narratore sottolinea nel rapporto interpersonale tra Rebecca e Pat è proprio, d'altro canto, l'insofferenza di quest'ultima verso la donna nera, con cui cerca invano di instaurare lo stesso legame confidenziale che aveva con Mrs Wilks. Purtroppo, Rebecca non è mai stata abituata ad avere un "dialogo" con i propri superiori, né tanto meno a coltivare una certa intimità, e ciò provoca, in Pat, una sensazione di irritazione e insoddisfazione. Il *turning point* del racconto avviene una sera, quando i McCleary organizzano una festa a casa loro con degli amici, in occasione della quale Pat realizza una raffinata cornucopia<sup>46</sup> di vimini che Rebecca non apprezza per niente (non riuscendo a definirne il significato simbolico), o meglio, non come Pat avrebbe voluto: "Rebecca worked hard and obediently, but she didn't say a word when she saw the splendid centre-piece Pat had created with a wicker cornucopia ordered by mail from a decorator shop at home, and filled to the traditional spilling overflow with South African fruits".<sup>47</sup>

Il giorno dopo, Pat si comporterà in modo molto strano, apatico e stizzito, come se fosse infastidita da qualsiasi cosa il marito o Rebecca facessero. La sera, inoltre, le arriva un vestito dall'America che, con una qualche civetteria, indossa e mostra a Rebecca, la quale non ha tuttavia quello slancio di entusiasmo che la signora avrebbe pensato di suscitare, ma la guarda e continua a portare avanti i suoi compiti senza farle nessun complimento (non, ovviamente, per sentimenti di gelosia o rancore, ma semplicemente per il divario tra i loro universi di appartenenza). Quello che Pat voleva, dal suo punto di vista egoistico, non era altro che un po' di apprezzamento e considerazione, stavolta incarnando lei una prospettiva "infantile". Quando escono per andare a cena, la moglie, sfogandosi con il marito, afferma:

I must be loved. I can't stand it if I don't have love and warmth around me, if people don't care about me [...] "I want love" she was saying with passion. Someone who says, how pretty you look, Mrs McCleary; how young; how

---

<sup>46</sup> Il termine "cornucopia" è ciò che dà il titolo al racconto e, in questo caso, è uno degli oggetti più emblematici del testo, insieme al vestito. Secondo l'etimologia del nome, la "cornucopia rappresenta il 'corno dell'abbondanza, simbolo della fertilità' ed è inoltre l'emblema del complesso di beni necessari alla vita umana (Cfr. Salvatore Aurigemma (ed.), "Cornucopia", Enciclopedia Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/cornucopia\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cornucopia_(Enciclopedia-Italiana)/))

<sup>47</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Happy Event", in *Six Feet of the Country*, cit., p. 126.



beautifully you do things... You do see, don't you --? Loved and cared for and wanted. That's how I want to feel, all the time.<sup>48</sup>

Evidente è insomma l'impossibilità, per questa tipologia di donna narcisista, di istituire un dialogo anche minimamente significativo con il contesto sudafricano, per lei un "world apart".

Come nella maggior parte dei racconti di questo periodo a firma dell'autrice, anche questi due hanno una struttura aneddotica con un *climax* epifanico, in cui gli episodi narrati acquistano valenze esemplificative e allegoriche, spesso con uno sguardo cinicamente rivolto alla borghesia bianca.

### 3 "Charmed Lives"

"Charmed Lives" è l'unica *short story*, in tutta la raccolta, a evocare l'atmosfera dei "concession stores" (modesti esercizi commerciali che sorsero intorno alle aree industriali del Transvaal, dati spesso in concessione a ebrei sudafricani e frequentati dalla clientela nera), che hanno fatto da ambientazione ad alcune delle prime opere dell'autrice. Questi negozietti simili a *bazar* diventano, nell'immaginario gordimeriano, dei luoghi dal valore simbolico, costituenti un primo palcoscenico "ibrido" che segna il percorso di crescita di personaggi bianchi che, al momento dell'entrata in questi microcosmi, si avviano in direzione del passaggio dal mondo dell'infanzia a quello della consapevolezza adulta. Uno degli esempi più evidenti è quello che ci viene proposto in *The Lying Days*, dove la prima sezione del romanzo ("The Mine") è, in parte, ambientata proprio nelle stradine gremite della città mineraria di Atherton (nome fittizio e trasposizione letteraria della città natale di Gordimer), tra i negozietti gestiti da ebrei o indiani e frequentati da neri, luoghi pervasi da odori intensi (quasi mai gradevoli), con le urla dei venditori e l'animazione degli acquirenti abbigliati con vestiti "tradizionali" tipicamente autoctoni. È in questa dimensione caotica, poco raffinata ma pullulante di vitalità che la piccola Helen Shaw ha il suo primo vero contatto con il mondo esterno, oltre i confini ben definiti e borghesi del giardino

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 132-133.

di casa sua. Haugh definisce questi luoghi come il terreno “where aloness is discovered; where the shy meet the shrewd and adept. Here the initiates have an encounter with the materialism or evil; here innocence is lost. The store is where the simple heart meets corruption.”<sup>49</sup> Quindi, l’accesso funge per i personaggi da rito iniziatico verso una conoscenza più consapevole della realtà circostante.

Nel caso di “Charmed Lives”, la bottega in questione non è un vero e proprio “concession store”, ma la presenza di un orologiaio sordo ebreo e di un medico incline all’alcool, osservati mentre lavorano tramite gli occhi curiosi di una bambina bianca, crea un parallelismo con la tematica (spesso affrontata da Gordimer) del bambino che, timorosamente, si avvicina ad una dimensione a lui sconosciuta e che si rivelerà essere parte della vita “reale”.

Il racconto è narrato interamente dal punto di vista di Kate, la quale esordisce dicendo che, nella città in cui abitava, c’erano due uomini, un orologiaio sordo e un medico ubriaco, che non si conoscevano tra loro, ma che coesistevano nella sua mente. Questa associazione sarebbe risalita a quando era molto piccola, particolarmente ricettiva agli insegnamenti della madre, la quale aveva catalogato le persone in due categorie: quelle a cui lei, Mrs Shand, aveva molto tempo da dedicare, e quelle per cui non avrebbe sprecato neanche un minuto; alla luce della sua visione filantropica, sia il dottore che l’orologiaio appartenevano alla prima categoria. Simon Datnow (l’orologiaio) era infatti un lontano parente di Mr Shand, il quale lo aveva aiutato, insieme ad altri familiari provenienti dalla Russia e dalla Lituania, a scappare negli anni ’20 dalle discriminazioni anti-semitiche in corso nel vecchio continente, per trovare un posto più sicuro in Sud Africa<sup>50</sup>. Tuttavia, il padre di Kate non aveva una buona considerazione di quest’uomo, né del suo *background* culturale, ed inoltre lo infastidiva la particolare sintonia che si era istituita tra lui e sua moglie. L’etnia dell’orologiaio, benché non esplicitata dalla narratrice, è deducibile attraverso i commenti nutriti di pregiudizi e luoghi comuni sugli “stranieri” giunti in Sud Africa, abili nell’accaparrarsi posizioni sociali di rilievo e non di rado “employed as official collectors for charities

---

<sup>49</sup>Cfr. Robert F. Haugh, *Nadine Gordimer*, cit., p. 51.

<sup>50</sup> Marcata è qui la componente autobiografica: anche Isidore Gordimer (padre di Nadine) riparava orologi, era un orafo e un immigrato ebreo lituano che, una volta trasferitosi in Sud Africa, si adoperò per accogliere vari parenti dell’Europa dell’Est.

connected with the synagogue or the Jewish Burial Society.”<sup>51</sup> Come altri espatriati, Simon Datnow aveva risarcito Mr Shand delle spese del viaggio, dimostrandosi inoltre uno degli orologiai più abili che egli avesse mai incontrato, ma, nonostante ciò, tra i due non si era istaurato nessun tipo di empatia, principalmente a causa della rude condiscendenza di Mr Shand.

Con un senso di solidarietà e simpatia, Kate ricorda di quando trascorrevva interi pomeriggi osservando l’orologiaio lavorare nella gioielleria di suo padre, con l’apparecchio per l’udito incollato alle orecchie solo quando capiva che qualcuno gli stava parlando; il commento: “you would see him wince as the roar of the world, from which he had been sealed off like a man dropped in a diving-bell to the floor of the ocean, burst in upon him”<sup>52</sup> riesce a trasmettere con la sua valenza metaforica sia il senso di difficoltà, sia la dignità con cui l’immigrato affrontava la vita di tutti i giorni, nonostante il suo handicap. Significativa appare inoltre la descrizione del luogo in cui era situato il “Watch repair department”, ovvero “in the draughtiest corner of the shop, and it was then that the watchmaker, blue-nosed and pale above his grey muffler, reminded Kate of one of those zoo animals which, denied the lair of its natural habitat, shudders out the cold months in a corner of its cage.”<sup>53</sup> L’emarginazione e la “disumanizzazione” non riguardano in questo caso un soggetto con diversa pigmentazione, ma un bianco condannato dalla Storia e dal pregiudizio a occupare una posizione subordinata, legata alla “rootlessness” del popolo ebraico.

Come già affermato, il rapporto tra Mr Shand e Simon Datnow era tutt’altro che idilliaco; anzi, sembrava che il primo provasse soddisfazione nel trattare male il dipendente, che aveva comprensibili difficoltà a reagire alle sue provocazioni:

Marcus Shand got into the habit of abusing Simon Datnow in mumbled asides, before his very face. It was a great comfort to Shand to be able to abuse someone with impunity. Yet although it was true that he was able to say abusive things without being heard, it was, of course not possible for these not to show on his

---

<sup>51</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Charmed Lives”, in *Six Feet of the Country*, cit., p. 147.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 149.

face while he said them, and so it was that Simon Datnow felt the revilement more cuttingly than if it had come to him in words [...]<sup>54</sup>

Per contro, la madre di Kate faceva apparire ogni difetto di Simon un pregio, sostenendo con i figli la tesi fantasiosa che fosse un gentiluomo e che la sua sordità fosse da ricondurre a uno “sbaglio” della natura, dovuto forse all’incrocio di razze diverse nel suo ramo genealogico. Il contrasto fra grettezza e nobiltà di spirito affiora anche nel commento seguente: “The bewildered, impotent rage that showed in his eyes – the repressed daze of savagery in the eyes of the bull who cannot see where the darts have lodged in the shoulders – before the rudeness of her husband which he couldn’t hear, she interpreted as the control of a superior being”<sup>55</sup>. Infine, il fatto che avesse l’ulcera, era da attribuire, secondo Mrs Shand, ad una “sensibilità eccezionale” che in pochi possedevano, più che alla diretta conseguenza di un lavoro stressante.

Durante il periodo natalizio l’orologiaio era sempre il primo ad arrivare e l’ultimo ad andar via; non pranzava e non si fermava mai un attimo. Così lo ricorda dal canto suo Kate, che, dalla vetrina del negozio, cercava invano un contatto visivo con lui, troppo concentrato su ciò che doveva fare, per alzare lo sguardo. Una sera tardi, però, Simon si accorse della sua presenza e la invitò a dividere con lui uno dei tre panini farciti con i fiori di garofano, destinati al suo pranzo, e che alla bambina piacevano tanto. Questo gesto, semplice e generoso, pare confermare la nobiltà d’animo dell’orologiaio, che, nonostante le ingiustizie subite, era rimasto una persona di gran cuore.

Il *focus* del racconto si sposta poi sul medico a cui Mrs Shand dedicava ancora più attenzioni<sup>56</sup>. Alla madre di Kate piaceva molto attendere il suo arrivo, per poi, una volta terminate le visite ai figli, fermarsi a parlare a lungo con lui. Il dottor Connor veniva, dunque, spesso elogiato da sua madre, fiera di eleggerlo a punto di riferimento per la salute di lei e dei suoi cari. Ciò stride tuttavia con la palese inaffidabilità di Connor stesso, vittima del vizio dell’alcool, e suggerisce di

---

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Anche in questo caso, non è difficile cogliere un rimando a Nan Myers (madre dell’autrice), che aveva istituito un profondo rapporto di amicizia con il medico di famiglia, soprattutto quando si sospettava che l’adolescente Nadine soffrisse di cuore.

nuovo la tendenza di Mrs Shand a compensare le proprie frustrazioni con voli e proiezioni idealistici:

He was not merely addicted to drink, he was dejectedly chained to it, as the great sheepish dog whom he resembled might be chained to a kennel. He did not drink at parties, or with friends, but in no company but his own, in solitary, irregular and frequent bouts; sometimes every week, sometimes at intervals of several months, sometimes every day for a month.<sup>57</sup>

Cosa ancora più particolare, testimone di ciò era il suo “African garden boy” (che non osava fargli nessuna domanda), con il quale amava dirigersi nel *veld* per un soggiorno di almeno un paio di giorni, come se volesse nascondere la sua “malattia” e la sua profonda infelicità al resto del mondo. A volte accadeva perfino che operasse e visitasse i suoi pazienti sotto l’effetto dell’alcool, o che riuscisse a guidare lucidamente la sua vettura per molti chilometri, tanto che “he came to bear, for the people of the town, the legend of a charmed life, and they were not afraid to entrust themselves to him”<sup>58</sup>, come se la sua persona fosse contornata da un alone di magia. È in questo passo che per la prima volta si fa riferimento ad una “charmed life”, a una vita condotta sotto l’effetto di un incantesimo o un maleficio: il titolo del racconto allude dunque, in modo ironico, a esistenze alienate e sofferte, ben lontane dal fascino di una magia esotica.

Kate ebbe l’occasione di recarsi a casa del medico per farsi fare un’iniezione di penicillina e, quando vi entrò, fu pervasa da una sensazione di “self-disgust” trasmessale dall’atmosfera di “sickness” che permeava quella casa e i suoi abitanti, tanto che sentì “her young heart fill with cold cruelty toward the mild-voiced, broken man bending over her”<sup>59</sup>. Fu in quell’istante che la verità sul dottore le si era prepotentemente configurata.

Kate avrebbe poi lasciato il grigiore della sua cittadina per frequentare una “boarding school” e, quando tornò al suo paese, le cose non erano cambiate, neanche per quei due uomini, che continuavano a condurre la loro vita come

---

<sup>57</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Charmed Lives”, in *Six Feet of the Country*, cit., p. 155.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 157.

sempre, in modo meccanico, mostruosamente “incantato”, privo di spirito critico e dinamismo. La madre di Kate aveva poi usato la sua influenza per trovare un posto di lavoro alla figlia in una scuola del luogo, ma la ragazza aveva già deciso che, se voleva vivere liberamente e lontana dai pregiudizi, avrebbe dovuto abbandonare la sua città natale. Si convinse ancora di più quando, tornata nella casa del dottore a distanza di tempo, vide un ambiente in totale decadenza, come se il medico vivesse in una “death in life condition”. Ciò che Kate registrò, all’interno dell’abitazione in cui Connor viveva con la madre, si fa veicolo di un’epifania joyciana, che la spinge a concludere:

In books, worms turned, drunkards ended violently in the gutter, the world moved; in the small town, Kate felt, everything held back tolerantly to the pace of – well, for example, those two men for whom her mother had such a lot of time, two men who apprehended the world from a remove, the one looking through glass into an aquarium where silent, mouthing fish swam up to him incomprehensibly and swam away, the other through the glassiness of his own eyes, through which he saw even his own hands as if he had escaped from them, going on mechanically stitching flesh and feeling pulses.<sup>60</sup>

Ritorna nell’epilogo la connessione ironica con l’espressione “charmed lives”, da riferirsi alla non-vita di “burattini sociali” più che alle vite dei principi o delle principesse delle fiabe, calati in una dimensione romanticamente sospesa tra realtà e la fantasia.

La partenza di Kate è comunque da considerarsi un gesto volto a rompere l’incantesimo, il rifiuto della realtà circostante da parte della bambina entrata nella bottega e nella casa del dottore: l’attenta osservazione e l’affiorare della consapevolezza le permettono di decidere riguardo al proprio futuro e di comprendere che, al di là di quel mondo ovattato, c’era molto altro.

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 158.

#### 4 “Face from Atlantis” e “Out of Season”

“Face from Atlantis” e “Out of Season”, così come altri racconti contenuti nella raccolta del 1956, si soffermano sulla descrizione dello stile di vita e su particolari aneddoti riguardanti la borghesia bianca sudafricana, della quale si evidenziano con ironia le manie e l’incapacità di confrontarsi con la realtà. Al contempo, questa tipologia di racconto si allontana dalla maggior parte degli altri sia per l’ambientazione, sia per la tematica trattata, tanto che, come sottolinea Martin Trump, l’autrice sembra qui aver voluto rendere un po’ più mite il clima drammatico connesso al contesto storico coevo delineato negli altri testi<sup>61</sup>. Ambientazione e contesto storico non sarebbero insomma così importanti quanto l’attenzione rivolta alla psicologia dei personaggi principali. Secondo Trump, questo genere di racconto fotografa:

the spiritual impoverishment of the affluent characters [...] Gordimer has laid bare the shallow and empty lives which most of these people pursue. By doing this, Gordimer is hinting at how this truncated life-style has some kind of correlation with the characters’ lack of contact with the experiences of the African people around them.”<sup>62</sup>

Dal canto suo, Haugh impiega la denominazione di “French connection”<sup>63</sup>, riferita a testi che perderebbero lo stretto legame con il contesto propriamente sudafricano e con l’atmosfera, ad esempio, dei “concession stores”. Qui il *target* di persone preso in considerazione rientra comunque nell’ambito della borghesia bianca immersa in una realtà “effimera” e offuscata da valori superficiali che l’autrice cerca di ritrarre con attenzione, ma anche con toni provocatori.

I protagonisti principali di “Face from Atlantis” sono Waldeck Brand e sua moglie Eileen, che vivono in Sud Africa ormai da molto tempo; Waldeck ha origini tedesche ed è un *liberal* che, come molti dei suoi amici, allontanandosi dalla

---

<sup>61</sup> Cfr. Martin Trump, “The Short Fiction of Nadine Gordimer”, *Research in African Literatures*, No. 3, 1986, p. 344, <http://www.jstor.org/stable/3819220>.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Con questa denominazione Haugh (*Nadine Gordimer*, cit., pp. 73-74) si riferisce all’influenza che i maestri francesi come Balzac, Flaubert e Maupassant hanno avuto sullo stile dell’autrice, caratterizzato soprattutto agli esordi da un impianto oggettivo e minuziosamente descrittivo con punte anche molto ironiche e sarcastiche.

Germania nazionalsocialista teme di non adattarsi in un paese così diverso dal suo, nel quale però riuscirà ad ambientarsi e ad ottenere una posizione sociale abbastanza rilevante, in quanto diverrà direttore di un'importante compagnia di estrazione mineraria. Ciò di cui si rende conto, fin da subito, è che la realtà africana non ha niente a che vedere con quella europea:

It seemed quite natural that the gay young man destined primarily for a good time and secondly for the inheritance of his wealthy father's publishing house in Berlin, should have become a director of an important group of gold-mines in southernmost Africa, a world away from the Medieval German University town where he had marched at the head of the student socialist group, and the Swiss Alps where he had ski-ed and shared his long cabin with a different free-thinking girl every winter, and the Kurfurstendam where he had strolled with his friends, wearing elegant clothes especially ordered from England.<sup>64</sup>

Rispetto alla gioventù vissuta da Eileen, quella di Waldeck è stata senz'altro più ricca di svago e divertimento, ma ciò che più attrae Eileen è la libertà di pensiero e anche sessuale di cui godevano i ragazzi europei. Ella familiarizza con il passato di suo marito tramite i numerosi album fotografici che lui ama mostrarle e dai quali è profondamente affascinata, ma al tempo stesso nutre un po' di invidia, forse, per quella spensieratezza che lei, nata a Città del Capo, non ha mai avuto. Tuttavia, il mondo racchiuso in quelle foto appartiene ad un tempo passato che non sarebbe mai più potuto tornare e che Eileen considera "as the record of an Atlantis."<sup>65</sup> Il sostantivo "Atlantis", ossia "Atlantide", la leggendaria terra annientata da Poseidone<sup>66</sup>, rimanda in questo passo a situazioni e a persone esistite in passato e adesso "perdute", eclissatesi, come gli amici ritratti nelle foto di Waldeck: "Atlantis is the pre-World War II world of Waldeck Brand in

---

<sup>64</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Face from Atlantis", in *Six Feet of the Country*, cit., p. 60.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>66</sup> Il mito di Atlantide venne evocato inizialmente da Platone in *Timeo* e *Crizia* nel IV secolo a. C. Secondo questa versione, Atlantide era una potenza navale situata oltre le Colonne d'Ercole, che aveva conquistato gran parte dell'Europa Occidentale e dell'Africa. Sarebbe poi stata "annientata" in un solo giorno, tanto da scomparire, dopo aver fallito nel progetto della conquista di Atene.



Heidelberg”<sup>67</sup>, come se la seconda guerra mondiale, con i suoi orrori, avesse spazzato via parte del passato di Waldeck stesso e della vita europea.

Dopo questa breve introduzione vediamo che Waldeck ed Eileen iniziano un viaggio in Europa, ed è proprio a Londra che, per una serie di strane coincidenze, i due incontreranno alcuni dei compagni di Brand, tra i quali però manca Carlitta, la ragazza che Brand menziona più spesso nei suoi aneddoti e con la quale ebbe un *flirt*. È colei che nelle varie foto riesce sempre, più degli altri, ad attirare l’attenzione di Eileen per il suo particolare fascino e per il suo sguardo così sfacciato ed arrogante che pare contrassegnarne anche la personalità. La descrizione di Carlitta è sempre filtrata dall’ottica scrutatrice di Eileen, la quale la associa a una donna dal temperamento più caldo rispetto al suo, che è invece più vicino ai tratti di una bellezza nordica.

Brand cerca di capire dove Carlitta si trovi adesso e, secondo alcuni pettegolezzi, è probabile che abiti in America. Il viaggio dei due coniugi continua anche verso gli Stati Uniti, più precisamente a New York, dove incontrano Stefan (amico intimo di Waldeck), che gli riferisce che Carlitta era vissuta lì con Klaus per qualche anno, per poi sposarsi con un *farmer* e andarsene in Ohio. Il modo in cui Waldeck e Stefan parlano dei tempi passati, e soprattutto di Carlitta, irrita tuttavia Eileen, che nelle loro parole coglie una nota di adorazione per quella ragazza di un tempo, fatto confermato dalla risposta di Stefan ad una provocazione di Eileen: “Oh, none of us was in love with Carlitta. Only Klaus, and he was too stupid, he doesn’t count. We only adored. We knew it was useless to fall in love with her. Neither she nor we believed any of us was good enough for her”<sup>68</sup>, come a suggerire l’impossibilità di conquistare una “figura mitica”. Una sera, durante il loro soggiorno negli Stati Uniti, Eileen vede casualmente suo marito abbracciare un’altra donna, che non a caso è Carlitta:

Oh, that was the head she had seen before, all right; that was the head that, hair so sleek it looked like satin turban, inclined with a mixture of coquetry [...] That hair was brown, after all not the Spanish Black of photographs and imagination. And the face. Well there is a stage in a woman’s life when her face gets too thin or too fat. This face had reached

---

<sup>67</sup> Cfr. Robert F. Haugh, *Nadine Gordimer*, cit., p. 86.

<sup>68</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Face from Atlantis”, in *Six Feet of the Country*, cit., p. 66.

that stage and become too thin [...] In this faded, fading face (it was like an old painting of which you are conscious that it is being faded away by the very light by which you are enabled to look at it) the eyes had lost nothing [...] <sup>69</sup>

Anche in America, così come a Londra, pare che i soggetti radiosi delle fotografie riappaiano sbiaditi nel mondo reale, quasi come “spettri” resuscitati dalla terra perduta di Atlantide, grazie a delle strane coincidenze. Ovviamente, gli occhi attenti di Eileen registrano, in modo realistico e quasi scientifico, i cambiamenti percepibili sul volto della donna, che non saranno invece così immediatamente visibili agli sguardi del marito e di Stefan.

Ciò che stupisce maggiormente Waldeck è sapere che Carlitta si è sposata con un allevatore di polli e che vive in una *farm* (cosa alquanto strana, conoscendo la tempra e la personalità di lei). Insieme a Stefan e a sua moglie, Waldeck organizza poi un pranzo al quale invita Carlitta e suo marito Hicks. Durante quell'incontro, una Eileen ingelosita ha la sensazione che la presenza di Hicks dia fastidio al marito e all'amico, i quali cercano di farlo dialogare il più possibile con Alice (la moglie di Stefan). La presenza di Hicks è, al contempo, marginale e lo si nota dal fatto che, qualsiasi cosa egli tenti di dire, Carlitta lo zittisce e lo ammonisce. Eileen, visibilmente infastidita dalla situazione, concentra ancor di più l'attenzione su Carlitta, domandando ad Hicks dove si fossero conosciuti, ma la risposta che riceve è piuttosto reticente, caratterizzata da toni freddi e distaccati: “ ‘In train’ [...] I was sittin’ in the dinner havin’ a beer with my dinner, and in comes this little person looking mighty proud and cute as you can make’ em...’ So it went on, the usual story, and Edgar Hicks spared them no detail of the romantic convention” <sup>70</sup>.

Ciò che ulteriormente stupisce i presenti è il fatto che, dei quattro anni trascorsi nella *farm*, lei non dica molto ed è proprio in questo istante che l'attenzione di Eileen si fa ancora più intensa: Carlitta reagisce sottolineando quanto fosse positivo vivere in campagna rispetto alla città, suscitando un forte senso di perplessità nei suoi ascoltatori:

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>70</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

She told how she never went to town unless she had to; never more than once a month. How country people, like herself, discovered a new rhythm of life, something people who lived in towns had forgotten. How country people slept differently; tasted their food differently; had no nerves. ‘I haven’t a nerve in my body, any more. Absolutely placid.’<sup>71</sup>

Sulla base di questa affermazione, il cambiamento che emerge nella personalità di Carlitta può dirsi radicale; le sue parole mostrano un’effettiva discrepanza tra ciò che gli altri, in questo caso Waldeck e Stefan, si ostinano a vedere in lei, e ciò che invece sarebbe diventata:

‘Carlitta’ said Stefan, before he drank. ‘Still terrific. Beautiful.’ [...] ‘I told you, same old Carlitta,’ said Waldeck. There was a silence, ‘And that husband,’ Waldeck went on. ‘The life they lead. So unlike Carlitta.’ ‘And because of that, so like her,’ said Stefan. ‘She always chose the perverse, the impossible. She obviously adores him. Just like Carlitta.’<sup>72</sup>

Eileen è infastidita da ciò che ritiene essere la “cecità” del marito e di Stefan, e tuttavia dà loro ragione perché “under that faded face, in that worn body, was the little German girl of the Twenties, arrogant in a youth that did not exist, confidently disdainful in the possession of a beauty that was no longer there”<sup>73</sup>. Nonostante il tempo abbia lasciato segni evidenti sul volto della donna, l’arroganza e la sfacciataggine farebbero dunque ancora parte della sua personalità.

Nel finale, Stefan partirà per motivi di lavoro verso Philadelphia, dove avrà spesso l’occasione di incrociare Carlitta e Hicks, con i quali però eviterà in tutti i modi di incontrarsi. Questo atteggiamento pare voglia evidenziare la componente ironica insita nelle considerazioni dei due amici su Carlitta; nelle parole finali pronunciate da Eileen sembra infatti che, nonostante “l’adorazione” ostentata per l’eccezionalità di questa donna, anche Stefan e Waldeck si siano resi conto del suo cambiamento e abbiano iniziato a vederla sotto una luce diversa, come se il momento del pranzo sia stato per loro una triste rivelazione.

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 79.

Nelle vicende osservate fin qui, si nota un certo parallelismo con quanto accade nel celebre racconto di Joyce “The Dead”. In primo luogo, come nel caso del racconto joyciano, anche per questa *short story* il titolo può essere correlato sia a persone e a situazioni passate che riaffiorano nel presente, sia a una condizione metaforica e generalizzata di paralisi. Il protagonista di “The Dead”, Gabriel Conroy, aspetta con eccitazione il giorno del pranzo dalle zie come un’occasione di autocelebrazione, di consolidamento di un successo personale, ma questo non avverrà, così come Stefan e Waldeck si aspettano dal pranzo con Carlitta di trovare la stessa ragazza di un tempo e, quando si rendono conto del contrario, nasce in loro un senso di frustrazione che tentano invano di esorcizzare. Inoltre, nel caso di Gabriel, quando egli si rende conto che sua moglie ha avuto in passato un profondo coinvolgimento sentimentale, affiora un sentimento di disagio psicologico misto a compassione; nel racconto gordimeriano, di fronte alla “conversione pastorale” di Carlitta, al momento i due amici sembrano lodarla come in passato (ma in modo ironico), per poi evitare contatti futuri perché consapevoli che la Carlitta di un tempo, ormai, non esiste più.

“Out of Season” è molto vicino al racconto appena analizzato, in quanto i protagonisti sono un gruppo di donne appartenenti alla borghesia bianca sudafricana e, come nel caso precedente, la tematica messa in rilievo è quella del sentimento di “nostalgia” per un tempo o una situazione passati, con l’acquisizione della consapevolezza di trovarsi ormai in una dimensione in cui non c’è spazio per le proprie illusioni. Rispetto al testo precedente, “Out of Season” è però innanzitutto più breve, e inoltre ha una struttura aneddotica che si connota di toni più taglienti e sentenziosi.

Il racconto è interamente narrato da Lottie, una delle protagoniste, grazie all’utilizzo di una modalità omodiegetica. Lo scenario che costituisce il nucleo della narrazione è un pranzo organizzato da Caroline Dalberg, nella sua abitazione, con le sue amiche Greta Falk, Dolly Best e appunto Lottie. Tra le quattro donne, Caroline incarna l’oggetto dell’osservazione delle amiche, in quanto, nonostante lo scorrere del tempo, sembra sempre quella di una volta: come al solito, è vestita meglio delle altre, ha le mani sempre curate e piene di

anelli, che splendono insieme alla lucentezza della sua pelle, e i capelli ben acconciati come se fosse appena uscita dal parrucchiere. Dopo aver messo in evidenza questo contrasto tra Caroline e le altre, Lottie narra le vicende che hanno caratterizzato la vita dell'amica, sposatasi in gioventù con un uomo quaranta anni più grande di lei, molto ricco e con il quale ha avuto due figli; dopo qualche anno, egli morì, lasciandola nel lusso e ancora molto bella e giovane. In quel periodo, Caroline ha avuto varie relazioni, finché non ha poi conosciuto un uomo più giovane di lei, di origine canadese, che spesso gira il mondo per lavoro. Ciò che emerge dalle parole di Lottie è che il pranzo organizzato da Caroline per ritrovarsi con le amiche è un evento "fuori stagione", che avrebbe cioè dovuto avere luogo sei mesi prima, quando Gideon (il nuovo compagno ricordato sopra) era tornato da uno dei suoi viaggi oltreoceano per sposare Caroline, e in seguito ripartire.

Il pranzo, insieme alle dinamiche e alle conversazioni che si susseguono, rappresenta il nucleo epifanico della narrazione; è infatti attraverso i numerosi scambi di battute tra le amiche che Lottie nota qualcosa di strano in Caroline: pare che, dietro l'apparente disinvoltura nel rispondere alle domande inerenti Gideon, ella sia distaccata, come ad indicare un riserbo e come se, in quel momento, fosse sparita perfino la complicità che da sempre aveva contraddistinto la loro amicizia. Per quanto Caroline provi a dimostrarsi presente e a partecipare, è evidente che i suoi pensieri sono rivolti altrove. Questa è l'impressione di Lottie, in cui affiora il significato psicologico dell'essere "out of season":

I thought that I detected her consciousness of this in her disbelieving tone, her look of innocence, and I found something rather touching in the embarrassment at the back of the subterfuge; Caroline, at forty-seven thought it might seem a little ridiculous to let the old friends of her girlhood and first marriage realise that she had gone through all over again, out of season, that period of withdrawal from the world that comes at the beginning of life with the beloved.<sup>74</sup>

Ciò pare spiegare la reticenza e la distanza creatasi tra Caroline e le amiche; sembra che la donna, imbarcatasi in una nuova avventura amorosa in tarda età, non voglia renderle partecipi della sua gioia, forse per paura di essere giudicata

---

<sup>74</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Out of Season", in *Six Feet of the Country*, cit., p. 191.

negativamente. Nel passo è contenuta l'espressione che dà il titolo al racconto e che appunto indica, nel caso di Caroline, una situazione che, vissuta al momento sbagliato, potrebbe presentare qualche difficoltà (come effettivamente avviene).

Le domande delle amiche su suo marito, che in quel momento non è in Sud Africa, ma in Rhodesia, divengono sempre più incalzanti e fortunatamente questa situazione di "imbarazzo" viene interrotta dall'arrivo di uno dei domestici di Caroline, che le si presenta con in mano un mucchio di lettere tra cui vi è anche quella del suo compagno. Caroline la legge davanti alle amiche:

Then in the evening we swam, and the sky was smoky with pink light -- can't describe it. Little night club on Saturday also very good, rather drunken. And the business side goes on swimmingly; I really was wise to come; personal contact is the thing. We'll come up again together in September. I miss you terribly and I want you in my arms -- Caroline broke off, giving a little guilty, dismissing shrug, a giggle.<sup>75</sup>

Dopo la lettura segue un momento di silenzio, in seguito al quale Caroline si scusa per l'interruzione e porta la lettera su un tavolo in un'altra stanza. La conversazione tra le amiche riprende come di consueto, anche se Lottie è colta da uno dei suoi soliti attacchi di mal di testa ed è, dunque, costretta a recarsi nel salotto per prendere le pasticche dalla borsa. In quel momento, nota che sul tavolo del soggiorno c'è la lettera di Gideon e non può far a meno di resistere alla tentazione di rileggerne il contenuto. Nello scorrere le parole, nota che effettivamente vi è qualcosa di diverso rispetto a ciò che poco prima l'amica aveva riportato. Tra le righe finali del testo non trova l'espressione: "I miss you terribly and I want you in my arms", ma, al contrario, solo parole che riguardano i programmi del viaggio; non coglie dunque nessuno slancio d'affetto nei confronti della moglie, e ritorna dalle amiche con l'aria perplessa, tanto che è Caroline a chiederle, riferendosi al mal di testa: " 'Darling are you all right?' She was saying, 'Darling? But can't you do something about it?' ”<sup>76</sup>. Queste parole, pronunciate proprio da Caroline, acquistano un valore simbolico e paradossale, se si pensa alla

---

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 195-196.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 197.

sofferenza che la neosposa trascurata sta provando, senza fare a sua volta nulla al proposito.

È nel finale che l'autrice trasmetterebbe una sorta di "insegnamento" riconducibile, secondo Haugh, al motto: "Every man (and every woman) to his proper season"<sup>77</sup>. Ogni cosa dovrebbe cioè essere fatta al momento opportuno, o nelle circostanze migliori e più adatte. Presumibilmente, Gideon, essendo più giovane di Caroline, non può darle il tipo di attenzioni che lei vorrebbe, cosicché la situazione che la donna di fatto sta vivendo contraddice la frase con cui inizia la *short story*: "Caroline Dalberg has everything"<sup>78</sup>.

## 5 "Which New Era Would that Be?"

L'ambiente che fin dalle prime battute viene descritto in questo racconto ricorda molto l'atmosfera che si respirava in alcuni quartieri di Johannesburg durante gli anni '50, in cui gli incontri tra bianchi e neri avevano ancora luogo nonostante i divieti imposti dalla legge. Secondo alcuni critici, pare che in questa *short story* Gordimer abbia voluto cimentarsi con una tematica che avrebbe sviluppato più ampiamente nel suo secondo romanzo *A World of Strangers* (1958), simile per vari aspetti.

Jake Alexander, "a big, fat, coloured man, part Scottish, part African Negro"<sup>79</sup>, uno dei protagonisti del racconto, gestisce una tipografia a Johannesburg dentro la quale, la sera, spesso si riuniscono segretamente persone appartenenti ad etnie diverse. Il fatto che questi incontri siano illegali lo si percepisce perché, nel momento in cui inizia la narrazione, si dice che "someone was knocking on the door at the front of the shop"<sup>80</sup>; è un rumore che spaventa i presenti, tanto da costringerli a restare in silenzio e a nascondere velocemente ciò che erano in procinto di mangiare. Davanti alla porta del locale si presentano Mr. Alister Halford e Jennifer Tetzl, entrambi di origine inglese e in Sud Africa per ragioni diverse; Alister lavora come inviato per un giornale inglese ed è in Africa già da

---

<sup>77</sup> Cfr. Robert F. Haugh, *Nadine Gordimer*, cit., p. 83.

<sup>78</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Out of Season", in *Six Feet of the Country*, cit., p. 188.

<sup>79</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Which New Era Would that Be?", in *Six Feet of the Country*, cit., p. 82.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

diciotto mesi, mentre Jennifer lavora a un progetto sovvenzionato dalla sua università, che ha come scopo la riabilitazione sociale nei ghetti neri. Quindi, come si deduce in seguito, ella si trova a Johannesburg per portare a termine delle ricerche sulla vita in Sud Africa inerenti questo progetto. Appena entrata nel locale, Jennifer nota un'insegna che reca scritto "NEW ERA BUILDING" e poco dopo, ritrovandosi al buio nella hall, esclama: "Which new era would that be?"<sup>81</sup>. Questa frase, oltre a dare il titolo al racconto, viene pronunciata, probabilmente, perché quest'ultima si aspettava un'atmosfera più accogliente rispetto a quello che l'insegna le aveva fatto credere. Tuttavia, mentre si incammina verso la sala dove si era riunito il resto della combriccola, l'odore di *bacon* rosolato in padella le farà percepire, al contrario, "the smell of acceptance"<sup>82</sup>, espressione che pare condensare il senso di ottimismo e di fiducia nei confronti del "diverso", oltre che la speranza nell'uguaglianza e nella vicinanza interrazziale che ancora era diffusa in quel periodo.

Jake e Mr. Halford sono amici già da tempo, mentre è la prima volta che il protagonista fa la conoscenza di Jennifer, pur ricordando di averla vista ad una riunione del "Congress of Democrats" in cui i progressisti neri si erano incontrati con quelli bianchi. È chiaro, da quanto afferma il narratore, quale fosse l'orientamento politico di Jennifer, anche se, adottando un punto di vista diametrico, emerge una sensazione di fastidio in relazione alla categoria di donna da lei simboleggiata: "These were the white women who, Jake knew, persisted in regarding themselves as your equal"<sup>83</sup>. In un altro momento di riflessione, Jake esprime più esplicitamente il suo giudizio su Jennifer e sulle donne bianche in generale, giudizio che sembra rispecchiare le idee di Gordimer a proposito dell'atteggiamento dei *liberals*<sup>84</sup>:

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> A proposito dei *liberals*, Nadine Gordimer, come già sottolineato più volte, prese le distanze dalle loro strategie politiche a suo avviso blande, associabili all'immagine di un inefficace "Toy Telephone" (Cfr. Nadine Gordimer, Intervista con Nesta Wyn Ellis, "In Black and White", Novembre 1978, in *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, cit., p. 92.) L'espressione mira a definire un atteggiamento che li vedeva prodigare consigli e soluzioni sulla condizione dei neri, senza mai attivare una protesta efficace, né un diretto canale di comunicazione tra loro. È dunque questo il motivo per il quale nelle sue opere i *liberals* appaiono generalmente superficiali e titubanti.



But these women – oh, Christ! – these women felt as you did. They were sure of it. They thought they understood the humiliation of the pure-blooded black African walking the streets only by the permission of a pass written out by a white person, and the guilt and swagger of the coloured man light-faced enough slink, fugitive from his own skin, into the preserves – the cinemas, bars, libraries – that were marked “EUROPEANS ONLY”. Yes, breathless with stout sensitivity, they insisted on walking the whole teeter-totter of the colour line. There was no escaping their understanding. They even insisted on feeling the resentment you must feel at their identifying themselves with your feelings...<sup>85</sup>

Inoltre, l'immagine di Jennifer che viene profilandosi ricorda certe posizioni assunte dalla madre di Gordimer, anche lei idealmente vicina ai neri e alla loro difficile situazione, ma, come molti, incapace di attivarsi da un punto di vista politico e talvolta con la presunzione, come nel caso di Jennifer, di schierarsi sullo stesso fronte dei non-bianchi, senza però riuscire a percepirne la reale sofferenza, visto il divario creato dalla *colour-bar*.

Oltre a Jake, Mr. Halford e Jennifer, nella tipografia ci sono Maxie, “a small, dainty-faced African in neat, business-man’s dress”<sup>86</sup>, Themba, anche lui *coloured*, che aveva conosciuto Mr. Halford in occasione di un *meeting* a Città del Capo, Billy Boy (nero), ed infine Klaas e Albert, altri due *coloureds*. Dopo essere stata introdotta a questa variegata combriccola, Jennifer inizia a fare delle domande a Themba e, dai loro scambi di informazioni, si nota un certo stupore nelle parole della giovane, che, non conoscendo l’ambiente dei *Cape Flats*, non riesce a concepire come degli esseri umani potessero riuscire a sopravvivere in luoghi simili. Difficile è anche per lei rendersi conto delle ingiustizie a cui molti sono sottoposti quotidianamente solo per il fatto di avere un colore di pelle diversa da quella dei bianchi. Il silenzio che cala nella sala è significativo perché svela l’enorme distanza socio-culturale tra il mondo occidentale, rappresentato da Jennifer, e quello sudafricano, incarnato dagli altri uomini, ora a confronto diretto. Successivamente, si ha una breve analessi che si sovrappone alla loro conversazione, ricordando le circostanze in cui Mr. Halford e Jake si erano conosciuti. Grazie a questo rapporto, Mr. Halford cominciò a frequentare le

---

<sup>85</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Which New Era Would that Be?”, in *Six Feet of the Country*, cit., p. 84.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 85.

*shebeen* con Jake (vivendo situazioni “eccitanti”, rispetto alla sua normale *routine* inglese); l’altro, grazie alla presenza dell’amico bianco, poteva a sua volta recarsi nei luoghi che ai *coloureds* erano vietati. Tuttavia, ciò che maggiormente stupisce è l’atteggiamento di Halford e soprattutto di Jake verso la drammatica situazione dell’apartheid, in quanto quest’ultimo “would take the whole business of the colour bar as humorous. The combination of these two attitudes, stemming from such immeasurably different circumstances, had the effect of making their friendship less self-conscious than is usual between a white man and a coloured one”<sup>87</sup>. Se ne deduce una sorta di incoscienza, o meglio di coscienza storica ancora immatura, come se la “barriera del colore” non rappresentasse nessun tipo di ostacolo reale per la loro amicizia, così come accadrà in *A World of Strangers* tra l’inglese Toby Hood e il nero Steven Sitole.

Il momento cruciale del racconto emerge quando Maxie, che lavora come coordinatore responsabile dei sindacati africani, inizia a riportare ai presenti alcuni episodi riguardanti i pregiudizi razziali dei bianchi verso i neri, dei quali lui stesso sarebbe stato vittima. In un primo momento, egli narra di quando, con George Elson (un avvocato bianco che era già stato arrestato due volte per aver offerto la propria collaborazione ad alcuni movimenti anti-apartheid), arrivarono un giorno a casa di una delle tante persone bianche che dovevano intervistare: Maxie venne costretto a pranzare sulle scale d’ingresso, separato dagli altri due in soggiorno. Successivamente, ricostruisce un altro episodio riguardante un’incomprensione dovuta al suo accento britannico poco “nativo”. Maxie spiega che, per ragioni lavorative, aveva chiamato più volte un’azienda, iniziando così ad entrare in confidenza con la segretaria (bianca), al punto che quest’ultima, affascinata dal suo accento, chiese di poterlo incontrare. Quando, il giorno stabilito, Jake le si presentò stringendole la mano, lei rimase quasi “inorridita” dal fatto di aver avuto un contatto così vicino con un nero e quindi, dopo essere visibilmente arrossita, ritrasse la mano e se ne andò. Di conseguenza, durante gli incontri successivi, i due fecero finta di non essersi mai incontrati prima.

Dopo una serie di commenti scherzosi da parte degli uomini su quanto finora ascoltato, anche Jennifer interviene esprimendo la propria opinione sull’episodio

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 89.

della segretaria: “Poor little girl, she probably liked you awfully, Maxie, and was really disappointed. You mustn’t be too harsh on her. It’s hard to be punished for not being black”<sup>88</sup>. L’affermazione di Jennifer, che giustifica in modo atipico l’atteggiamento della donna, provoca uno stupore tale da coinvolgere tutti i presenti e perfino Jake, che, per quanto pronto a esorcizzare e considerare ogni episodio tra bianchi e neri divertente di per sé, adesso prova un forte senso di rabbia e perplessità di fronte a una simile distorsione:

Even Jake, who had been sure that there could be no possible situation between white and black he could not find amusing, only looked quickly from the young woman to Maxie, in a hiatus between anger, which he had given up long ago, and laughter, which suddenly failed him. On his face was admiration more than anything else – sheer, grudging admiration. This one was the best yet. This one was the coolest ever.<sup>89</sup>

Qualche attimo dopo, quando Jennifer e Halford stanno per lasciare il locale, la donna, che fin dall’inizio aveva cercato di mostrare comprensione ed empatia in relazione alla delicata situazione sudafricana, riferendosi a Maxie adesso dice: “ ‘I feel I must tell you. About the other story – your first one, about the lunch. I don’t believe it. I’m sorry, but I honestly don’t. It’s too illogical to hold water.’ It was the final self-immolation by honest understanding.”<sup>90</sup> In quanto bianca e britannica, forse, ella non crede possa succedere che un essere umano con il suo stesso colore della pelle si spinga a trattare un nero con modi così sgarbati e brutali.

Una volta usciti di scena Jennifer e Halford, Jake torna a concentrarsi su ciò che, prima dell’arrivo dei due ospiti, stava preparando, finché il suo sguardo non si posa sulla sedia che poco prima aveva pulito per farci sedere Jennifer:

His eye encountered the chair that he had cleared for Jennifer Tetzl to sit on. Suddenly he kicked it, hard, so that it went flying on its side. Then, rubbing his big hands together and bursting into loud whistling to accompany an impromptu series of dance steps, he

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 96.

said ‘Now, boys!’ and as they stirred, he planked the pan down on the ring and turned the gas up till it roared beneath it.<sup>91</sup>

Questo racconto termina, come spesso accade, con un finale dai risvolti epifanici: per quanto Jake si confronti strategicamente con la situazione della *colour-bar* sempre in modo molto ironico, probabilmente al fine di esorcizzarne il lato amaro, il gesto dello scaraventare la sedia e accendere il gas crea un contrasto stridente con la sua filosofia, suggerendo lo squarciarsi del fragile velo della finzione. Per quanto riguarda la componente ironica, Gordimer in un’intervista ha dichiarato che questo resta comunque un elemento imprescindibile nei suoi racconti, poiché le fornisce una modalità di approccio e analisi, giocando sull’opposizione vero-falso, giusto-ingiusto: “In a society like that of South Africa, where a decent legal life is impossible, a society whose very essence is false values and mutual distrust, irony lends itself to you, when you analyse what happens.”<sup>92</sup> Nel caso di “Which New Era Would that Be?”, questa componente si combina con la forte gestualità del finale, una fisicità dirompente che “dice” molto di più di un commento verbale e “meditato”:

It has to do with the belief I had then in the liberal ideals, but it is just as much due to my lack of writing ability at the time. Had I written say “Which New Era Would that Be?” – it dates from my early thirties – earlier on, I would not have let Jake’s turning up the gas and kicking the chair in the end of the story, after Jennifer Tetzl and the journalist have left, speak for itself, but would have explained, emotively, Jake’s feelings, something like this: “He was furious, who on earth did she think she was...” and the story would have lost its impact, which comes from the fact that the reader himself makes this judgement<sup>93</sup>.

Varie sono state del resto le opinioni sull’interpretazione di questo finale; Dorothy Driver, ad esempio, vede nel gesto del rompere la sedia e accendere il gas, da parte di Jake Alexander, un atteggiamento maschilista, in quanto egli sembra non apprezzare il tentativo di Jennifer di stabilire una sorta di “common ground”, da

---

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 96-97.

<sup>92</sup> Cfr. Nadine Gordimer, Intervista con Johannes Riis, “Interview”, October 1979, in *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, cit., p. 102.

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 103-104.

lui concepito come un qualcosa di impossibile perché appartengono a due mondi inconciliabili<sup>94</sup>. Non c'è però dubbio che anche questo racconto risponda al criterio del “flash of fireflies” e possa paragonarsi alla “fotografia” di un determinato momento della storia sudafricana, che l'autrice, nella prima fase del suo percorso artistico, affronta con uno stile attento ai dettagli, aderenza che subirà un netto cambiamento nelle raccolte scritte in età più matura.

## 6 “The Smell of Death and Flowers”

“The Smell of Death and Flowers” è il racconto che chiude la raccolta affrontando una tematica nuovamente collegata alla situazione storica degli anni '50. Dalle parole pronunciate dalla protagonista nell'epilogo, infatti, si nota che, diversamente dalla *short story* che concluderà *Jump and Other Stories* (1991), qui Gordimer non riesce a proporre nessuna immagine positiva riguardo un Sud Africa migliore, finalmente libero dal giogo segregazionista. L'idea che un cambiamento possa interessare il paese è qui totalmente negata, e del resto anche gli eventi storici<sup>95</sup> che si susseguiranno negli anni successivi contribuiranno ad eclissare qualsiasi tipo di illusione riguardante un miglioramento nel futuro prossimo. Rispetto ai racconti precedenti, questo testo ha uno stile ancora più vicino a quello di un “camera-eye account”<sup>96</sup>, nel quale l'aspetto “poetico” viene meno. L'obbiettivo dell'autrice è qui quello di raffigurare con sguardo clinico il percorso della protagonista bianca, Joyce McCoy, nel suo allontanarsi dalla propria realtà per avvicinarsi a quella, a lei sconosciuta, dell'attivismo politico e delle fatiscenti *townships*.

L'*incipit* introduce il lettore in un'atmosfera simile a quella caratterizzante “Which New Era Would that Be?”, in quanto si parla di un *party* che si sta svolgendo a Johannesburg nell'abitazione di Derek Ross (un “white liberal”), il

---

<sup>94</sup> Cfr. Dorothy Driver, “The Politicisation of Women”, in Rowland Smith (ed.), *Critical Essays on Nadine Gordimer*, cit., p. 198.

<sup>95</sup> Fra tutti gli eventi che contribuirono a rendere ancora più tesa l'atmosfera nel rapporto tra il governo e le fasce d'opposizione, bisogna ricordare per primo il massacro di Sharpeville (21 marzo 1960), seguito dalla messa al bando del PAC e dell'ANC e dal drammatico eccidio di Soweto, iniziato il 16 giugno del 1976.

<sup>96</sup> Cfr. Barbara Eckstein, “ ‘Pleasure and Joy’: Political Activism in Nadine Gordimer’s Short Stories”, *World Literature Today*, No. 3, 1985, p. 344, <http://www.jstor.org/stable/40140839>.

quale ha amici bianchi, neri, indiani e “friends of mixed blood”<sup>97</sup>, che ama spesso invitare nel suo appartamento, poiché erano tutte persone che

belonged to the minority that, through bohemianism, godliness, politics or a particularly sharp sense of human dignity, did not care about the difference in one another’s skins. But there were always one or two – white ones – who came, like tourists, to see the sight, and to show that they did not care, and one or two black or brown or Indian ones who found themselves paralyzed by the very ease with which the white guests accepted them.<sup>98</sup>

Questo passo evidenzia il senso di speranza nella possibilità di stabilire una comunione interrazziale, ma anche una sorta di perplessità sul fatto che certi incontri fossero possibili in un’atmosfera “rilassata” ed accogliente, mentre all’esterno la vita quotidiana era caratterizzata dal caos e dalla violenza.

Tra i vari ospiti di questo *party* privato, ci sono Malcom Barker, la sorellastra Joyce McCoy, novizia in materia e dunque mossa dalla curiosità, ed infine la popolare Jessica Malherbe, che sembra esercitare un certo fascino su tutti i presenti ed in particolare sulla giovane Joyce, colpita dalle parole del fratello: “And now she’s one of the civil- disobedience people – defiance campaign leaders who’re going to walk into some native location forbidden to Europeans. Next Tuesday. So she’ll land herself in prison again”<sup>99</sup>. Queste parole delineano il profilo di una donna dal grande coraggio e pronta a mettere in discussione le sue origini per far valere i principi egualitari, in linea con quelli della Campagna di Sfida del 1952.

Dopo un breve scambio di battute riguardanti le bevande alcoliche lì disponibili, Joyce viene prima invitata a ballare da un borghese e poi Derek le presenta altri suoi amici: Mat Shabalala, Brenda Shotley, Mahinder Singh e Martin Mathlongo, ognuno appartenente ad un’etnia diversa. Poco dopo, Joyce si accorge di non essere molto distante da Jessica Malherbe, che aveva appena fatto il suo ingresso e il cui arrivo appare come un preludio dell’esperienza che coinvolgerà la giovane

---

<sup>97</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “The Smell of Death and Flowers”, in *Six Feet of the Country*, cit., p. 200.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 201.

ed ingenua protagonista. Dopo qualche istante, infatti, Eddie Ntwala (“a tall, light-skinned African”<sup>100</sup>) la invita a danzare con lui. Il momento del ballo è uno dei più significativi del racconto in quanto, essendo l’obbiettivo dell’autrice quello di rappresentare il graduale avvicinamento di Joyce al microcosmo nero, in questa scena si assiste al diretto contatto fisico tra i due corpi, durante il quale Joyce, lasciandosi condurre dai movimenti dell’uomo, fa sì che si crei tra loro una sorprendente sincronia. La giovane nota altresì che, diversamente da ciò che aveva sempre pensato, non le sta accadendo nulla di “particolare” si domanda: “Do I feel anything? What do I feel?”<sup>101</sup>, e poi ancora: “ ‘Is this exactly how I always dance?’ She asked herself closely. ‘Do I always hold my back exactly like this, do I relax just this much, hold myself in reserve to just this degree?’ She found she was dancing as she always danced. *I feel nothing*, she thought. *I feel nothing.*”<sup>102</sup>

Le riflessioni, oltre che connotarsi di un lieve tono ironico, evidenziano il muro dei pregiudizi introiettati<sup>103</sup>. D’altro canto, in seguito a questo contatto fisico con Eddie, Joyce, in genere poco loquace con persone appena conosciute (tanto meno con gli uomini), riesce a dialogare con molta disinvoltura, come se il ballo rappresentasse un momento di compenetrazione con il “diverso” che si completa con uno scambio di idee. Poco dopo, ella ha l’opportunità di intravedere, tra le moltissime persone presenti a quel ritrovo, anche il marito di Jessica, Rajati, di origini indiane. Sapere che Jessica aveva contratto un matrimonio misto provoca in lei un altro “shock”, che contribuirà a condurla verso la decisione finale, nell’epilogo del racconto.

Sembra addirittura che il modello esemplare della dissidenza di Jessica si sia posto fin da sempre come un referente per la vita e le scelte di Joyce, ed infatti nel finale si creerà una sorta di simbiosi tra le due donne, autrici di scelte simili:

Jessica Malherbe – the name, the idea – seemed to have been circling about her since before she left England. [...] the daughter of a humble Afrikaner farmer, who had disowned her in the name of a stern Calvinist God for her anti-nationalism and her radical

---

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 204.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>102</sup> *Ivi*, pp. 205-206.

<sup>103</sup> Questa situazione può ricollegarsi a quella che affronta la giovane Helen Shaw quando i genitori si raccomandano che non esca di casa perché avrebbe potuto incontrare dei malintenzionati “native boys”.

views; a girl from a back-veld farm – such a farm as Joyce herself could remember seeing from a car window as a child – who had worked in a factory and educated herself and been sent by her trade union to study labour problems all over the world; a girl who negotiated with ministers of states; who, Joyce had learned that evening, had gone in prison for her principles [...] Married to an Indian! It was the final gesture. Magnificent. A world toppled with it – Jessica Malherbe’s father’s world. An Indian!<sup>104</sup>

Dunque, emerge l’immagine di una donna *Afrikaner* coraggiosa che, per consolidare ancora di più le sue idee anti-nazionaliste e la sua posizione di “contestatrice” del sistema, si sposa con un indiano, nonostante i matrimoni misti fossero già proibiti per legge. La tempra e la caparbia di Miss Malherbe nel perseguire le proprie idee la rendono simile a Gordimer, la quale, pur non essendo un’*Afrikaner*, per tutta la vita ha tentato di difendere le proprie posizioni anti-razziste facendone i punti cardine della propria esistenza, pur sapendo che ciò avrebbe potuto portarla ad una collisione con il suo *background* culturale d’origine.

Il momento in cui Joyce vede il marito di Jessica è un altro punto cruciale, in quanto l’immagine dell’uomo le fa pensare ad un episodio della sua infanzia, durante il quale era diretta con la sorella presso un negozio indiano per comprare della seta. Appena entrata nel *bazar*, le sembrò di trovarsi in una dimensione sospesa tra realtà e fantasia grazie all’enorme quantità di stoffe colorate e brillanti presenti al suo interno; il commesso parlava come se fosse appena uscito da un film, mentre nell’aria si diffondeva, fino a penetrarle nelle narici, un particolare odore di incenso simile a “the smell of the village church in which her grandfather had lain in state before his funeral, the scent of her mother’s garden on a summer night – the smell of death and flowers, compounded, as the incident itself came to be, of ugliness and beauty, of attraction and repulsion”<sup>105</sup>. La repulsione si collega al fatto che, una volta uscite dal negozio, le ragazzine vennero rincorse da un uomo che tentò di rivolgere loro delle pressanti *avances*.

Dopo questa breve analeisi, Joyce, suggestionata dai vari discorsi e dall’ebbrezza dell’alcool, si ritrova vicina a Jessica Malherbe, a cui chiede: “Please, Miss

---

<sup>104</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “The Smell of Death and Flowers”, in *Six Feet of the Country*, cit., pp. 207-208.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 208.



Malherbe, I want to go with you next week. I want to march into the location.”<sup>106</sup>

L’organizzazione di questa marcia era l’argomento di cui tutti discutevano quella sera, e la richiesta di Joyce, dettata dall’istinto, non sembra a dire il vero motivata da ideali radicati; il fratello è addirittura convinto che Joyce parli perché sotto l’effetto dell’alcool. Tuttavia, il giorno seguente la giovane si sarebbe presentata alla sede della “Civil Disobedience Campaign” per confermare a Miss Malherbe la sua partecipazione a questo evento. Jessica, ovviamente, si sente in dovere di avvisarla sui vari pericoli in cui sarebbe potuta incorrere, ma Joyce appare sempre più convinta della decisione e, quindi, conferma la volontà di unirsi alla marcia di protesta all’interno della *location*, compiendo un giuramento a testimonianza della propria buona fede.

Successivamente, il narratore si sofferma sulla descrizione dei vari ambienti che si presentano agli occhi di Joyce, a partire dal momento in cui ella si allontana dai quartieri bianchi, fino a quando sta per raggiungere la *location*; è, dunque, in questa fase di passaggio da un ambiente all’altro che la realtà quotidiana le si manifesta in maniera violentemente incisiva e brutale. Il primo contatto con una realtà “diversa” avviene quando prende un autobus, all’interno del quale nota immediatamente l’enorme divario sociale tra lei e gli altri passeggeri, sentendosi “ideal, exquisite, an Ariel among Calibans – or she was something too tender, something unfinished, and beautiful only in the way the skin of the unborn lamb, taken from the belly of the mother, is beautiful, because it is a thing as yet unready for this world.”<sup>107</sup> Il senso della fragilità e dello stadio embrionale del bianco fa sì che il viaggio della giovane verso la *location* si trasformi in un “rito iniziatico” che la conduce a superare i confini dell’età infantile per entrare nel territorio di quella adulta.

Una volta scesa dall’autobus, in un primo momento ha una vera e propria sensazione di caos e di disorientamento, tanto che non riesce a vedere neanche il nome delle strade, né a capire se stesse andando nella giusta direzione; nota, inoltre, che nelle *locations* case e negozi costituiscono un conglomerato unico e che talvolta i negozi stessi hanno delle stanze sul retro che fungono da abitazioni. Alla visione dello squallore di queste aree, si accompagna l’urlo di una bambina,

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 212.

che poi la protagonista vede disperata e seduta per strada con un neonato in grembo. Intravedendo infine una serie di macchine parcheggiate davanti un edificio che reca il numero 260, deduce di essere finalmente arrivata a destinazione.

Appena entra, tutti le sorridono, ma nessuno si ferma più di tanto a parlare con lei, visto l'impegno nell'organizzazione stessa del movimento di protesta. Ciò che Joyce nota è che i presenti appartengono tutti ad etnie diverse e che ci sono anche molte donne, tra cui un'anziana signora di origine indiana che, sicuramente, è la nonna dei due bambini che continuano a girarle intorno. Poco dopo, osserva attentamente l'ambiente circostante; arrivano pure Jessica e il marito, che si congratula con lei per la decisione di partecipare a questa manifestazione. In quell'istante, forse a causa di una strana coincidenza dovuta ad un improvviso flusso d'aria, Joyce sente lo stesso odore di incenso del giorno in cui era stata nel negozio a comprare la seta: inizia così a scrutare ciò che le sta intorno e nota che la donna anziana, in compagnia dei nipoti, ne sta bruciando un po', finché l'odore si diffonde in tutto l'ambiente ricordandole "the smell of death and flowers".

A questo punto Joyce è istintivamente assalita dal panico, sta per svenire e corre immediatamente al piano di sopra, chiudendosi in una stanza da letto con quel forte odore ancora nelle narici e con il terribile desiderio di "mettersi al sicuro" da tutto ciò a cui sarebbe potuta andare incontro quel giorno, tanto da considerare la possibilità di scappare. Il profumo dell'incenso scatena insomma nella protagonista una sorta di reazione psico-chimica che suscita turbamento e sensazioni di morte. Joyce ha molta paura, ma le norme civili che le sono state insegnate e che l'hanno sempre tenuta lontana dalla brutalità e dalla violenza del parallelo mondo circostante, le consentono ora di affrontare la situazione e di essere coerente con le decisioni prese:

she had been polite so long that the colourless formula of good manners, which had stifled so much spontaneity in her, could also serve to stifle fear. It would be terribly rude simply to run away out of the house, and go home, now. That was the thought that saved

her – the code of a well-brought-up child at a party – and it came to her again and again, slowing down her thudding heart, uncurling her clenched hands.<sup>108</sup>

Il fatto di restare e di partecipare alla manifestazione diviene per lei una questione di educazione e di buone maniere, lasciando trapelare i limiti della sua “conversione” all’impegno. Una volta uscita dalla stanza nella quale si era nascosta, trova Jessica ad attenderla per salire in macchina, nella quale vi erano già altri uomini, tutti molto “eccitati” al pensiero di ciò che sarebbe avvenuto di lì a poco.

Il viaggio in auto verso la *location* è descritto in modo molto dettagliato, soprattutto in relazione alla fatiscenza della Lagersdrop Location, dove, oltre al fango che ricopre le strade, vi è anche un “high barbed-wire fence – more a symbol than a means of confinement, since, except for the part near the gates, it had comfortable gaps in many places”; questo recinto “enclosed almost a square mile of dreary little dwellings, to which the African population of the nearby town came home to sleep at night.”<sup>109</sup> Il gruppo di manifestanti inizia a camminare per le strade di questa squallida area grazie al coraggio e al carisma di Jessica, finché arrivano ai cancelli, vicino ai quali si erano appostati dei poliziotti nell’intento di bloccare l’avanzata del gruppo, a cui ricordano appunto che agli europei è vietato entrare in luoghi simili. Il modo in cui il poliziotto si relaziona a Jessica lascia pensare che i due si conoscano già da molto tempo. Nonostante i vari avvertimenti, i partecipanti continuano imperterriti la loro marcia, con il sopraggiungere delle autorità *afrikaner* pronte ad arrestarli. In questo istante, come nel momento in cui si era apprestata a ballare con un nero, la protagonista non riesce a sentirsi realmente coinvolta: “I feel *nothing*. It’s all right. I feel *nothing*”.<sup>110</sup> In tale affermazione si cela un senso ambiguo di distacco e di ricerca di una rassicurazione da parte di una donna immatura e spaventata.

Tuttavia, nel momento in cui il gruppo dei manifestanti bianchi viene arrestato, uomini, donne e bambine di origine africana si radunano intorno a loro ed iniziano

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 218.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp.219- 220.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 223.

a scrutare con stupore e con timore quella scena perché mai, prima di allora, avevano visto dei bianchi essere arrestati da altri bianchi:

When she looked back, they met her gaze. And she felt, suddenly, not nothing but what they were feeling, at the sight of her, a white girl, taken – incomprehensibly, as they themselves were used to being taken – under the force of a white men’s will, which dispensed and withdrew life, which imprisoned and set free, fed or starved, like God himself.<sup>111</sup>

È grazie al rivelatorio scambio di sguardi con i soggetti neri che, per la prima volta, Joyce è in grado di provare realmente qualcosa, in quanto solo adesso riesce a percepirsi attraverso l’occhio dell’altro, testimone dell’ “onnipotenza” bianca e ora anche delle sue divisioni interne.

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*

## CAPITOLO IV

### Le scosse dell' "interregno": *Jump and Other Stories*

#### 1 Introduzione alla raccolta

*Jump and Other Stories* (1991) è la raccolta, composta da sedici racconti, sulla quale concentreremo la nostra attenzione in questo capitolo; fu pubblicata nello stesso anno in cui Gordimer vinse il Premio Nobel per la Letteratura e, rispetto ai testi degli esordi come *Six Feet of the Country*, si nota un'avvenuta maturazione stilistica, oltre che tematica<sup>1</sup>.

Una buona parte dei racconti in questione venne pubblicata, singolarmente, prima del 1991 su alcune note riviste americane ed europee; si deduce, infatti, che i testi siano ambientati nel panorama storico-politico degli anni '80, quando, benché varie leggi dell'apartheid fossero già state abolite, era ancora prematuro pensare a una prossima (e pacifica) configurazione di uno stato democratico. Jacobs, a proposito di questo periodo storico, afferma: "The moment of Gordimer's *Jump and Other Stories* is the paradoxical one of post-apartheid but pre-democratic South Africa, of overlap between the totalitarian order and the dawning democracy."<sup>2</sup> È, dunque, un periodo definibile come "transition", in cui né i neri percepivano il Sud Africa come una nazione, né i bianchi potevano considerarsi parte integrante e promotrice di un nuovo stato.

Il 1990 sarebbe stato un anno cruciale per il Sud Africa perché, il 2 febbraio, Frederik Willem de Klerk (eletto presidente il 15 agosto del 1989, succedendo a Pieter Willem Botha) annunciò la disponibilità di negoziazione con

---

<sup>1</sup> I racconti che costituiscono l'opera sono, nell'ordine: "Jump", "Once Upon a Time", "The Ultimate Safari", "A Find", "My Father Leaves Home", "Some Are Born to Sweet Delight", "Comrades", "Teraloyna", "The Moment Before the Gun Went Off", "Home", "A Journey", "Spoils", "Safe Houses", "What Were You Dreaming?", "Keeping Fit", "Amnesty".

<sup>2</sup> Cfr. Johan U. Jacobs, "Finding a Safe House of Fiction in Nadine Gordimer's *Jump and Other Stories*", in J. Bradolph (ed.), *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*, Rodopi, Amsterdam 2001, p. 199.

i rappresentanti dell'ANC, proclamando successivamente la liberazione di Nelson Mandela, dei prigionieri politici e la conseguente ri-legalizzazione dei movimenti di liberazione nazionale. Grazie alla presenza di un *leader* come de Klerk e, soprattutto, di un interlocutore quale Mandela, il Sud Africa poté finalmente celebrare quell'indipendenza che, ad esempio, i paesi limitrofi avevano conosciuto già trent'anni prima; vennero abrogate in modo definitivo le leggi basilari del governo segregazionista (il *Reservation of Separate Amenities Act*, il *Population Registration Act*, i *Land Acts*, il *Group Areas Act*), l'ANC, il PAC e il Partito Comunista tornarono ad essere riconosciuti legalmente ed infine venne sospeso lo stato di emergenza.

Tuttavia, gli anni '90 non riuscirono a cancellare nell'immediato le cicatrici di uno dei periodi più difficili della storia sudafricana, a partire dal massacro di Sharpeville (21 marzo del 1960), che portò all'uscita dal Commonwealth, alla dichiarazione dello stato di emergenza e alla conseguente messa al bando del PAC e dell'ANC, (di qui il costituirsi dell'*Umkhonto we Sizwe*, con gli scontri armati contro l'*establishment*). Un'altra data tristemente nota fu il 16 giugno 1976, con l'Eccidio di Soweto, durante il quale la polizia aprì il fuoco contro una manifestazione di studenti provenienti da varie *townships*, che protestavano per l'imposizione della lingua *afrikaans* nell'insegnamento scolastico, a svantaggio dell'inglese. Nel 1978 a Vorster subentrò alla presidenza del paese Botha, che, nonostante il pugno di ferro, ridimensionò il criterio dell'accesso al lavoro su base razziale e diede modo alle organizzazioni sindacali a prevalenza nera di fondare la Federazione dei sindacati sudafricani (denominata nel 1985 *Congress of South African Trade Unions Cosatu*). Si aprì poi la *Convention for a Democratic South Africa*, grande tavolo di dibattito tra le varie forze politiche, in seno al quale si decise ad esempio di far rientrare nel paese gli esiliati politici.

Dopo mesi di tensioni e episodi collaterali di violenza, il 68% degli elettori bianchi approvò la politica negoziale del governo e nel 1994, in seguito alle prime elezioni democratiche a suffragio universale, Mandela venne eletto Presidente della Repubblica. Tra i vari impegni, l'ANC iniziò a lavorare al progetto del *Reconstruction and Development Program*, che cercava di coniugare l'impulso

“globale” alla crescita economica e lo sviluppo sociale sulla base di un criterio di redistribuzione equa della ricchezza. Seguì, nel 1995, l’abolizione della pena di morte, con l’istituzione nel 1996 della *Truth and Reconciliation Commission*, una commissione presieduta dall’arcivescovo anglicano Desmond Tutu, che si proponeva di far luce sui crimini commessi durante l’apartheid con lo scopo di avviare un processo di riconciliazione, basato sul riconoscimento delle responsabilità e sul perdono. Nel dicembre dello stesso anno, venne firmata la Costituzione definitiva, che prevedeva il suffragio universale e la difesa dei diritti civili e politici senza alcuna forma di discriminazione razziale.

In relazione a quanto fino ad ora affermato, la data di pubblicazione della raccolta assume un importante valore simbolico, poiché in buona parte dei racconti è possibile percepire quel senso di “disorientamento” dovuto ad una situazione di transizione in cui un intero paese, dopo lo smantellamento di una ben definita e radicata forma di governo, vede modificato il proprio assetto politico, territoriale e sociale attraverso una sostanziale riorganizzazione degli spazi comuni. Questa particolare situazione “liminare” e frastagliata ha indotto l’autrice a modellare tipologie di personaggi che si vedono obbligati, ancora una volta, a ridefinire la propria fisionomia, come del resto accadde a Gordimer. La scrittrice, infatti, in questo periodo non riusciva a sentirsi ancora propriamente cittadina sudafricana; come dichiarò in un saggio coevo:

Ma non mi era possibile dire “il mio popolo”. Fu questo che cominciai a capire. I bianchi non erano il mio popolo perché tutto quello di cui vivevano -- la pretesa superiorità razziale e i metodi che erano contenti di utilizzare per conservarla come se fosse verità -- era l’oggetto del mio rifiuto. Ed essi non ammettevano il rifiuto come una posizione valida. Il rifiuto era tradimento. I neri non erano “il mio popolo” perché durante l’infanzia e l’adolescenza mie ero a malapena accorta di loro. Ero stata assente. Assente da loro. Si poteva pretendere di dire “il mio paese” senza poter dire “il mio popolo”?<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Quell’altro mondo che era il mondo”, in *Scrivere ed essere. Lezioni di poetica*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 136.

Dunque, anche dalle parole dell'autrice emerge quel senso di incertezza verso il futuro di un paese che ancora non poteva definirsi una nazione con un popolo uniforme dal punto di vista del profilo civico e giuridico. Di qui, nella raccolta del 1991, l'esplorazione del tema della "casa" come, da un lato, luogo sicuro all'interno del quale l'identità e la personalità hanno modo di delinearsi e, dall'altro, perimetro instabile, vessato da incursioni e pressioni esterne. Quello della "casa" è un *leitmotiv* che informa trasversalmente tutta la raccolta comparando, a volte, sin dai titoli di alcune *short stories*, e rappresentando in altre il concetto centrale del narrato in quanto epitome del "physical space her characters occupy, the area of 'organic order and aesthetic discipline.'"<sup>4</sup>

Il senso di stabilità, sia fisica che psicologica, è ciò che tutti i personaggi dei racconti cercano (talora egoisticamente), in quanto la maggior parte di loro non si sente al sicuro neanche nella propria abitazione, come avviene in "Once Upon a Time", in cui la famiglia in questione, dopo aver riportato in casa il cadavere del figlio, morto paradossalmente a causa dell'evoluto impianto di sicurezza da loro stessi installato, si rende conto che anche quello che pensavano fosse il loro "rifugio" era diventata una "trappola", emblema di una pericolosa fobia nei confronti dell'Altro. La sensazione di instabilità che, dunque, si percepiva in Sud Africa tra gli anni '80 e gli anni '90 può rintracciarsi nell'uso gordimeriano di diverse focalizzazioni e voci narranti, spesso all'interno di uno stesso racconto, mentre due *short stories* sono affidate simbolicamente a una donna e una bambina nere. Una realtà così magmatica, caotica e frammentata non si presta ad essere filtrata mediante l'utilizzo di uno stile lineare, né la presenza di un narratore onnisciente, ma reclama messe a fuoco molteplici e strategie polifoniche.

Ci sono comunque racconti che hanno un impianto narrativo più realistico, mentre altri ne hanno uno più allegorico, come nel caso di "Teraloyna". L'impressione è comunque che, in questa raccolta, l'autrice privilegi la modalità simbolica, il contrasto tra epifanie e *gaps* e il ricorso a salti temporali in cui rapidamente si passa da una prospettiva passata ad un'altra presente o futura. A ciò si affiancano giochi metatestuali, come in "Once Upon a Time" e "A

---

<sup>4</sup> Cfr. Johan U. Jacobs, "Finding a Safe House of Fiction in Nadine Gordimer's *Jump and Other Stories*", cit., p. 199.



Journey”. Anche in questi racconti scritti in età matura, nella maggior parte dei casi il finale spalanca una porta su dubbi e dilemmi, in quanto esistono eventi intellettualmente o emotivamente inaccessibili, orrendamente inspiegabili, come quello della giovane donna protagonista di “ ‘Some are Born to Sweet Delight’ who, with her unborn child, is the victim of her terrorist/lover’s aeroplane bombing – or because [her short stories] recount lives lived outside a particular, impenetrable circumference.”<sup>5</sup> Spesso i racconti che sprofondano nel silenzio sono quelli narrati dal punto di vista dei bianchi, che, ritrovandosi in un “interregno” crepuscolare, non riescono a proiettarsi nel futuro; le storie narrate da adulti e da bambini di colore si concludono invece con una sensazione di maggior speranza e di fiducia in un cambiamento.

Rispetto alle raccolte precedenti, anche sul fronte tematico, in *Jump and Other Stories*, si nota una rassegna più ampia, che oltre al tema della “casa” evoca quelli della “caccia”, della “self-enclosure”, degli incontri clandestini e della politica interconnessa ai “love-affairs”. Importante è poi la presenza delle figure femminili che, come sempre Gordimer ha affermato, non si lega strettamente a questioni di femminismo militante, ma si fa veicolo di messaggi politici e umanitari di vasta portata.

## 2 “Jump”

Come nella precedente raccolta, anche in questa i titoli delle rispettive *short stories* hanno un elevato valore simbolico e “Jump”, oltre ad essere il racconto di apertura, è anche quello eponimo. La scelta del sostantivo “jump” non è casuale, in quanto anticipa l’atmosfera di tensione altalenante che si respira nell’intera raccolta e inoltre crea un’evidente connessione con il particolare contesto storico degli anni ’80, con un Sud Africa volto a “saltare” da una situazione caotica ed incerta di “interregno” ad un’altra più stabile e ben definita.

In “Jump”, l’azione del salto fisico ha, a sua volta, un significato polivalente in quanto, riferendosi all’esperienza del lancio con il paracadute in cui

---

<sup>5</sup> Cfr. Jeanne Colleran, “Archive of Apartheid: Nadine Gordimer’s Short Fiction at the End of the Interregnum”, in Bruce King (ed), *The Later Fiction of Nadine Gordimer*, The Macmillan Press, London 1993, p. 242.

il protagonista si diletta in età adolescenziale, diviene anche allegoria del rito di passaggio dall'età giovanile a quella adulta, che, per quest'ultimo, sarà caratterizzata da esperienze di violenza e repressione. La tematica del rito di passaggio da uno stadio psicologico o cognitivo all'altro è del resto presente anche in altri racconti come, ad esempio, "Keeping Fit", in cui il protagonista, un borghese bianco travolto dalla violenza della *township* nella quale casualmente si trova, è costretto a confrontarsi con lo squallore di quella realtà che lascerà in lui segni indelebili. Tuttavia, è importante sottolineare che non tutti i momenti di passaggio sono uguali: alcuni aprono la strada alla violenza, mentre altri dischiudono quella dell'amore, come vedremo in "Some are Born to Sweet Delight".

Evidente fin da subito, in *Jump and Other Stories*, è il tema del tradimento o del complotto politico. Il protagonista di "Jump", inizialmente apolitico e poi membro di un'organizzazione contro-rivoluzionaria in tempi di un presunto governo nero, nel finale farà ritorno nel suo paese d'origine come "soggetto convertito" (con la forza) allo stesso movimento al quale si era precedentemente opposto. Questo cambiamento indotto dalle circostanze farà sì che egli continui a condurre un'esistenza ancora più misera della precedente, all'interno della stanza da letto di un hotel nel quale gli ufficiali di stato lo hanno relegato. Per una serie analoga di dinamiche che determinano incertezze e contraddizioni, gli anni '80 sono stati appunto associati da Gordimer a una fase di "interregno" caratterizzato da "morbid symptoms"<sup>6</sup>. È importante sottolineare, per quanto riguarda l'ambientazione di "Jump", che, come è già successo per altri racconti e romanzi (*A Guest of Honour*), il paese in cui la vicenda ha luogo non è specificato, ma l'unica cosa che si percepisce è che il governo in carica è composto da neri.

L'interesse di Gordimer pare sia qui rivolto, inoltre, all'osservazione delle dinamiche materiali e psicologiche che conducono taluni individui a ritrattare ciò che avevano fortemente sostenuto in passato. Nel caso di "Jump", il protagonista passa nelle file del fronte politico opposto al suo, confessando tutto ciò che ha

---

<sup>6</sup> L'espressione "morbid symptoms" appare nell'epigrafe che l'autrice sceglie per il romanzo *July's People* del 1981, in cui, per definire il particolare momento storico che il suo paese sta attraversando, si avvale di questa citazione tratta dalla versione inglese dei *Quaderni del carcere* di Gramsci: "The old is dying and the new cannot be born: in this interregnum there arises a great diversity of morbid symptoms."

visto e fatto nel suo passato di militanza conservatrice bianca, che lo ha coinvolto in atti di sopruso e violenza. Il vedere con i propri occhi quello che la realtà circostante è diventata gli permette di sfatare illusioni e menzogne, preparando il terreno a un cambiamento ideologico:

A population become beggars living in the streets, camping out in what used to be our – white people’s – apartments, no electricity, no water in the tiled bathrooms, no glass in the windows, and on the fine balconies facing the sea where we used to take our aperitif, those little open fires where they cook their scraps of food. [...] Can’t be explained how someone begins really to know. Instead of having intelligence by fax and satellite.<sup>7</sup>

La prima immagine che il narratore ci presenta, grazie all’uso di una modalità eterodiegetica, è quella di un uomo (del quale non è specificata né l’etnia, né il nome, né l’orientamento politico) che si trova all’interno di una camera d’hotel in attesa di una nuova sistemazione. Il personaggio appare un simulacro, una figura priva di vitalità e vigore, come se avesse perso una parte essenziale dell’identità, mentre “they” risulta associabile all’ex fronte avversario:

Now and then he sees his hand. It never matched the beard, the fatigues, the beret, the orders it signed. It is a slim, white hairless hand, almost transparent over fragile bones, as the skeleton of a gecko can be seen within its ghostly skin. The knuckles are delicately pink – clean, clean hand, scrubbed and scrubbed – but along the V between first and second fingers there is the shit-coloured stain of nicotine where the cigarette burns down. They were prepared to spend foreign currency on him.<sup>8</sup>

Il tema dell’instabilità e della consapevolezza di non possedere neanche un luogo dove potersi sentire al sicuro si insinua quando il narratore afferma che l’uomo è in attesa di una sistemazione migliore: aspetta che gli diano una casa con giardino, una macchina e un lavoro rispettabile al fine di potersi definire

---

<sup>7</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Jump”, in *Jump and Other Stories*, Bloomsbury, London 2003, cit., p. 17.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 4.

“rehabilitated”<sup>9</sup>. Si accenna poi al fatto che molte *troupes* televisive e giornalisti, provenienti un po’ da tutto il mondo, si recano da lui per intervistarlo in compagnia del Comandante delle Forze Armate e del Ministro della difesa, con lo scopo di diffondere la sua immagine (“Him displayed in his provided clothes”)<sup>10</sup> e, al contempo, dargli la possibilità di raccontare la sua storia, trasformandola in un “caso”. Secondo quanto dichiara l’uomo, i genitori avevano origini europee ed erano giunti in un paese del continente africano in cerca di nuove opportunità. Neanche di loro viene specificato l’orientamento politico; sta di fatto che non si erano mai interessati molto delle questioni inerenti la delicata situazione dei neri, in quanto erano sicuri che vicende simili non avrebbero mai potuto interferire con la loro vita<sup>11</sup>. La mancanza di precisi principi ideologici si riflette sull’educazione del figlio, il quale vive per un periodo un’infanzia parallela a quella dei bambini neri che, del resto, non erano “entità” così distanti da lui, finché non arrivò il giorno in cui egli decise di “spiccare il volo”: “he grew up taking for granted the activities and outlets for adventurous play that had no place in the reality of blacks’ lives, the blacks’ war: as an adolescent he bonded with his peers through joining the parachute club, and he jumped –the rite of passage into manhood.”<sup>12</sup>

L’uomo racconta che, oltre ad avere la passione per il paracadutismo, lavorava nello studio di un architetto e nel tempo libero aveva iniziato a coltivare l’*hobby* della fotografia. A proposito di quest’ultimo aspetto, spiega, in un’intervista, che un giorno gli capitò di fotografare un uccello marino posizionato su una torretta che, in realtà, era una base militare. I soldati di guardia, pensando fosse una spia, lo rincorsero andandogli addosso e facendogli a pezzi la macchina fotografica. In seguito a questo episodio, venne arrestato e rinchiuso per cinque settimane in una delle celle che, un tempo, erano riservate ai neri. Ai genitori avrebbero riferito che il figlio era una spia degli imperialisti, quando invece, a suo dire, egli era stato soltanto vittima di un equivoco. Questo fu solo uno degli episodi che si sarebbero verificati nei primi giorni del nuovo governo,

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>11</sup> Come spesso accade nelle opere dell’autrice, i genitori tendono a proteggere i figli dalle vicende esterne pensando di fare loro del bene, senza però accorgersi che alla fine tutto ciò da cui hanno sempre cercato di “difenderli” finirà per diventare la difficile realtà con cui questi dovranno convivere.

<sup>12</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Jump”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 7.

dato l'alto livello di diffidenza che si era diffuso tra i concittadini in tutto il paese. Tuttavia, sarà proprio nel momento dell'arresto che il protagonista inizia a covare odio verso quei neri che, poco prima, gli avevano distrutto la macchina fotografica, sbattendolo poi in cella come un tempo i bianchi avevano fatto con loro. In seguito a ciò, il giovane perde fiducia nella possibilità che il nuovo governo sia in grado di risollevare le sorti del suo paese. Mentre sta scontando la pena, viene liberato, grazie all'aiuto dei familiari, da un'organizzazione segreta che agisce in clandestinità fuori dai confini nazionali con lo scopo di restaurare il dominio bianco nel paese:

He was sought out by or he sought – he was never made to be clear on this small point – white people to whom his parents had successfully appealed to get him released. They soothed him with their indignation over what had happened to him and gave him a substitute for the comradeship of the parachute club (closed down by the blacks' military security) in their secret organization to restore white rule through compliant black proxies.<sup>13</sup>

Dopo la decisione di entrare a far parte di questa organizzazione, e quindi nelle fila della controrivoluzione, egli si sente un patriota: “something new, because his parents had abandoned their country, and this country in which he was born had been taken back by blacks for themselves.”<sup>14</sup> L'immagine dei genitori che abbandonano il paese che un tempo li aveva accolti è l'emblema di una mancanza di fiducia, ma anche della paura che molti bianchi avevano relativamente a un futuro di riscatto nero in un luogo che, in quel periodo, non assicurava loro nessuna stabilità. L'uomo viene inviato in Europa per agire in clandestinità contro il governo africano e, per mantenere il segreto circa la sua missione, è costretto a dire ai genitori che lo avrebbero trasferito nel vecchio continente per studiare. Anche in questo caso, la città europea non è specificata; una volta arrivato, viene sistemato in una casa molto lussuosa dove ha tutto ciò di cui ha bisogno; possiede perfino un telefono con il quale chiamare a casa tre volte a settimana al fine di non destare sospetti nei suoi familiari. Coloro che lo hanno

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

assoldato nelle fila della loro organizzazione si sarebbero resi conto che era una persona affidabile, in quanto “it was obvious to them he was doing well, he was highly-thought-of by the people who had recognized the young man’s qualities and taken him up after the terrible time when those blacks threw him in prison back where everything was lost, now.”<sup>15</sup>

Tuttavia, i genitori si rendono presto conto che il figlio non era in Europa per studiare; purtroppo, egli non poteva dare loro nessun tipo di spiegazione su quello che era il suo ruolo, in quanto erano questioni internazionali segrete e troppo complesse, che loro non avrebbero comprese. Al momento del rientro nel paese d’origine, l’uomo non avrà alcun tipo di contatto con la famiglia per circa due mesi, durante i quali i genitori lo credono addirittura morto. Ovviamente quando il figlio, per la prima volta dopo molto tempo, li chiama, la loro conversazione si riempie di commozione e il dolore che provano emerge sensibilmente in una lettera della madre, in cui ritorna il motivo della passione per il paracadutismo e dell’allontanamento dallo stadio dell’innocenza infantile:

Why does God punish me? What have your father and I done? It all started long ago. We were too soft with you. With that parachute nonsense. We should never have allowed it. Giving in, letting you run wild with those boys. It started to go wrong then, we should have seen you were going to make a mess of our lives, I don’t know why. You had to go jumping from up there. Do you know what I felt, seeing you fall like that, enjoying yourself frightening us to death while you fooled around with killing yourself? We should have known it. Where it would end. Why did you have to be like that? Why? Why?<sup>16</sup>

Dai riferimenti alla ricezione di questa lettera si passa in modo molto repentino al tempo presente e all’immagine di quest’uomo che, tornato al suo paese natale, prende parte a varie conferenze stampa ed è pure sottoposto a interrogatori.

Dalle sue parole si percepisce che inizialmente, almeno fin quando si trovava in Europa, era lusingato dall’importanza degli incarichi assegnatigli, come

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 12.

mantenere rapporti con personalità internazionali, occuparsi dello scambio di armi ed infine addestrare le reclute dell'esercito; una volta rientrato, si sarebbe però reso conto di ciò che veniva fatto ad alcuni civili e infrastrutture dall'esercito di cui egli stesso era parte, deducendo che il fronte con il quale si era schierato era divenuto solo "a murderous horde that burned hospitals, cut off ears of villagers, raped, blew up trains full of workers. Brought to devastation this country where I was born"<sup>17</sup>. Dunque, nel momento in cui ha visto con i suoi occhi tutta questa violenza (non diversa da quella dei "terroristi" neri di un tempo), si sarebbe sentito in dovere di portare la sua testimonianza, presentandosi alle autorità nere con l'uniforme dell'esercito ribelle a cui fino a poco prima era appartenuto. Il gesto del protagonista sembra essere alimentato da un bisogno espiatorio; il suo obiettivo, infatti, non è solo quello di denunciare le atrocità commesse, ma

Something else; all that he could offer to efface his knowledge of the atrocities: complete information about the rebel army, its leaders, its internal feuds, its allies, its source of supply, the exact position and function of its secret bases. Everything, Everything he was and had been, right back to the jump with the parachute and the photograph of the tower.<sup>18</sup>

La volontà di rendere nota a tutto il mondo la sua esperienza nelle fila dell'esercito controrivoluzionario assume proprio il valore simbolico di un atto purificatorio che egli sente il dovere di compiere anche come esigenza di crescita personale. L'uomo è del resto consapevole che le autorità nere, terminato l'interrogatorio, avrebbero potuto ucciderlo e invece non lo hanno fatto, preferendo appunto "esibirlo" come caso esemplare di conversione e cooperazione.

Nel finale, ritroviamo il protagonista nella stessa stanza in cui era apparso all'inizio, delineato come un essere svuotato, insignificante e amorfo. Si apprende adesso che la stanza è il luogo dove attualmente vive in compagnia di una donna che, però, viene menzionata solo nel finale e in modo molto fugace. L'apparizione di quest'ultima, nonostante ricopra uno spazio minimo, è funzionale a confermare

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

l'idea dell'apatia in cui è sprofondato il protagonista, che pare non rispondere ad alcuno stimolo. La donna, della quale non viene detto il nome, lo invita infatti ad uscire dalla stanza per fare una passeggiata al mare, ma egli rifiuta la proposta e, dopo che lei ha varcato la soglia, si affaccia alla finestra e ciò che riesce a vedere è solo

the bright stare of the beggared city, city turned inside out, no shelter there for life, the old men propped against empty façades to die, the orphaned children running in packs round the rubbish dumps, the men without ears and women with stump where there was an arm, their clamour rising at him, rising six floors in the sun. He can't go out because they are all around him, the people.<sup>19</sup>

Ciò che vede fuori dalla finestra è l'immagine di quello che lui e tutti quelli come lui avevano contribuito a causare nel suo paese. Il rifiutare di uscire suggerisce come egli non si senta ancora pronto per affrontare ciò che ha di fronte, per compiere il vero salto verso un futuro di unione: "Jump. The stunning blow of the earth as it came up to flexed knees, the parachute sinking silken. He stands, and then backs into the room. Not now; not yet."<sup>20</sup>

L'eco potente proveniente dalla terra, che pare invitarlo a buttarsi per abbracciare la caotica realtà (sud)aficana, istituisce una chiara analogia con il finale incerto di *A Passage to India*. Il romanzo forsteriano terminava infatti con l'immagine di due dei protagonisti, Aziz e Fielding (il primo rappresentante il mondo orientale mussulmano, il secondo quello occidentale cristiano), che, discutendo sulla possibilità di consolidare la loro amicizia, arrivano alla conclusione che questa non avrebbe mai potuto fiorire nell'India di quella convergenza storica delicata, come confermano pure gli elementi naturali, il cielo e la terra, i quali ribadiscono il loro (temporaneo) "no". In "Jump", la figura del protagonista esitante davanti la realtà indica chiaramente che l'uomo bianco non è ancora pronto per districarsi nell' "ingarbugliata" e contraddittoria realtà sudafricana. Anche in questo caso, perciò, il finale riconduce al tema della

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibidem*.



difficoltà di un'integrazione tra la realtà nera e quella bianca, in un paese lacerato ancora da rivalità e lotte di potere.

Infine, dal punto di vista dell'articolazione narrativa, questa *short story* è uno degli esempi più significativi di alternanza tra varie prospettive temporali; la storia viene narrata principalmente al presente, ma vi sono anche molte analessi che spesso si alternano a prospettive future.

### 3 “Once Upon a Time”

“Once Upon a Time”, nonostante la sua compattezza e la sua brevità, riesce a trasmettere in modo molto efficace il senso delle possibili e assurde conseguenze che la filosofia dell'apartheid provocò in Sud Africa, non solo a livello politico e sociale, ma anche psicologico. Al contempo, il racconto può essere considerato una sorta di “metafictional comment on the entire collection”<sup>21</sup>, dato che, come già sottolineato nell'introduzione, il tema della “casa” è trasversale a tutta la raccolta e qui essa emerge come protagonista personificata, a discapito dei personaggi, avvolti nell'anonimato e paragonabili a dei “tipi”.

Uno dei primi aspetti su cui si dovrebbe porre attenzione, è nuovamente il titolo, che in questo caso si connota, come sarà testimoniato dall'epilogo, di una peculiare ironia corrosiva. Tuttavia, per quanto evidente sia la connessione con il tipico *incipit* fiabesco e con una struttura riconducibile alla morfologia delle fiabe, qui il lettore si troverà di fronte a un racconto in cui le coordinate del genere verranno capovolte, all'insegna di uno iato drammatico tra forma e contenuto; nelle battute di chiusura, ad esempio, dove solitamente dovrebbe trionfare il lieto fine, il destinatario dovrà fare i conti con una situazione agghiacciante. Nemmeno il finale pedagogico, l'*exemplum*, la razionalizzazione dell'atto violento trovano riscontro in questo testo, che pare sottoporre a un cortocircuito il quadro epistemico della fiaba.

È una delle rare volte che un racconto gordimeriano si apre con una voce autoriale che, parlando in prima persona, afferma di aver appena ricevuto una

---

<sup>21</sup> Cfr. Johan U. Jacobs, “Finding a Safe House of Fiction in Nadine Gordimer's *Jump and Other Stories*”, cit., p. 201.

proposta per una raccolta di fiabe per bambini, alla quale decide di rinunciare in quanto non ritiene il compito particolarmente confacente (si colgono poi riflessioni autoreferenziali sul ruolo che un autore dovrebbe svolgere nell'ambito letterario sudafricano.)<sup>22</sup> Questa voce, da considerarsi un'eco di quella dell'autrice, viene adottata al fine di creare una cornice metanarrativa, all'interno della quale poi si snoderanno gli eventi principali della trama del racconto, virtualmente redatto mentre noi lo leggiamo.

Questo doppio autoriale racconta che una sera, quando era in procinto di addormentarsi, era stato spaventato da un rumore, ripetutosi più volte, simile allo scricchiolio provocato dalla pressione dei piedi quando si salgono delle scale di legno. In quell'istante sarebbe subentrata la paura che qualcuno si fosse introdotto in casa sua e, suggestionata dalle notizie quotidiane relative agli atti di violenza contro i civili, la voce afferma: "I have no burglar bars, no gun under the pillow, but I have the same fears as people who do take these precautions, and my windowpanes are thin as rime, could shatter like a wineglass."<sup>23</sup> Dunque, inizia a configurarsi l'immagine della casa che, invece di apparire un luogo sicuro in cui l'io trova uno spazio ideale, un nido nel quale definire meglio i contorni della propria personalità, diviene un perimetro minato da incertezze ed insicurezza. Successivamente, si apprende che all'interno dell'edificio non vi è nessuna presenza estranea, ma che effettivamente le fondamenta sono instabili a causa di uno sventramento del territorio protrattosi per decenni (con gli scavi minerari):

There was no human weight pressing on the boards, the creaking was a buckling, an epicentre of stress. I was in it. The house that surrounds me while I sleep is built on undermined ground; far beneath my bed, the floor, the house's foundations, the stopes and passages of gold mines have hollowed the rock, and when some face trembles, detaches and falls three thousand feet below, the whole house shifts slightly, bringing uneasy strain to the balance and counterbalance of brick, cement, wood and glass that hold it as a structure around me.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> La riflessione che Gordimer affronta evidentemente su se stessa e sul suo ruolo di scrittrice può essere considerata un segnale della situazione di instabilità che si percepiva in tutto il paese, in quanto, come molti, anche lei non riusciva a proiettarsi in modo chiaro in quello che sarebbe diventato il futuro assetto.

<sup>23</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Once Upon a Time", in *Jump and Other Stories*, cit., pp. 23-24.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 24.

L'instabilità delle fondamenta diviene allegoricamente il segnale della sofferenza e dell'indebolimento della terra stessa sulla quale l'edificio è stato costruito: entrambi diventano entità antropomorfizzate, che si "lamentano" perché lacerate dagli abusi inferti a causa delle miniere e della ricerca insaziabile di ricchezza.<sup>25</sup> Dato che, per questi fastidiosi rumori, non riesce ad addormentarsi, l'autore/autrice decide di immaginare una storia per conciliare il sonno.

Segue la presentazione di coloro che saranno i protagonisti di questa "fiaba", i quali non possiedono un nome proprio e appaiono perciò dei "tipi" universali funzionali all'evolversi della trama. Essi sembrano una famiglia felice, composta da marito e moglie, il loro bambino, un cane, un gatto, una fedele domestica ed un giardiniere. La provenienza etnica della famiglia non è specificata, ma intuiamo facilmente che si tratta di bianchi borghesi (sudafricani) quando il narratore sottolinea che possiedono una macchina, un caravan per andare in vacanza e una grande piscina. Qui i "cattivi" sono proiettati in fantomatiche figure "altre" che vivrebbero all'esterno e anche, benché si tratti di una malvagità inconsapevole, in "the husband's mother", definita una "wise old witch"<sup>26</sup>, riconducibile a un altro personaggio canonico delle fiabe.

Si apprende poi che questa famiglia ha vari tipi di assicurazione contro furti, incendi ed altri danni che avrebbero potuto nuocere alla tranquillità e al benessere della loro vita e della loro casa; il cancello d'ingresso fa inoltre bella mostra di una targa con su scritto "YOU HAVE BEEN WARNED", frase non rivolta a nessuno in particolare, da cui però trapela l'atteggiamento di combattiva autodifesa da parte dei padroni di casa. Successivamente, l'aggancio contestuale che l'autrice inserisce anche in questa "fiaba", oltre a suggerire una connessione con gli eventi storici di quel periodo, evidenzia le preoccupazioni paranoiche dei protagonisti, dato che le rivolte e le proteste cui accenna il narratore ancora non si

---

<sup>25</sup> Il lamento proveniente dalla terra istituisce una connessione con l'eco che Adela Quested e altri protagonisti del romanzo di Forster, *A Passage to India*, sentono all'interno delle grotte di Marabar in occasione di una gita organizzata. Il lamento, quindi, è associabile a una sorta di minacciosa insofferenza che la terra nutre verso coloro che hanno sempre approfittato e abusato di lei. Diversa è in questo racconto la concezione che Gordimer propone della terra, rispetto a quella percepibile in "Six Feet of the Country", in quanto qui essa è dotata di una "voce" propria.

<sup>26</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Once Upon a Time", in *Jump and Other Stories*, cit., p. 25.

sarebbero diffuse nei quartieri come quelli in cui viveva questa famiglia<sup>27</sup>. Nonostante ciò, la moglie insieme alla domestica, ossessionate dal pensiero che possa succedere loro qualcosa di male, si ostinano a rafforzare le protezioni intorno alla loro abitazione. L'atteggiamento così apprensivo della moglie fa pensare che a interessarle maggiormente siano "the pursuit of the commodity and the quest for the perfect burglar bar"<sup>28</sup>, in quanto in effetti il resto del racconto sarà concentrato sul modo in cui questa famiglia gradualmente arriverà ad autosegregarsi, dopo aver portato a termine un'attenta ricerca dei più evoluti impianti di sicurezza da installare.

Inizialmente, vengono montati dei cancelli davanti ai quali chiunque, prima di entrare, avrebbe dovuto identificarsi; in seguito, vengono messe davanti alle porte e alle finestre di tutta la casa le "burglar bars" (le sbarre, sovrastrutture tipiche di molte residenze di sudafricani bianchi) ed infine è introdotto un sistema di allarme generale, su suggerimento della domestica. Ciò che emerge è il fatto che questa famiglia sta inconsciamente trasformando la propria casa in un vero e proprio *bunker*, nel quale si illude di continuare a vivere normalmente, nonostante l'allarme si attivi in continuazione (a causa del gatto che girovaga nei paraggi) e, per le protezioni a porte e a finestre, non si riesca più a vedere neanche gli alberi o il cielo. Volutamente marcato è il contrasto che si viene a creare tra la ricerca parossistica di garanzie sulla sicurezza, fobia che rende la casa un *lager*, e il tono pacato, conciliante che, fino alla fine, verrà adottato dal narratore di fronte all'irrazionalità delle azioni e delle decisioni prese dai membri di questa famiglia.

Tuttavia, dal narratore ci viene riferito che arrivarono i giorni in cui ondate di *tsotsis* (banditi neri di strada) iniziarono a riversarsi nei quartieri che, un tempo, erano luoghi dove potevano risiedere solo i bianchi e che gli episodi di intrusione nelle case di questi ultimi non accennavano a diminuire, né durante la notte, né durante il giorno<sup>29</sup>. Fu allora che, nuovamente, la famiglia protagonista, come

---

<sup>27</sup> Il fatto che le proteste dei neri fossero ancora circoscritte a determinati luoghi induce a concludere che questo racconto continui a riferirsi agli anni in cui le leggi che impedivano a bianchi e a neri di condividere gli stessi spazi non erano state ancora definitivamente abolite.

<sup>28</sup> Cfr. Karen Lazar, "Jump and Other Stories: Gordimer's Leap into the 1990s: Gender and Politics in her Latest Short Fiction", *Journal of Southern African Studies*, No. 4, 1992, p. 799, <http://www.jstor.org/stable/2637104>.

<sup>29</sup> Anche in questo racconto, l'immagine della popolazione nera è simile a quella di una massa informe di persone violente e prive di un'identità precisa.

molte altre del quartiere, iniziò a rinforzare i sistemi di sicurezza preesistenti, al punto che “When the man and the wife and the little boy took the pet dog for its walk around the neighbourhood streets they no longer paused to admire this show of roses of that perfect lawn; these were hidden behind an array of different varieties of security fences, walls and devices.”<sup>30</sup> La bellezza del quartiere è rovinata dalla costruzione di questi impianti, che rendono l’estetica urbana mostruosa, cosicché alcuni vicini tentano di mascherare gli orrendi marchingegni al fine di renderli più piacevoli alla vista: “there were attempts at reconciling the aesthetics of prison architecture with the Spanish Villa style (spikes painted pink) and with the plaster urns of neoclassical façades. [...] Some walls had a small board affixed, giving the name and the telephone number of the firm responsible for the installation of the devices.”<sup>31</sup> A loro volta, i due coniugi sono disposti a mimetizzare i loro sistemi di protezione cercando, per uniformarsi agli stili dei vicini, di coniugarne l’efficacia e l’aspetto estetico, finché giungono ad una soluzione definitiva, grazie soprattutto ai soldi che la suocera presta loro per Natale. Questo incentivo economico, invece che migliorare l’estetica della loro abitazione, li conduce a trasformarla in una sorta di campo di concentramento, dove non vi è niente di armonioso né umano, ma campeggia il terrore:

Placed the length of walls, [the system] consisted of a continuous coil of stiff and shining metal serrated into jagged blades, so that there would be no way of climbing over it and no way through its tunnel without getting entangled in its fangs. There would be no way out, only a struggle getting bloodier and bloodier, a deeper and sharper hooking and tearing of flesh<sup>32</sup>.

Adesso, con l’istallazione di questo nuovo sistema e nonostante si sia “imprigionata” tra le mura di casa, la famiglia si sente al sicuro, perché nessuno sarebbe mai riuscito a varcare il confine e tanto meno ad uscirne vivo; perfino il gatto, avendo percepito il pericolo, cerca di stare il più lontano possibile dal marchingegno. L’unico che, invece, nutre una forte fascinazione verso quel

---

<sup>30</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Once Upon a Time”, in *Jump and Other Stories*, cit., pp. 28-29.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

sistema è il figlio. È a questo punto che la storia acquisisce un tono autenticamente drammatico in quanto viene detto che una sera, dopo aver letto il libro di fiabe che sua nonna (“the old wise witch”<sup>33</sup>) gli aveva regalato per Natale, il bambino, come “stregato” dalla scena contenuta ne “La Bella Addormentata” in cui il principe, per riuscire a compiere la missione e salvare la sua principessa, deve passare in mezzo ai rovi, immagina che questi siano le lame del terribile macchinario acquistato dai suoi genitori. Egli, dunque, si introduce al suo interno causando l’accensione del sistema che, purtroppo, lo catturerà nella sua spirale, uccidendolo. I primi ad accorrere dopo aver sentito le urla sono la domestica ed il giardiniere, che invano tentano di salvarlo. I genitori, dopo aver udito le grida e l’assordante rumore dell’allarme, pensando sia stato il gatto, si affrettano a loro volta verso il giardino, ignari della terribile scena che si sarebbe presentata ai loro occhi: “the mass of the little boy was hacked out of the security coil with saws, wire-cutters, choppers”<sup>34</sup>. Senza neanche pronunciare una parola, riportano il cadavere del loro unico figlio in casa<sup>35</sup>.

Il finale è reso ancora più agghiacciante dalle diverse reazioni degli adulti, in quanto, da un lato, si sentono le urla strazianti di dolore della domestica, che possono essere interpretate anche come allegoria del grido di rabbia di Gordimer verso tutti gli orrori commessi durante l’apartheid, e dall’altro vi si contrappone la reazione impietrita dei genitori, annientati dalle letali conseguenze delle loro stesse fobie. La “wordlessness” con cui si chiude il racconto può leggersi come emblema della paralisi in cui ancora sprofondava il Sud Africa.

---

<sup>33</sup> L’immagine dell’anziana strega che per Natale regala al bambino un libro di fiabe evoca l’idea archetipa dell’ “oggetto magico”, che però diviene qui preludio della fine tragica del bambino stesso, il quale, dopo aver letto la fiaba, sembra cadere vittima di un incantesimo malefico.

<sup>34</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Once Upon a Time”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 30.

<sup>35</sup> A proposito del gesto dei genitori di riportare il corpo del bambino “in casa”, Jacobs commenta che “no habitation, physical or fictional, is secure against unhomeliness” (Johan U. Jacobs, “Finding a Safe House of Fiction in Nadine Gordimer’s *Jump and Other Stories*”, cit., p. 201).

#### 4. “My Father Leaves Home”

Al di là dell'evidente matrice autobiografica e del chiaro riferimento al tema della “casa”, contenuto nel titolo, questo racconto riesce a trasmettere al lettore una visione più ampia della problematica del razzismo. Qui Gordimer prende in considerazione la situazione del popolo ebraico, a lei vicino (date le origini paterne), da sempre vittima di persecuzioni e da tempo immemore condannato ad una condizione di “rootlessness”. Ne deriva un parallelismo tra gli immigrati ebrei e la situazione vissuta dai non-bianchi durante l'apartheid.

Gordimer rivisita con tocchi finzionali quello che fu il viaggio del padre, Isidore Wolf Gordimer, dalla Lituania al Sud Africa nel 1900, per sfuggire alle persecuzioni antisemitiche che si diffusero in tutto l'Est europeo. Per quanto riguarda l'atteggiamento di suo padre, una volta giunto in Sud Africa, Gordimer ha sempre affermato che, diversamente dalla madre, egli non si era mai prodigato in nessuna iniziativa filantropica di una qualche risonanza, ma avrebbe anzi cercato sempre di mascherare il più possibile le origini ebraiche definendosi europeo, frequentando principalmente la comunità anglofona e nutrendo un certo disprezzo verso gli africani nativi.<sup>36</sup>

“My Father Leaves Home” può facilmente essere diviso in vari blocchi associati ai diversi momenti del viaggio e della sistemazione del protagonista dal vecchio continente verso una meta che poi si rivelerà il Sud Africa. L'immagine che apre il racconto lo ritrae a tredici anni (proprio come Isidore), in procinto di lasciare la sua patria grazie all'aiuto della madre, che gli aveva preparato le valigie e un abito adeguato per affrontare il viaggio, e del padre, che gli aveva procurato i soldi necessari per il biglietto del treno e per il tratto che avrebbe dovuto attraversare in nave. In un secondo momento, oltre al cambiamento della modalità narrativa (che diviene omodiegetica), vengono delineati una serie di dettagli inerenti il viaggio. Ciò che traspare è un'atmosfera rilassata e di

---

<sup>36</sup> L'atteggiamento di Isidore Gordimer è molto distante da quello che assumerà la figlia in futuro, in quanto egli, scappando da una nazione in cui la sua “razza” era vittima di persecuzioni, si ritroverà in un paese dove, invece di mostrarsi vicino a coloro che venivano discriminati, punterà sul proprio essere bianco e sulla posizione di superiorità riservatagli, per questo motivo, dal governo. Inoltre, il fatto che il padre cerchi di “nascondere” le origini ebraiche ha forse condotto Gordimer a metterle a sua volta in secondo piano.

cooperazione in cui, nonostante la diversa nazionalità dei migranti e la difficoltà nel dialogare, ognuno condivideva con gli altri ciò che aveva da mangiare e da bere al suono di allegre canzoni. Dopo due giorni consecutivi di viaggio in treno, arrivarono a destinazione e l'unico elemento che avrebbe dato al protagonista e al resto dei passeggeri l'opportunità di capire quanto lontani si trovassero da casa fu la luna: "One of the first things he will have noticed when he arrived was that the moon in the Southern Hemisphere lies the wrong way round. [...] What a greater confirmation of how far away; as you look up, on the first night."<sup>37</sup>

Le immagini che seguono si soffermano sulla descrizione del percorso di crescita del protagonista dal momento del suo arrivo fino a quando non ottenne una posizione rispettabile nel campo dell'artigianato, lavorando come orafo ed orologiaio, e riuscendo ad aprire un negozio tutto suo, grazie ai risparmi accumulati. Al momento dell'arrivo in Sud Africa, venne ospitato da alcuni parenti molto poveri e, invece di andare a lavorare in miniera, vi si recava ogni mattina con i suoi attrezzi per aggiustare gli orologi sia ai lavoratori bianchi, sia a quelli neri.

Significativa è l'enfasi che il narratore pone sull'importanza che i non-bianchi davano ad un semplice orologio: inizialmente, infatti, erano felici di possederne uno, ignari però del fatto che presto simili strumenti si sarebbero rivelati "the manacles of their new slavery: to shift work."<sup>38</sup> Frequentando determinati luoghi, il ragazzo si rese conto che i neri, "In this, their own country, were migrants from their homes, like him"<sup>39</sup> in quanto non conoscevano neanche la lingua ufficiale della nazione, esprimendosi in idiomi incomprensibili. Dunque, il giovane non impiegò molto tempo a capire che in questa nazione "if he was poor and alien at least he was white, he spoke his broken phrases from the rank of commanders to the commanded: the first indication of who he was, now."<sup>40</sup> Dedusse inoltre quali erano i benefici dell'essere bianco in quel paese e ciò gli permise di fare una certa carriera, partendo dall'acquisto di una rilevante quantità di orologi da tasca "Zobo", che iniziò a vendere ai lavoratori neri (a causa del

---

<sup>37</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "My Father Leaves Home", in *Jump and Other Stories*, cit., p. 61.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.



materiale di bassa lega con cui erano fatti i loro orologi, a questi ultimi conveniva di più comprarne uno nuovo che non farlo accomodare). Grazie a questa mossa, divenne un uomo d'affari, riuscì ad aprire un negozio tutto suo e a permettersi sistemazioni più decorose, invece di dormire nelle stanzette situate spesso nel retro dei negozi.

In seguito alla realizzazione professionale e alla posizione rispettabile che l'uomo era riuscito a crearsi, il narratore ci comunica che, invece di sposarsi con una donna appartenente a un gruppo a lui affiliato, alla sua stessa cultura, come avrebbero voluto le tradizioni ebraiche, egli decise di sposare una giovane donna inglese (omologa di Nan Myers), con la quale ebbe due figlie. Da quanto emerge in seguito, il narratore (esterno) focalizza tutta la sua attenzione sulla relazione tra l'uomo e sua moglie, la quale appare disgustata e infastidita dalle abitudini del marito: "He went fasting to the synagogue on the Day of Atonment and each year, on the anniversaries of the deaths of the old people in that village whom the wife and the children had never seen, went again to light a candle. Feeble flame: who were they?"<sup>41</sup>. Anche durante le loro discussioni, lei lo avrebbe offeso dicendogli che era sporco perché si lavava solo una volta a settimana, e che era ignorante, trattandolo quasi come un "kaffir".<sup>42</sup>

Nel finale si delinea un'immagine dotata di valore allegorico, nella quale si istituisce un'evidente analogia tra le battute di caccia ai fagiani e il drammatico "pogrom" vissuto dagli ebrei nell'Europa dell'est per mano dei cosacchi, in cui una minoranza fu parificata a una "preda" da sterminare:

I hear the rustle of fear among creatures. Their feathers swish against stalks and leaves.[...] the men with their thrashing sticks drive the prey racing on [...] there was nowhere to run to from the village to the fields as they came on and on, the kick of cossack's mount ready to strike creeping heads, the thrust of a bayonet lifting a man by the heart like a piece of meat on a fork.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>42</sup> L'uso di questo termine dispregiativo tende a instaurare un certo tipo di analogia tra il modo di vedere i neri e quello di concepire gli ebrei in Sud Africa, i quali, nonostante cercassero di migliorare la loro posizione, dovevano comunque convivere con una serie di pregiudizi legati alle scarse condizioni igieniche o all'abitudine di dormire tutti insieme attorno ad una stufa.

<sup>43</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "My Father Leaves Home", cit., pp. 65-66.

Nell'epilogo la voce narrante si pone sensibilmente in linea con quella dell'autrice, che esprime il suo disappunto verso l'atteggiamento del padre, il quale, nonostante i propri difficili trascorsi, è incapace di provare empatia per un nero che lavorava per loro. Ci "confida" inoltre che la sua famiglia aveva acquistato un terreno dove si poteva cacciare, re-introducendo così il paradigma della persecuzione: "I did not know that I would find, here in the wood, the beaters advancing, advancing across the world"<sup>44</sup>. La scena dei battitori che avanzano "across the world" contorna di universalità una problematica come quella del pregiudizio etnico o razziale, muro che dovrà essere abbattuto perché comunità migranti, minoranze o emarginati possano trovare una "home", una casa così come una nuova patria. L'autrice punta qui il dito contro il circolo vizioso all'interno del quale il forte tende a dominare il debole, che a sua volta si trasforma in predatore ai danni di altri: dopo esser stati costretti a fuggire dalla loro terra, gli ebrei sarebbero arrivati come dei "beaters" in altri luoghi, superstiti di una situazione difficile di persecuzione e pervasi da un'ansia di riscatto: "the hunted often become hunters when the tide of power turns."<sup>45</sup> Anche qui, l'epilogo fotografa una situazione di sofferenza che non può escludere esiti violenti.

## 5 "Teraloyna" e "Keeping Fit"

"Teraloyna" è il racconto al quale Gordimer ha dato una posizione centrale nella raccolta, forse perché, grazie alla sua struttura distopico-allegorica, esso raffigura con un'altra modalità le vicende interrazziali, prendendo, inoltre, in considerazione gli innumerevoli danni arrecati all'ecosistema dalle politiche invasive del governo (sudafricano).

Anche questa *short story*, insomma, "tells the truth about apartheid."<sup>46</sup> Il primo aspetto che immediatamente balza all'occhio è la presenza di un *incipit*

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>45</sup> Cfr. Karen Lazar, "Jump and other Stories: Gordimer's Leap into the 1990s: Gender and Politics in her Latest Short Fiction", cit., p. 793.

<sup>46</sup> Cfr. Jeanne Colleran, "Archive of Apartheid: Nadine Gordimer's Short Fiction at the End of the Interregnum", in *The Later Fiction of Nadine Gordimer*, cit., p. 238.

singolare (“A place for goats – we all must leave. Othello called here”<sup>47</sup>), che introduce subito il lettore in quella che sarà la dialettica del racconto: “That’s all it was fit for, our island. The goats. After how long we don’t know; because we don’t know how or when we got there: a shipwreck must have started us, we have one family name only – Teraloyna. But Othello stopped here; they came over in small boats, black men with spears.”<sup>48</sup> In seguito a quanto affermato, si intuisce che su quest’isola viveva la popolazione meticcia dei “Teraloyna”<sup>49</sup> spodestata dalla propria nazione a causa dell’invasione delle capre condotte dai neri (ironico è il rimando al “moro di venezia” shakespeariano). Uno dei tratti fisici che la contraddistingue è appunto il colore della pelle, “coloured neither very dark nor very light.”<sup>50</sup>

Come le capre sarebbero arrivate sull’isola, non lo sapevano neanche gli isolani. Fatto sta che, dopo il loro arrivo, queste iniziarono a riprodursi in numeri sempre maggiori e a divorare tutto quanto di commestibile trovavano, finché il suolo si inaridì e vennero a mancare le risorse necessarie per sfamare tutti, costringendo gli autoctoni ad emigrare verso nuovi paesi come l’America, l’Australia o l’Africa, in cui dovettero abituarsi a diversi stili di vita e soprattutto a rinunciare a quella che, fino a quel momento, era stata la loro vera identità culturale.<sup>51</sup>

Comprensibilmente, la voracità delle capre le portò a morire di fame a causa della carestia che loro stesse avevano provocato per la loro insaziabilità. In seguito alla loro scomparsa, la vegetazione sull’isola iniziò a farsi rigogliosa come un tempo; essendo però un territorio poco appetibile dal punto di vista della posizione geografica, nessuna delle grandi potenze mondiali era interessata ad

---

<sup>47</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Teraloyna”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 99.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Nonostante sia un’isola del tutto fittizia, Gordimer dà nel racconto una spiegazione più specifica sull’origine del nome, in quanto afferma: “Linguists interested in the distortion of proper names in multilingual, colonized countries have suggested the name probably derives from a pidgin contraction of two words the shipwrecked, presumably French-speaking, used to describe where they found themselves. ‘Terre’ – earth, ‘loin’ – far: the far earth” (Cfr. Nadine Gordimer, “Teraloyna”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 103).

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>51</sup> Possibile è qui un’analogia con la situazione dei nativi in Sud Africa in seguito all’arrivo dei bianchi che si stabilirono nel paese, sfruttandone le risorse naturali e costringendoli a vivere in agglomerati come le *townships*, spesso privi di minime garanzie di sopravvivenza.

annetterlo, cosicché gli scienziati del paese<sup>52</sup> a cui l'isola era stata destinata decisero di fondarvi una base per le osservazioni meteorologiche. Dunque, dalle capre, il possesso di questo piccolo lembo di terra passò a varie *equipés* di ricercatori che, oltre ad aver costruito una biblioteca, per poter avere un po' di compagnia portarono sull'isola due gatti con lo scopo di difendersi dai topi, o solo forse "to have something warm to stroke while the winter gales try to drown the weather station."<sup>53</sup>

Attraverso una breve analesi, il narratore spiega quello che accadde agli abitanti che abbandonarono Teraloyna. Secondo questa testimonianza, la maggior parte degli isolani si riversò nel paese più vicino, ovvero il Sud Africa, attirati dall'idea di trovare un posto di lavoro nelle miniere d'oro, anche se poi, una volta arrivati lì, riuscirono a ricoprire solo umili mansioni. Tuttavia, ciò che viene maggiormente messo in rilievo in questo passo del racconto è che gli isolani giunti nel nuovo continente iniziarono a contrarre matrimoni esogamici che portarono la discendenza dei "Teraloyna" a mescolarsi sia con coloro che avevano un colore di pelle più chiaro rispetto al loro, sia con persone che ne avevano uno più scuro. Questi incroci tra persone appartenenti a razze diverse ebbero effetti ben precisi, generando in ulteriori categorizzazioni

The raw-faced, blue-eyed ones of course, disappeared among the whites [...] already there were categories, laws that decreed what colour and degree of colour could live where. The islanders who were absorbed into the darker-skinned communities became the Khans and Abramses and Kuzwayos, those who threaded away among the generations of whites became the Bezuidenhouts, Cloetes, Labuschagnes and even the Churches, Taylors and Smiths.<sup>54</sup>

Questa mescolanza tra persone discendenti da etnie diverse portò presto la dinastia degli isolani a estinguersi quasi del tutto, in quanto "Whites in that country have not yet acquired the far-sighted circumspection of claiming a trace of black in their genes, and blacks who, in pride of origin and search for unity

---

<sup>52</sup> Il paese a cui si fa riferimento è appunto l'Africa.

<sup>53</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Teraloyna", in *Jump and Other Stories*, cit., p. 101.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 102.

among their different shade of blacks [...] never bother to assert kinship with such scarcely-identifiable bastard groups as Teraloynas.”<sup>55</sup> Viene confermato che gli isolani che non si erano “mescolati bene” con i neri, continuando a mantenere una fisionomia più vicina a quella dei bianchi, avrebbero sfruttato questa situazione per godere dei vantaggi e dei privilegi che il governo del paese riservava loro, dimenticandosi talvolta che nelle loro vene scorreva il sangue dei Teraloyna, e che un tempo anche loro erano stati vittime di persecuzioni.<sup>56</sup>

Dopo questa parentesi inerente la vita degli isolani, l’attenzione del narratore si concentra di nuovo su quanto è accaduto all’isola stessa. Si apprende che, dopo le capre, si stanziarono più di seicento gatti che si riproducevano di continuo. Discendevano tutti da una gattina nera e un “ginger tabby tom” (i due felini portati dagli scienziati), e finirono per trasformare il posto in un luogo orrendo; oltre ad appropriarsi degli spazi riservati agli umani, causarono una notevole alterazione nell’ecosistema:

Their howls are the only cries heard on the island; they have eaten all the eggs of the sea-birds. They have caused the giant turtles to disobey, in amphibian wisdom, the imperative of their slow drag up the beaches to lay their eggs; the turtles have learnt something they did not need to know before in thousands of years in the chain of their existence: that cats, the claws of cats will dig up their eggs no matter how much breath – and how agonizing is to breathe, out of water! – is expended in burying them in the sand. The hares are fast being eaten out; and even butterflies – caterpillars are milky-bodied and nutritious.<sup>57</sup>

La presenza dei gatti, quindi, causò la scomparsa degli esseri che precedentemente abitavano l’isola, arrivando ad alterarne profondamente anche l’ecosistema. In relazione a quanto fino ad ora affermato, si intravede una connessione con il futuro ecoromanzo *Get a Life* (2005), in cui l’autrice, in una

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>56</sup> L’immagine di coloro che fanno della loro fisionomia un punto di forza per poter vivere in condizioni migliori, nonostante siano parte di una discendenza che li renderebbe oggetto di discriminazioni, richiama il protagonista di “My Father Leaves Home”, in cui le origini ebraiche vengono da lui “nascoste” per facilitare il proprio inserimento nel segmento sociale dei bianchi che deteneva il potere. Dunque, anche questo è un classico esempio in cui la vittima diviene metaforicamente carnefice.

<sup>57</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Teraloyna”, in *Jump and Other Stories*, cit., pp. 104-105.

fase storica ormai post-apartheid, metterà a fuoco la problematica dello sfruttamento cieco delle risorse naturali a causa degli interessi di multinazionali che, con la costruzione di infrastrutture invasive, rischiano di arrecare danni permanenti all'ecosistema (antropico, vegetale e animale).

I gatti appaiono nel racconto come una massa indemoniata di esseri che si appropriavano di e distruggevano qualsiasi cosa. Sull'isola venne così dichiarato lo stato di emergenza e la notizia si sarebbe diffusa in tutto il mondo, tanto che l'unica soluzione per eliminare il problema alla radice sembrava quella di ucciderli. Bisognava, dunque, concentrarsi sulla ricerca di tiratori esperti; venne riferito che nel continente c'erano persone in grado di sparare, ma che, purtroppo, erano impegnate in un altro tipo di emergenza che richiedeva la loro presenza nelle zone dove vivevano i neri, i cui continui malcontenti si erano diffusi a macchia d'olio: "every young recruit is needed: there are boycotts, strikes, stay-at-homes, refusal to pay rent, all of which bring blacks into the streets with stones and home-product petrol bombs and sometimes grenades and AK-47s that have somehow been smuggled past the troops on the borders."<sup>58</sup>

I soldati che, alla fine, riusciranno ad arrivare sull'isola erano dei bianchi che facevano parte dell'esercito già da molto tempo, ormai avvezzi a vari tipi di situazioni o scenari. A loro si unì una comitiva di ragazzi (bianchi) che dall'Africa si recarono a loro volta sull'isola con lo scopo di annientare la maggior parte dei gatti lì residenti: "They game for it. Among them is the young fellow who could have lost a blue eye by means of a stone thrown by a black, but was merely dazed to ooze a little of his Teraloyna blood-line."<sup>59</sup> Questo giovane dagli occhi azzurri era già apparso precedentemente, quando il narratore, facendo riferimento all'estinguersi dell'etnia "pura" dei Teraloyna in seguito alle relazioni miste, rifletteva su come, a seconda della fisionomia acquisita, i nuovi meticci potessero ricoprire mansioni e ruoli importanti senza che si indagasse in profondità sulle loro origini. Dunque, il bambino che in uno dei passi iniziali era stato colpito sulla guancia da un sasso è lo stesso che appare alla fine, trionfante e inorgogliato dal fatto

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 106. Il riferimento a scontri associabili al Sud Africa è una testimonianza trasversale della difficile situazione che il paese visse tra gli anni '70 e '80, e che l'autrice evidentemente inserisce al fine di dare al racconto una più riconoscibile valenza politica (in "Teraloyna" si colgono quindi le marche di una *political fable*).

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 107.

che nelle sue vene scorra il sangue dei Teraloyna. Egli farà ritorno nella sua isola non come vittima, ma come carnefice e con un forte desiderio di dar sfogo alla violenza ai danni di presenze “dannose”, colpevoli di essere subentrate ai *settlers* originari. L’odio spinge il giovane a meditare lo sterminio degli esseri “colorati”:

He is going home to the island. He is looking forward to the jol he and his mates will have, singing and stamping their army boots in the aircraft, the camp they will set up, the beer they will drink, and the prey they will pursue – this time grey striped, ginger, piebald, tabby, black, with – all colours, abundant targets, doesn’t matter which, kill, kill, them all.<sup>60</sup>

L’immagine finale del ragazzo che torna nella sua isola come carnefice pare fungere da monito, evidenziando per contrasto il pernicioso *cul-de-sac* della violenza e della rivalità etnica. La piccola isola, tormentata dall’arrivo continuo di esseri che abusano del suo territorio ed entrano in competizione, evoca poi un’analogia con la situazione vissuta dal protagonista ebreo di “My Father Leaves Home”, in relazione alla spirale di “victims” trasformatesi in “victimizers”.<sup>61</sup>

“Keeping Fit” è un altro racconto in cui Gordimer riesce a racchiudere in poche pagine vari richiami al complesso tessuto socio-politico sudafricano, bilanciando ingredienti mimetici e simbolici.

L’*incipit* si caratterizza per la forza del suo imperativo (“Breathe. Breathe. A baby, a chicken hatching – the first imperative is to breathe”<sup>62</sup>) rivolto, inizialmente, al protagonista, un padre di famiglia bianco, che ogni mattina esce presto di casa per fare *jogging* (in seguito, però, la frase acquisirà il significato più generale di un appello alla vita). Immediatamente, si apprende che il percorso che l’uomo fa tutte le mattine è circoscritto al quartiere residenziale in cui lui e molte altre famiglie bianche vivono; non oltrepassa mai la strada che divide la zona

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Un’interpretazione simile di questa storia a sfondo politico-allegorico è quella che ne dà Karen Lazar, secondo cui il racconto può essere visto come un’allegoria universale dell’imperialismo (Cfr. Karen Lazar, “*Jump and Other Stories: Gordimer’s Leap into the 1990s: Gender and Politics in her Latest Short Fiction*”, *Journal of Southern African Studies*, No. 4, 1992, pp. 794-795, <http://www.jstor.org/stable/2637104>).

<sup>62</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Keeping Fit”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 229.

industriale da una *township* della quale, oltre all'aspetto fatiscente, si sottolinea che "someone – the municipality – had put up a high corrugated metal fence to shield passing traffic from the sight"<sup>63</sup>, come se determinate realtà dovessero esser sottratte, a causa dello squallore che le contraddistingue, all'occhio umano<sup>64</sup>.

Una domenica mattina l'uomo, come d'abitudine, esce di casa per fare un po' di esercizio fisico e, senza rendersi conto della distanza percorsa perché assorto in pensieri inerenti il suo passato, viene improvvisamente riportato alla realtà dal canto di un gallo che gli ricorda, innanzitutto, l'inizio di un nuovo giorno, ma soprattutto che, oltre ad aver fatto qualche chilometro in più, ha oltrepassato la strada di confine che divide la zona industriale dalle *townships*. Purtroppo, appena si rende conto dell'imprudenza commessa, è tardi:

But as he turned to go home – it burst open, revealing itself. Men came flying at him. The assault exaggerated their faces like close-ups in film; for a vivid second he saw rather than felt through the rictus of his mouth and cheek muscles the instant gaping fear that must have opened his mouth and stretched his cheeks like a rubber mask. They rushed over him colliding with him [...]. But in their passage: they were carrying him along with them. They were not after him.<sup>65</sup>

Come all'interno di una grottesca corrida, l'uomo viene travolto dalla violenza di questo inseguimento che, fortunatamente, non ha lui come obiettivo, ma gli ricorda che "the presence of death was not fancy dress"<sup>66</sup>. Qualche attimo dopo, una terribile scena si presenta ai suoi occhi: il cadavere dell'uomo, oggetto dell'inseguimento, giace contorto in un bagno di sangue che ricopre l'asfalto, dopo esser stato ferito mortalmente con un coltello. Lo scenario che il protagonista osserva scioccato possiede tratti apocalittici; dopo le urla, cala un'atmosfera di silenzio surreale: "Desertion; or the vacuum created by people left behind by the passage of violence, keeping out of it, holding breath [...] unseen

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>64</sup> A proposito della realtà che caratterizza le *townships*, essa sembra potersi ricondurre al concetto delle eterotopie teorizzato da Foucault, che le definisce "real places, counter-sites in which all the other real sites that can be found within the culture are simultaneously represented, contested, and inverted" (Cfr. Johan U. Jacobs, "Finding a Safe House of Fiction in Nadine Gordimer's *Jump and Other Stories*", cit., p. 204).

<sup>65</sup> Cfr. Nadine Gordimer "Keeping Fit", in *Jump and Other Stories*, cit., pp. 231-232.

<sup>66</sup> *Ibidem*.



people all around followed him – his breathing, his panting breath—from room to room. A white man! He felt to be a white man, no other identity, no other way to be known.”<sup>67</sup>

Quindi, è nella quiete agghiacciante di questo luogo che egli percepisce di essere entrato fisicamente in un’area scissa dal suo *background* culturale, piena di pericoli e dalla quale avrebbe dovuto allontanarsi, finché viene soccorso da una donna nera che gli offre rifugio nella sua umile abitazione. Una volta all’interno della casa, la donna lo mette al corrente dei pericoli in cui, inconsciamente, egli sarebbe potuto incorrere, viste le incursioni nella zona di gruppi di persone armate, decise ad uccidere, forse mandate dalla polizia per debellare attivisti e boicottatori. Presa coscienza del luogo in cui si trova (una misera abitazione dove vivono sette persone), il protagonista viene assalito da una sensazione di panico che lo conduce, per un istante, a individuare nel corpo della donna l’unico “scudo protettivo” in grado di preservarlo dalla violenza di cui è diventato testimone: “He had a momentary loss of control, wanting to collapse against the woman, clutch her used big body under her apron and take the shield of her warmth against his trembling.”<sup>68</sup> La donna, dal canto suo, lascia presagire che coloro che commettevano quei crimini avessero l’avallo delle autorità bianche e teme che presto sarebbero arrivati a colpire anche suo figlio, in quanto membro dello *Youth Committee*.

Dopo aver ascoltato ciò, il protagonista è sorpreso dall’accoglienza sostanzialmente cordiale che i membri della casa gli riservano, nonostante la condizione di miseria e povertà in cui vivono, stipati in uno spazio circoscritto: “Its intimacy pressed around him, a mould in which his own dimensions were redefined. He took up space where the space allowed each resident must be scrupulously confined and observed [...] He saw now there were three children as well as the grown daughter and son; seven people lived here.”<sup>69</sup> Mentre la donna parla della sua vita, offrendogli una bevanda calda, egli appare assorto, distratto dai rumori esterni e dalla luce dell’alba che timidamente penetrano nell’abitazione, ricordandogli che è arrivato il momento di fare ritorno a casa. Al

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 235.

momento dei saluti, la donna, accompagnandolo verso la porta, si congeda con un “God bless you”<sup>70</sup>, frase amichevole che gli risuonerà nella mente, facendolo riflettere su quanto è accaduto. Oltre a invalidare gli stereotipi sulla “barbarie” nera, la “benedizione” da parte della donna di colore fa scattare in lui importanti considerazioni sulla propria complicità “passiva” all’oppressione, sulla propria incapacità di levare un grido di opposizione:

They came over, at him, not after him, no, but making him join them. At first he didn’t know it, but he was racing with them after blood, after the one who was to lie dying in the road. That’s what it really means to be caught up, not to know what you are doing, not to be able to stop, say no! – that awful unimagined state that has been with you all the time.<sup>71</sup>

È evidente che l’esperienza controversa all’interno della *township* si rivela per il protagonista un’incursione epistemologica, oltre che fisica, la quale si traduce in un vero e proprio *shock* interiore<sup>72</sup>. Ripensando ai momenti precedenti, ritiene di non esser stato abbastanza riconoscente con la famiglia che lo ha salvato; ad un certo punto, però, arriva a mettere in dubbio le parole della donna sul fatto che quel gruppo di vandali avrebbe potuto ucciderlo; infine, paradossale e vergognosa appare ai suoi occhi la propria immagine di “alleato dei carnefici” soccorso dalle “vittime”:

*What do you want to come near this place for? He heard something else: Is there nowhere you think you can’t go, does even this rubbish dump belong to you if you need to come hiding here, saving your skin. And he had shamefully wanted to fling himself upon her, safe, safe, reassured, hidden from the sound and sight of blows and blood as he could be only by one who belonged to the people who produced the murderers and was not a murderer.*<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 238.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> L’entrata fisica nella *township* rappresenta un rito di passaggio che influisce molto sulla psiche del personaggio; egli infatti ha difficoltà ad esprimersi e questo, come era già accaduto in “Jump”, è segno di una perdurante distanza tra il mondo bianco e quello nero, anche se qui si profila un’epifania positiva.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 240.

Nel momento in cui rientra nella propria casa, viene assalito dal bisogno di condividere con qualcuno la sconvolgente esperienza, ma l'indifferenza della moglie, intenta a rimproverarlo per il tempo sprecato nella corsa, smorza questo impeto e lo spinge ad andare a dormire. Dietro l'incapacità di esprimersi del protagonista potrebbe celarsi l'inconciliabilità di due mondi che ancora non sono pronti a dialogare e svelarsi. Appena si distende per riposare, sente un rumore e, cercando di capire cosa sia e da dove provenga, si accorge che è un uccellino intrappolato nella grondaia vicino alla finestra. Il primo istinto è quello di ordinare ai figli di prendere una scala per liberarlo, ma la moglie, evidentemente stizzita e incapace di comprendere lo stato d'animo del marito, ribatte: "Can't exactly call the fire brigade. Poor little thing. Just wait for it to die."<sup>74</sup> Come in preda a un delirio, sentendo ancora i lamenti dell'uccellino, egli lancia un grido isterico ai figli: "Get the bloody thing out, can't you! Push up a pole, take the ladder, pull down the drain-pipe, for Christ's sake", e la moglie, ancora una volta impassibile, replica umiliandolo: "What do you expect of little boys? I won't have them break their necks. Do it then! You do it. Do it if you can. You're so athletic."<sup>75</sup> Come lame taglienti, le parole di lei creano una diretta connessione con il titolo del racconto, che acquisisce valore ironico se si pensa all'esperienza traumatica vissuta dal protagonista mentre cercava di "mantenersi in forma" come suo solito (una forma atletica paradossalmente passiva, inerte, poco "fit" per affrontare questioni esterne al perimetro borghese bianco).

Inoltre, l'immagine dell'uccellino imprigionato in un luogo nel quale non avrebbe dovuto addentrarsi si pone come correlativo oggettivo dello sconfinamento fatale nella *township* da parte sia del protagonista, sia dell'uomo brutalmente assassinato davanti ai suoi occhi. Di qui la rilevanza dell'azione del respirare (e, di riflesso, del soffocare), come sottolinea Huggan: "Both creatures are robbed of their most fundamental of rights: 'the first imperative [of life]...to breathe'. But breathing depends on space as well as air; and space depends, in turn, on social status."<sup>76</sup> L'impossibilità di respirare, in entrambi i casi, è

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 242.

<sup>75</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Keeping Fit", in *Jump and Other Stories*, cit., p. 243.

<sup>76</sup> Cfr. Graham Huggan, "Echoes from Elsewhere: Gordimer's Short Fiction as Social Critique", cit., p. 71.

relazionata allo spazio vitale che, effettivamente, era ciò che alla popolazione non europea era stato sottratto fin dalla nascita.

Nell'epilogo non viene significativamente esplicitato se l'uomo salverà l'uccellino, spezzando il circuito ossidato della paralisi e dell'autoreferenzialità. I tempi, evidentemente, non sono ancora maturi.

## 6 Some Are Born to Sweet Delight

Diverso e innovativo rispetto ai racconti presi in considerazione fino a questo punto, "Some Are Born to Sweet Delight" affronta una tematica più lontana dal contesto socio-politico sudafricano (qui l'autrice pare piuttosto anticipare una delle problematiche che avrebbero poi drammaticamente interessato tutto il mondo occidentale nel ventunesimo secolo). Da un punto di vista stilistico, questa *short story* non è tanto caratterizzata da giochi metatestuali, quanto da una capacità di introspezione psicologica e di convincente ricostruzione di un percorso di conoscenza e di unione (apparente) tra una ragazza anglofona e un giovane arabo.

L'ambientazione non è specificata, per cui la si potrebbe correlare tanto a un paese europeo (forse il Regno Unito) quanto al Sud Africa. Se l'etnia di Vera, la giovane protagonista bianca, viene immediatamente rivelata e confermata, poi, da alcuni dettagli inerenti il suo stile di vita, quella di Rad, di cui si innamorerà, affiora gradualmente; ad esempio, nel momento in cui egli parla delle abitudini alimentari (non mangia prosciutto e non beve alcolici), o quando descrive il paese natale alla giovane donna.

Dunque, dall'*incipit* si deduce che al centro è una famiglia bianca benestante che, dopo la partenza del figlio maschio (per motivi di lavoro), decide di affittare la stanza di lui ad un giovane ed umile straniero: "He was clean and tidy enough; and he didn't hang around the kitchen, hoping to be asked to eat with the family, the way one of their own kind would. He didn't eye Vera."<sup>77</sup> Queste sono le uniche informazioni che, inizialmente, vengono riferite a proposito del

---

<sup>77</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Some Are Born to Sweet Delight", in *Jump and Other Stories*, cit., pp. 69-70.

giovane, il quale appare schivo e introverso, ma, al tempo stesso, rispettoso delle regole imposte dalla famiglia ospitante; tuttavia, sembra che sia stato accettato in questa casa soprattutto per il fatto di non mostrare un interesse particolare verso Vera.

Successivamente, il narratore eterodiegetico focalizza la sua attenzione sullo stile di vita di Vera, dal quale emerge l'immagine di una ragazza un po' sopra le righe, che ama la vita mondana e che spesso torna a casa ubriaca dopo qualche notte brava. Una sera come molte altre, infatti, dopo aver vomitato, e cercando di non farsi sentire dai genitori, ella si reca in cucina per bere un bicchiere d'acqua, ed è qui che incontra il giovane straniero. Colpita da un altro attacco di vomito, scappa verso il bagno e, vergognandosi, implora il giovane di non seguirla, ma egli le corre ugualmente dietro per aiutarla. Dunque, se fino a quel momento il ragazzo era stato per lei una presenza inesistente, adesso i due non potevano più ignorarsi reciprocamente. Da quella sera, Rad non usa più l'appellativo "Miss" per rivolgersi a Vera ("it was as if the omission were assuring, Don't worry, I won't tell anyone, although I know all about what you do, everything")<sup>78</sup>, e lei, dal canto suo, inizia a guardarlo con occhi diversi, ad osservarlo in tutte le sue azioni e le sue abitudini, come se fosse ipnotizzata da un qualche suo alone carismatico. Tuttavia, ciò che la incuriosisce maggiormente è il fatto che Rad non abbia nessun tipo di interesse, oltre a quello di lavorare in un ristorante; spesso trascorre interi pomeriggi da solo, senza mai andare al cinema o in discoteca, apparendo, dunque, agli occhi di questa famiglia come "a caged animal, far from wherever it belonged."<sup>79</sup>

Il prototipo di personaggio che Gordimer rappresenta qui si correla all'immigrato giunto da molto lontano (presumibilmente un'area del Medio Oriente) in un paese dell'Occidente, in cerca di nuove possibilità; è una figura che acquisirà tratti più definiti (e positivi) nel romanzo *The Pickup* (2001), dove si registra ugualmente la presenza di una giovane bianca (la sudafricana Julie) che, dopo aver conosciuto Abdu, originario probabilmente dell'Arabia Saudita e immigrato in Sud Africa, se ne innamora al punto tale da rinunciare ai propri legami in patria per seguirlo nel suo paese natale. Tuttavia, Abdu e Rad appaiono

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

molto diversi, in quanto il primo, contrariamente al protagonista del racconto, accompagnerà Julie nel proprio paese e le chiederà di sposarlo prima della partenza, per ufficializzare la loro relazione, dimostrandosi onesto e fedele, nonostante le discrepanze ideologiche con la futura moglie.

Per quanto riguarda Vera e Rad, essi iniziano ad incontrarsi più spesso all'interno dell'abitazione e, poco a poco, lei appare sempre meno attratta dall'idea di uscire con gli amici, preferendo restare a casa e trascorrere del tempo con il misterioso inquilino. Ella nota che spesso il giovane impiega i momenti liberi a leggere i giornali locali, ma anche periodici provenienti dal suo paese, e un giorno gli chiede: "Good news from home?". Rad le risponde: "From my home, no good news."<sup>80</sup> Dal tono della risposta, capisce che non è intenzionato a dirle nient'altro riguardo le sue origini. L'essere così taciturno lo rende altresì, agli occhi di Vera, ancora più interessante, mentre l'impressione per il lettore è che egli possa davvero nascondere qualcosa di sinistro dietro la sua enigmaticità.

In seguito a questo breve scambio di battute, Vera lo invita dentro casa per bere un tè e per assaggiare un po' di panpepato, a cui Rad si avvicina con molta diffidenza, riconoscendone però, dopo il primo morso, l'ottimo sapore: "He nodded, granting grave approval with a full mouth. She mimicked him, nodding and smiling; and, like a doe approaching a leaf, she took from his hand the fragrant slice with the semicircle marked by his teeth, and took a bite out of it."<sup>81</sup> L'immagine di Vera che addenta la porzione di panpepato sulla quale Rad aveva già appoggiato la sua bocca diviene un chiaro preludio all'unione fisica che si consumerà in seguito tra loro.

Il cambiamento nelle abitudini di Vera sarà radicale: ella inizia a rifiutare totalmente la compagnia degli amici e a alterare la sua *routine* quotidiana trascorrendo le giornate ad osservare ogni movimento di Rad, ascoltando attentamente perfino i rumori più insignificanti che provengono dalla stanza dell'ospite. È così, dunque, che l'adolescente Vera inizia il suo percorso erotico-cognitivo. Un altro momento simbolico, in cui si assiste all'avvicinamento tra queste persone appartenenti ad etnie diverse, si avverte quando Rad, una

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 75.

domenica, si offre di cucinare per tutta la famiglia un pranzo a base dei piatti tipici del suo paese d'origine.

Il problema per Vera sarà quello di rivelare ai genitori la propria infatuazione per questo giovane straniero, essendo consapevole dell'ostilità a cui sarebbe andata incontro. Nonostante ciò, sprezzante dell'etichetta sociale e del giudizio altrui, inizia a coinvolgere Rad in occasioni molteplici, come ad esempio i pranzi in famiglia. I genitori hanno verso di lui molti preconcetti, motivati da alcuni atteggiamenti che, secondo loro, non mostrano un interesse così forte del giovane verso la loro figlia. Cercheranno dunque in tutti i modi di aprirle gli occhi sulla possibilità che quest'uomo la stia usando e che, un giorno, l'avrebbe probabilmente abbandonata.

L'immagine che emerge di Rad è in effetti quella di un giovane impenetrabile, solitario e totalmente disinteressato ad aprirsi alle novità e all'interscambio culturale, diversamente da Vera, che appare pronta a tutto per amore: rinuncerà perfino alle sue radici, al fine di sposare Rad.

Dopo qualche mese di frequentazione, si accorge di essere incinta e, convinta che, una volta riferita a Rad la notizia lui l'avrebbe abbandonata, è pronta ad abortire. Tuttavia, con grande stupore di lei, egli non solo le esprime la propria felicità, ma le propone di sposarlo. Contenta, nonché stupefatta per la decisione di Rad, Vera deve trovare nuovamente il coraggio di mettere al corrente la sua famiglia, la quale, una volta appresa la notizia della gravidanza e del matrimonio, ha una reazione di disprezzo nei confronti di quello che ancora considera un semplice inquilino. A ciò si unisce la pietà per la povera "creatura" che la figlia porta in grembo, frutto innocente di un'unione dal loro punto di vista "sbagliata".

Tuttavia, l'opinione dei genitori sul giovane inizia a cambiare quando egli annuncia che avrebbe pagato le spese del viaggio che Vera avrebbe intrapreso verso il suo paese d'origine, in quanto, secondo le loro usanze religiose, per ufficializzare il matrimonio era necessario che la futura moglie conoscesse la famiglia dello sposo. L'unico aspetto dalle sfumature sinistre che inizia ad insinuarsi è il contrasto tra la gioia provata da Vera per il viaggio e l'apatia, o meglio, la superficialità di Rad nell'occuparsi dell'evento stesso. Come nel caso

di Julie in *The Pickup*, anche Vera è elettrizzata dal fatto di prendere l'aereo per poter raggiungere un luogo a lei ignoto e abbracciare una nuova realtà; ella vorrebbe portare un pensiero ad ogni membro della famiglia di Rad, ma è lui che provvede a ciò, comprando cose che lei non avrebbe mai regalato a nessuno.

Il giorno della partenza, egli accompagna Vera all'aeroporto e, durante l'imbarco, finge di aver dimenticato di consegnarle un giocattolo da portare a casa sua, che infila in tutta fretta nella borsa di lei, come se fosse qualcosa senza la quale non sarebbe potuta partire. Dopo aver descritto Vera che, in procinto di salire sull'aereo, ha il cuore colmo di gioia e speranza, il narratore interrompe repentinamente l'atmosfera idilliaca per annunciare una notizia terribile e inaspettata: l'aereo sul quale Vera stava volando è esploso per un incendio nella stiva, che ha causato la morte di tutti i passeggeri.

Alcune indagini dimostrano che un gruppo di terroristi stava rivendicando la distruzione di questi aerei per motivi ancora ignoti. Tra i nomi degli indagati in relazione all'attentato, figura anche quello di Rad. È dunque stato lui a mettere nella borsa di Vera una bomba al plastico: la giovane è diventata suo malgrado uno strumento perfetto per portare a termine questo atto terroristico, che "had taken them all, taken the baby inside her; down, along with her happiness."<sup>82</sup>

La parola "happiness"<sup>83</sup>, in conclusione del racconto, ha un significato amaro e antifrastico, in quanto un sogno di felicità e pienezza vitale finisce per essere asservito a un disegno maligno di un individuo privo di compassione. L'immagine che qui si profila dell'immigrato è quella di un uomo senza scrupoli, cinico, votato ciecamente alla causa anti-occidentale e intento a strumentalizzare l'affetto e nel caso specifico, l'amore delle persone che lo hanno ospitato.

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>83</sup> È una parola che si collega al titolo del racconto stesso, "Some Are Born to Sweet Delight", citazione tratta dalla poesia di William Blake, *Auguries of Innocence* in cui l'autore formula una serie di paradossi incentrati sull'innocenza contrapposta a malignità e corruzione.



## 7 “Home” e “The Moment Before the Gun Went Off”

Ciò che sin da un primo impatto rende peculiare “Home” è il fatto che la protagonista sia una donna *coloured*, Teresa, che ha sposato Nils, uomo di origine svedese, con il quale lavora e vive felicemente da vario tempo nonostante la loro diversità etnica.<sup>84</sup> Anche in questo caso, come si intuisce dal titolo, la casa avrà un ruolo fondamentale in quanto subirà di riflesso tutti i cambiamenti che interesseranno la vita dei protagonisti.

L’incipit è in *medias res*: giunge a Teresa, tramite il fratello Jimmy, la notizia sconvolgente dell’avvenuta carcerazione (in forma preventiva) di alcuni dei suoi familiari: “They’ve taken my mother. Robbie and Francie and my mother.”<sup>85</sup> L’informazione turba molto la donna, in quanto sua madre, oltre a non capire molto di politica, non se ne era mai interessata. Teresa pensa che sia stata la presenza di Robbie ad attirare l’attenzione delle autorità perché, tra tutti i fratelli, questi era il più attivo da un punto di vista politico, militando nelle fila del Movimento di protesta nero. La sera dell’arresto, forse, egli era semplicemente passato da casa per salutare la madre, senza presagire che il suo gesto avrebbe potuto avere conseguenze gravi. Dopo aver preso coscienza dell’accaduto, pensando ai suoi cari, Teresa prova un’inquietudine così profonda da sentirsi a disagio perfino in casa propria: “In the night, in trouble, the kitchen seems the room to go to; the bedroom is too happy and intimate a place and the living-room with its books and a big shared desk and pictures and the flowers he buys for her every week from the same Indian street vendor is too evident of the life the couple have made for themselves apart.”<sup>86</sup>

Inizia a delinearsi, dunque, l’immagine della casa come luogo che, invece di trasmettere un senso di protezione, diviene spazio dell’alienazione, terreno insicuro nel quale Teresa non riesce neanche a riposare, sapendo che la madre si trovava al freddo in una prigione. I cambiamenti inerenti la personalità di Teresa,

---

<sup>84</sup> Il fatto che due persone appartenenti ad etnie diverse vivano insieme indica che il *Prohibition of Mixed Marriages Act* e l’ *Immorality Act* erano già stati aboliti. Nonostante ciò, evidente è ancora l’esistenza di molti pregiudizi e soprattutto la distanza del paese da una forma di governo democratica.

<sup>85</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Home”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 121.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 122; l’espressione “for themselves apart” indica un rapporto vissuto intensamente, nonostante le limitazioni sociali.

catalizzati dalle ripercussioni di questa orrenda notizia, si rifletteranno sulla casa e sulla sua relazione coniugale, messa duramente alla prova.

Il configurarsi di questa circostanza drammatica offre un esempio calzante di quanto la vita delle persone in Sud Africa fosse connessa alle questioni politiche. La notizia rischia di minare alle fondamenta il rapporto di coppia tra Teresa e Nils e, al contempo, porterà lei a rivalutare il proprio rapporto con la madre, con la quale non sembrava avere in effetti un legame di forte empatia. Ciò trova peraltro riscontro nel tipo di relazione nata tra i due coniugi, che pare abbiano scelto il loro percorso sfidando la morale comune e, soprattutto, per il bisogno di Teresa di tagliare il “cordone ombelicale” che ancora la teneva legata alla madre e alle sue radici: “One of the reasons why she loved him – not the reason why she married him – was to rid herself of her mother. To love him, someone from the other side of the world, a world unknown to her mother, was to embrace snow and ice, unknown to her mother. He freed her of the family, fetid sun.”<sup>87</sup> Al di là delle differenze etniche, i due riusciranno a creare qualcosa di unico, oltre i limiti segnati dalla *colour-bar*: “They had the desire for each other of a couple who would always be strangers. They had the special closeness of a couple who belonged to nobody else.”<sup>88</sup> Tuttavia, nonostante la solidità del loro rapporto, gli equilibri della coppia verranno momentaneamente sconvolti dall’arresto dei familiari di Teresa, che inizia a preoccuparsi delle precarie condizioni di salute della madre come non aveva mai fatto in precedenza, a cose normali.

Si apprende, inoltre, che Nils e Teresa appartenevano “to progressive organizations which walked the limit of but did not transgress legality, no further than protest meetings. This was a respectable cover for the occasional clandestine support they gave Robbie, who really was mixed up, not just in avowals, but in the deeds of revolution.”<sup>89</sup> Oltre a sostenere ideali progressisti, essi hanno messo a disposizione la loro casa come base d’appoggio per favorire le manovre del Movimento, verso il quale, alla luce della mossa avventata del fratello e di quanto è accaduto a sua madre, adesso Teresa inizia a nutrire qualche sospetto:

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 123-124.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 125.

How could he possibly not know that there, of all places, would be where they'd pick him up! The idiocy! The self-indulgence! What did he want, a *home-cooked meal*? I don't know what's gone wrong with the Movement, How they can let people behave so undisciplinedly, so childishly...How can we ever hope to see the end, if that's how they behave...<sup>90</sup>

Dopo la scomparsa dei familiari, la protagonista non va più a lavorare, modifica totalmente le sue abitudini giornaliere, passa ore al telefono con persone diverse in cerca di aiuto, finché il fratello Jimmy non le comunica che tutti e tre erano stati trattenuti “under section 29 [...] And to be in prison under Section 29, no one knows where, was to be dead to the world where one did not deserve to be loved.”<sup>91</sup> L'espressione “under section 29” rimanda all'*International Security Act*, legge varata nel 1982, che dava alle autorità riconosciute dal governo il potere di incarcerare preventivamente chiunque apparisse un soggetto sovversivo, pericoloso per la sicurezza, senza che ciò fosse però appurato da un processo o un giudizio legale analitico. Gli arresti avvenivano, come in questo caso, di notte, per non dare all'interessato la possibilità di avvisare i familiari, che, a loro volta, vedevano scomparire i propri cari senza sapere esattamente dove fossero. Nonostante la terribile scoperta, Teresa non si perde d'animo; invece di trascorrere le giornate piangendo, si sveglia presto per consultare avvocati, ispettori, magistrati; incontra perfino un membro del *National Party* e dei dottori, dato che una possibile opportunità di rilascio per sua madre risiedeva nel fatto che la donna soffriva di pressione alta e dunque avrebbe potuto ottenere la libertà grazie a un certificato medico che ne attestava la fragilità fisica. È a questo punto del racconto che inizia a crearsi un divario tra l'atteggiamento di Teresa, sempre più provata dalla situazione, ma tenace e decisa nel portare avanti la sua causa, e quello di Nils, che non si distacca dalla sua normale *routine*, benché nutra delle preoccupazioni e sia soprattutto angosciato dal fatto che la moglie trascuri la loro relazione e non abbia alcun rapporto intimo con lui.

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 128-129.

Agli occhi di Nils, Teresa rischia di diventare un'estranea, così come estranea gli è del resto la situazione in cui la donna è suo malgrado precipitata. Egli non è in grado di darle il proprio appoggio morale, e sembra che il suo essere bianco e straniero lo renda incapace di comprendere il dramma che sta vivendo la compagna. Il divario che si percepisce tra i due richiama il tipo di relazione che si era creata tra Josef e la ragazza *coloured* in "Town Lovers" (1980), in cui lui, geologo proveniente dall'Europa settentrionale, incontra e si invaghisce di una cassiera *coloured*, con la quale instaura una relazione, nonostante i divieti allora ancora imposti dalla legge. La polizia, dopo aver scoperto il loro *love-affair*, fa irruzione nella casa dell'europeo, arrestando la donna, che sarà sottoposta a vari interrogatori e controlli medici al fine di verificare se tra i due c'erano realmente stati dei rapporti intimi. Anche in questa *short story*, il narratore si era soffermato maggiormente sullo stato d'animo della donna (il soggetto più colpito), sui controlli e i vari interrogatori a cui questa dovette sottoporsi, mentre l'uomo appare distaccato, quasi disinteressato e, soprattutto, miope di fronte alla gravità delle circostanze.

La situazione della coppia precipita quando Teresa entra in contatto con una cellula del movimento di cui faceva parte il fratello Robbie, che inizia a darle consigli su come muoversi e a chi rivolgersi per poter comunicare con i suoi cari. Di conseguenza, Teresa esce senza riferire niente al marito circa i suoi spostamenti e trascorre intere nottate senza fare rientro a casa, spingendo Nils a sospettare che avesse un amante. Mentre lui, per addormentarsi, è costretto a prendere dei sonniferi, lei non riposa più: è sempre sveglia e pronta a recarsi ovunque pur di aiutare la propria famiglia. Ovviamente, Teresa non ha nessun tipo di amante, ma, da questo momento in poi, l'attenzione del narratore si focalizza sull'indagine introspettiva dei pensieri di Nils riguardo un possibile tradimento da parte di sua moglie, che egli sente sempre più distante e vede cambiare. Una notte durante la quale non riesce a prendere sonno, Nils trova sul tavolo della cucina un biglietto con su scritto: "I'll be gone for a few days. Don't worry."<sup>92</sup> Ciò gli ricorda i messaggi che spesso Robbie lasciava alla sorella, in cui non diceva niente riguardo le sue attività al fine di non metterla in pericolo. Adesso Nils

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 138.

capisce che l'essere così sfuggente di sua moglie non aveva niente a che fare con l'adulterio, ma, al contrario, era forse l'unico modo per tutelarlo.

Dopo tre giorni di assenza, durante i quali è evidentemente riuscita a raggiungere i suoi cari e a risolvere la situazione, Teresa torna a casa felice come un tempo, perché li ha visti e si è accertata sul loro stato di salute. Sono le parole finali a confermare che la donna non ha mai tradito Nils: “Perhaps there was no lover? He saw it was true that she had left him, but it was for them, that house, that dark family of which he was not a member, her country to which he did not belong.”<sup>93</sup> Nell'epilogo viene dunque chiaramente esplicitato che sono le affiliazioni etniche, i legami di sangue a contare più di qualsiasi altra cosa. Nils non è un membro di quella famiglia, né un nativo sudafricano e, dunque, a causa del suo essere “straniero”, non avrebbe mai potuto capire fino in fondo il dramma vissuto dalla moglie. Ovviamente, una volta risolta la questione familiare, gli equilibri della coppia si ricompongono: la casa, in tempi di pace, torna ad essere un “nido”.

Come il racconto precedente, anche “The Moment Before the Gun Went Off” inizia con l'arrivo di una notizia scioccante che ha un forte impatto sul lettore: “Marais Van der Vyver shot one of his farm labourers, dead.”<sup>94</sup> La frase introduce subito la tematica del racconto, ovvero l'omicidio di un dipendente di una *farm* (evento purtroppo frequente, in quel periodo, in Sud Africa), e la drammatica atmosfera attorno alla quale si svilupperanno gli eventi principali. Si deduce, inoltre, quanto la situazione in Sud Africa sia ancora precaria e turbolenta dalle parole espresse dal narratore esterno: “An accident, there are accidents with guns every day of the week – children playing a fatal game with father's revolver in the cities where guns are domestic objects, nowadays, hunting mishaps like this one, in the country”<sup>95</sup>. La presenza di armi da fuoco, tenute nelle abitazioni come se fossero oggetti di uso quotidiano, lascia percepire il diffuso senso di instabilità e di paura serpeggiante tra i concittadini.

---

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>94</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “The Moment Before the Gun Went Off”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 111.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

Il protagonista, un *farmer* afrikaner che si rivela, inoltre, membro del “regional Party” e “Commandant of the local security commando”<sup>96</sup>, è certo che la notizia di quanto accaduto nel suo terreno circolerà dentro e fuori la nazione e che sarà usata come l’ennesimo caso a testimonianza della crudeltà che i bianchi mostravano verso i neri. Torna, qui, l’immagine di un *farmer* che, come quello di “Six Feet of the Country”, oltre a non essersi mai rivelato spietato e insensibile verso i suoi dipendenti, li ha sempre trattati con un certo rispetto e mai come esseri inferiori, pur continuando a mantenere stretti rapporti di connivenza con il regime:

People in the farming community understand how he must feel. [...] They know, reading the Sunday papers, that when Van der Vyver is quoted saying he is ‘terribly shocked’, he ‘will look after the wife and children’, none of those Americans English, and none of those people at home who want to destroy the white man’s power will believe him.<sup>97</sup>

Tuttavia, nonostante l’apparente confidenza che si è creata tra il *farmer* e i suoi dipendenti, c’è ironia nelle parole che Gordimer, in quanto l’uomo continua ad incarnare il volto del boero che pone in primo piano l’idea della supremazia bianca, con punte di paternalismo (significativo è anche il fatto che egli sia un membro del *Security Commando*). Per quanto riguarda la morte del ragazzo, quest’ultimo è un “amico” che il padrone spesso portava con sé quando usciva e, a segnale del dispiacere che comunque Van der Vyver prova per l’incidente, è il fatto che sarebbe stato lui stesso, in lacrime, a consegnare il corpo alle autorità.

Fino a questo punto non è ben specificato cosa sia concretamente successo tra il *farmer* e il suo fedele *farm boy*, finché, tramite una breve analepsi, il narratore ci riconduce al giorno dell’incidente, in cui, come al solito, Marais Van der Vyver decise di uscire per andare a caccia e mandò a chiamare il suo fidato Lucas, un ragazzo di vent’anni. Il *farmer* era in possesso di un vecchio fucile lasciatogli in eredità dal padre, che non teneva mai carico in casa, né mentre guidava il trattore; egli caricava l’arma solo una volta giunto nel luogo giusto, al

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 112.

fine di evitare pericoli. Tuttavia, il giorno dell'incidente qualcosa non andò secondo i piani: il fucile che stavano trasportando nella cabina del veicolo era infatti carico. Giunti a destinazione, Lucas fece cenno al padrone di dirigersi verso sinistra, dove aveva visto muovere qualcosa nell'erba, ma purtroppo la brusca manovra effettuata dal *farmer* sarebbe costata cara al ragazzo: "The jolt fired the rifle. Upright, it was pointing straight through the cab roof at the head of Lucas. The bullet pierced the roof and entered Lucas's brain by way of his throat."<sup>98</sup>

Questa era stata la dinamica dei fatti, ma purtroppo nessuno sarebbe mai riuscito a credere che fosse davvero andata così. Il corso degli eventi storici, oltretutto, non fece che aggravare la posizione della famiglia Van der Vyver, in quanto ondate di neri iniziarono a riversarsi nelle città e nelle aree di campagna riservate ai bianchi, bruciando e distruggendo tutto ciò che trovavano davanti ai loro occhi: "Nothing satisfies them, in the cities: blacks can sit and drink in white hotels, now, the Immorality Act has gone, blacks can sleep with whites... It's not even a crime any more."<sup>99</sup> A causa dell'arrivo di queste ondate di persone, la famiglia aveva contornato di protezioni sia il giardino che la *farm*.

Nonostante tutto ciò, e senza dare man forte alle faziosità, Marais decise di occuparsi personalmente del funerale di Lucas e di sovvenzionare tutte le spese. Ricevere una degna sepoltura nella terra ancestrale era per i neri, e secondo le loro tradizioni, un bisogno irrinunciabile, tanto che spesso durante la loro vita risparmiavano per potersi assicurare una decorosa sepoltura.<sup>100</sup> Al funerale era presente la moglie del giovane, in attesa di un figlio, che sarebbe cresciuto senza il padre, e con un altro piccolo che assisteva attentamente alla cerimonia, con un coinvolgimento impensabile per la società bianca: "Blacks expose small children to everything, they don't protect them from the sight of fear and pain the way whites do theirs. It is the young wife who rolls her head and cries like a child, sobbing on the breast of his relative and that."<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Diversamente da "Six Feet of the Country", dove il *farmer* appariva coinvolto suo malgrado, qui egli si farà carico di qualsiasi spesa.

<sup>101</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "The Moment Before the Gun Went Off", in *Jump and Other Stories*, cit., p. 115.

Al funerale era presente anche la madre del giovane, una donna di trent'anni, che lavorava per i Van der Vyver da quando era piccola. Durante la cerimonia non osò mai guardare in viso l'assassino di suo figlio e fissò la bara tutto il tempo. Vi era pure la moglie di Marais, Alida, che cercava di dare supporto al marito, il quale sembrava un po' infastidito dalla sua presenza e da un simile atteggiamento<sup>102</sup>. Durante la cerimonia, "assassino" e madre del defunto restarono in silenzio davanti al feretro: "The dead man's mother and he stared at the grave in communication like that between the black man outside and the white man inside the cab the moment before the gun went off."<sup>103</sup> L'intesa dei loro sguardi lascia presupporre che i due nascondessero un segreto che non avrebbe mai dovuto essere rivelato.

Facendo, nuovamente, un passo indietro, il narratore torna a "The moment before the gun went off", descritto come un istante terribile e arcano, in cui il *farmer* mai avrebbe creduto che la pallottola trapassata dal tettino del suo veicolo avrebbe causato la tragedia. Adesso sarebbe stato additato come un assassino, mentre si sentiva un inconsapevole strumento delle circostanze. Impossibile sembrava far credere a poliziotti, giudici e giornalisti che era innocente: "How could they know that they do not know. Anything. The young black callously shot through the negligence of the white man was not the farmer's boy; he was his son."<sup>104</sup> Le parole finali appaiono come un vero "flash of fireflies" che rivela una verità "unspeakable": il ragazzo, oltre ad essere una persona fidata per il *farmer*, era anche il figlio naturale. Dunque, si profila una situazione difficile da gestire, in un certo senso paradossale: le azioni del bianco sono inevitabilmente lette in maniera prevedibile e stereotipata, mentre proprio quel bianco avrebbe avuto meno motivi di tutti per aggredire il "boy".

Lucas rappresenta in ogni caso il frutto dell'avvenuta unione tra due persone appartenenti ad etnie diverse, costrette a tenere nascosta la loro relazione per non avere problemi con la giustizia, diversamente da "Home", in cui Teresa e Nils vivono già insieme da tempo senza doversi nascondere da nessuno. Anche

---

<sup>102</sup> Come in "Six Feet of the Country", anche in questo caso si nota che la relazione tra i due coniugi bianchi non era poi così idilliaca.

<sup>103</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "The Moment Before the Gun Went Off", in *Jump and Other Stories*, cit., p. 116.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 117.



quello del *farmer* di “The Moment Before the Gun Went Off” è da considerarsi uno dei tanti casi in cui è la politica a gestire le relazioni tra gli individui, a scapito della sfera privata e affettiva.

## 8 “The Ultimate Safari”

Diversamente dalle altre *short stories* della raccolta, “The Ultimate Safari” è narrata dal punto di vista di una bambina nera, che, insieme al fratellino più piccolo e ai nonni, è la protagonista delle vicende. L’impianto narrativo, legato a una voce infantile, si caratterizza per uno stile meno elaborato e più diretto rispetto a quello incontrato fino ad ora, apparendo come un nuovo modo per confrontarsi con la drammaticità e la pericolosità degli eventi.

L’ironia gordimeriana trapela però nel paratesto: il “safari” a cui il titolo allude nei termini di un’esperienza entusiasmante è infatti richiamato nell’epigrafe, ripresa da un annuncio pubblicitario uscito sul periodico *The Observer*, che lo definiva un evento imperdibile per viaggiatori e turisti in terra d’Africa. Nel racconto il safari subirà un drammatico “spostamento” semantico, in quanto si traduce in una fuga disperata che metterà a repentaglio le vite dell’intera comunità che vi prenderà parte. Anche in questo caso l’*incipit* ci proietta appunto in una situazione drammatica: “That night our mother went to the shop and she didn’t come back. Ever. What happened? I don’t know. My father also had gone away one day and never come back. But he was fighting in the war. We were in the war, too, but we were children, we were like our grandmother and grandfather, we didn’t have guns.”<sup>105</sup>

Innanzitutto, si percepisce che la piccola protagonista ha perso entrambi i genitori e che il paese dove vive sta combattendo una guerra alla quale aveva preso parte anche suo padre. Lo scontro armato a cui l’autrice fa riferimento è quello che ebbe luogo in Mozambico dopo il raggiungimento dell’indipendenza, ottenuta nel 1975 dal governo portoghese; il paese sarebbe diventato ancora una volta un teatro di battaglia, che vide coinvolti fronti di potere opposti legati alla Rhodesia (futuro Zimbabwe): il fronte (nero) della liberazione e la resistenza

---

<sup>105</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “The Ultimate Safari”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 33.

bianca, appoggiata dal governo sudafricano. Alla fine degli anni '80, quasi un terzo della popolazione locale era profuga e duramente provata dagli stenti. Nel racconto la bambina fa riferimento a *bandits* che saccheggiavano e distruggevano qualsiasi cosa trovavano nel loro percorso, senza però specificare se questi fossero bianchi o neri; l'unica cosa che viene sottolineata è che erano un esercito di "diavoli" affamati che si appropriavano di case e campi seminando il terrore tra i civili, costretti a scappare, in quanto non si sentivano sicuri neanche nelle loro abitazioni: "We were frightened to go out, even to do our business, because the bandits did come. Not into our house – without a roof it must have looked as if there was no one in it, everything – but all through the village. We heard people screaming and running. We were afraid even to run, without our mother to tell us where."<sup>106</sup> Dunque, è in mezzo agli orrori e al panico causato dagli scontri armati che si fa spazio la timida voce di una bambina che, insieme al fratellino, aspettano pieni di speranza il ritorno di una madre che purtroppo non tornerà:

We stayed there all day. Waiting for her. I don't know what day it was; there was no school, no church any more in our village, so you didn't know whether it was a Sunday or a Monday, When the sun was going down, our grandmother and grandfather came. Someone from our village had told them we children were alone, our mother had not come back.<sup>107</sup>

Dei due fratellini, probabilmente orfani, si occuperanno i nonni, che però, a loro volta, non hanno niente per poterli sfamare dato che i *bandits* avevano rubato i loro animali e distrutto i loro raccolti.

In seguito alla distruzione e alla penuria causata dalla guerra, i nonni decidono di abbandonare il loro villaggio per raggiungere un luogo dove i nipoti sarebbero potuti crescere decentemente, il più lontano possibile dalla violenza e dalla fame. Il viaggio verso questa nuova meta (il Sud Africa) prevede il passaggio dei protagonisti attraverso il celebre Kruger Park, qui descritto non tanto come regno esaltante dei safari, quanto come area esposta a molti pericoli, popolata da bestie feroci: "a kind of whole country of animals – elephants, lions,

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

jackals, hyenas, hippos, crocodiles, all kinds of animals. [...] We knew about the Kruger Park because some of our men used to leave home to work there in the places where white people come to stay and look at the animals.”<sup>108</sup>

È, dunque, il passaggio all'interno di questo enorme parco naturale che renderà il viaggio simile ad un safari privo di divertimenti turistici. La differenza tra un “normale” safari e quello che affronteranno i protagonisti è che, nel primo caso, il pericolo incarnato dagli animali è sempre sotto controllo, mentre per i personaggi del racconto si tratta di una sorta di “esodo” per la sopravvivenza nel quale saranno gli umani a vivere sulla loro pelle la condizione dell'animale braccato. Il viaggio sarà pieno di pericoli e, oltre a quelli rappresentati dagli animali, essi dovranno fare i conti con la fame, la stanchezza e le condizioni atmosferiche non sempre ottimali. La nonna<sup>109</sup>, cosciente delle difficoltà che avrebbero dovuto affrontare, prima di partire decide di vendere alcuni dei suoi indumenti per poter comprare della farina e dei contenitori per l'acqua. Insieme ai protagonisti e al resto dei profughi che fuggono dal Mozambico per mettersi in salvo, vi è anche una guida che, oltre ad accompagnarli, cerca fin dal primo istante di avvisarli circa i possibili pericoli a cui sarebbero stati esposti durante il viaggio; ad esempio, non si sarebbero dovuti avvicinare troppo ai recinti di filo spinato, evitando così la scossa elettrica; non avrebbero dovuto accendere il fuoco, altrimenti le autorità locali si sarebbero accorte di un presenza non autorizzata nel parco; non avrebbero dovuto parlare per nessun motivo con coloro che appartenevano alla loro stessa etnia e lavoravano all'interno del parco, perché questi ultimi rischiavano di perdere l'impiego; ed infine, avrebbero dovuto muoversi con la medesima accortezza degli animali per tutta la durata del tragitto. Lo spostamento assume, dunque, i tratti di una vera e propria ordalia, durante la quale il gruppo dovrà affrontare innumerevoli difficoltà prima di arrivare a destinazione.

Una volta all'interno del parco, la bambina inizia a narrare, dal suo ingenuo punto di vista, i vari “incontri” con cui lei e il resto dei fuggitivi si sono dovuti misurare, primo fra tutti quello con un gruppo di elefanti, la cui vista la

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>109</sup> L'immagine della nonna evoca quella di una matriarca dall'aspetto rassicurante (“big and strong, not yet old”, *Ivi*, p. 34), come la donna che salva il protagonista di “Keeping Fit”.

affascina molto; segue l'incontro con dei facoceri che, appena percepiscono la presenza umana, scappano lasciando al gruppo la possibilità di avvicinarsi alla sorgente dalla quale si stavano abbeverando; i profughi hanno infine la meglio sulle iene. Dopo qualche giorno di ininterrotto cammino, le provviste a cui aveva pensato la nonna terminano e le uniche cose reperibili nel parco, dove gli animali divoravano tutto ciò che trovavano di commestibile, sono "dry little figs full of ants that grow along the branches of trees at the rivers."<sup>110</sup> Oltre ad avere terminato le risorse alimentari, la bambina e il fratellino hanno sempre meno energie fisiche per continuare il viaggio e dimagriscono ogni giorno di più. Una notte, durante la quale tutti insieme si accasciano per riprendere un po' di forze, iniziano a sentire la presenza di un gruppo di leoni che, pur non ruggendo, hanno un respiro affannoso, ad indicare un agguato. Percepito l'imminente pericolo, tutti iniziano a stringersi l'uno con l'altro; la bambina rimane come incastrata tra i corpi robusti di due donne tra i quali si sente al sicuro, nonostante il forte odore di sudore che trapela dalla loro pelle, finché non arriva la guida che, con un urlo penetrante, riesce ad allontanare i felini e a far tirare un sospiro di sollievo a tutti.

La fame e gli stenti si fanno, d'altro canto, sempre più insopportabili, tanto che i profughi sono costretti ad abbandonare le cose che, fino a quella tappa, avevano portato con sé, perché eccessivamente pesanti. Ad un certo punto, il nonno della bambina, che non riesce a camminare per la stanchezza e non vuole farsi vedere in difficoltà dai propri nipoti, si addentra tra le sterpaglie, dal cui intrico non troverà la strada del ritorno. I viaggiatori attendono un intero pomeriggio nella speranza di rivederlo, in quanto, essendo molto magro e debole, deducono che l'uomo non avrebbe potuto allontanarsi troppo; tutti provano a cercarlo a piccoli gruppi, ma, dopo qualche ora passata a setacciare la zona, la guida interviene ordinando alla nonna di ripartire perché, se i nipoti non avessero presto mangiato qualcosa di nutriente, sarebbero morti. Dopo aver sentito queste parole, la bambina inizia a piangere e la nonna, facendo finta di non vederla, carica il fratello sulle spalle, la invita ad alzarsi e a sbrigarsi per ripartire.

Finalmente arrivano a destinazione, in un campo dotato di un enorme tendone pronto ad accogliere i profughi. La struttura è organizzata come una

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 38.

specie di villaggio, ma con delle evidenti differenze, trattandosi di una condizione di emergenza:

Instead of houses each family has a little place closed off with sacks or cardboard from boxes – whatever we can find – to show the other families it’s yours and they shouldn’t come in even though there’s no door and no windows and no thatch, so that if you’re standing up and you’re not a small child you can see into everybody’s house. [...] Of course, there really is a roof – the tent is the roof, far, high up. It’s like a sky [...] The tent keeps off the rain overhead but the water comes in at the sides and in the little streets between our places – you can only move along them one person at a time – the small kids like my little brother play in the mud.<sup>111</sup>

Nonostante la precarietà delle condizioni nelle quali sono costretti a vivere, per lo meno adesso essi sono lontani dai pericoli a cui erano stati esposti durante l’eccezionale “safari”. Delle suore portano inoltre tutti i bambini in un ambulatorio, dove ognuno venne vaccinato e nutrito con delle vitamine e, nei giorni successivi, gruppi di volontari portano loro del cibo e dei vestiti. Nonostante il dramma vissuto da queste persone, che si sono ritrovate improvvisamente senza neanche una casa, la figura della nonna resta quella di una donna forte, tenace e pronta a pagare qualsiasi prezzo pur di prendersi cura della vita dei nipoti. Fa il possibile per creare all’interno della tenda uno spazio dignitoso e, con i soldi che guadagna (trasportando mattoni sulla testa), riesce a comprare il latte, il tè e dello zucchero per nutrirli, dato che il più piccolo, a causa della malnutrizione e della fame sofferta, sembra avere una malformazione alla testa e spesso, rispetto ai bambini della sua età, ha un atteggiamento apatico.

Un giorno la bambina ci dice che sono arrivati dei giornalisti bianchi all’interno del tendone: essi avrebbero iniziato ad intervistare molte persone, tra cui sua nonna, per poter realizzare un documentario. La presenza della giornalista bianca che intervista l’anziana viene percepita come invadente e fastidiosa, in quanto le sue domande appaiono scontate e prive di qualsiasi profondità di pensiero a vantaggio dell’emozionalità dello *scoop*:

---

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 42.

How long have you been living like this? She means here? Our grandmother said. In this tent, two years and one month. And what do you hope for the future? Nothing I'm here. But for your children? I want them to learn so that they can get good jobs and money. Do you hope to go back to Mozambique – to your own country? I will not go back. But when the war is over – you won't be allowed to stay here? Don't you want to go home? [...] There is nothing. No home.<sup>112</sup>

Dalle parole dell'anziana si percepisce che la sua visione del futuro è tutt'altro che positiva: non ha la benché minima speranza di tornare a “casa”, dati i controversi momenti storici. La bambina, dopo aver sentito le parole della nonna, fa invece una riflessione da cui emerge una sorta di scarto generazionale, in quanto è sicura che, prima o poi, potrà ricongiungersi con suo nonno e sua madre, che sicuramente la stanno aspettando:

Why does our grandmother say that? Why? I'll go back. I'll go back through that Kruger Park. After the war, if there are no bandits any more, our mother may be waiting for us. And maybe when we left our grandfather, he was only left behind, he found his way somehow, slowly, through the Kruger Park, and he'll be there. They'll be home, and I'll remember them.<sup>113</sup>

Le parole della bambina contrastano nettamente con quelle della nonna, delle quali la prima non approva la remissività. La piccola, forse grazie alla sua giovane età, ha fiducia in un possibile rientro a casa e, con la sua schiettezza, riesce a dare al racconto quel bagliore di positività che fa da contrappeso ai momenti drammatici. Ciò che si percepisce è che la forza e il coraggio in direzione di un cambiamento e dell'autoaffermazione risiedono essenzialmente nell'entusiasmo delle nuove generazioni. Rispetto a tutti i racconti affrontati fino ad ora in *Jump and Other Stories*, questo, insieme ad “Amnesty”, è l'unico che, anziché terminare con una sensazione di “wordlessness” o di paralisi, lascia sperare nel tramonto dei governi segregazionisti e nel costituirsi di forme di

---

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

convivenza democratiche ed egalarie, che in questo caso non riguardano solo il Mozambico, ma tutto il continente africano.

## 9 “Amnesty”

Come “The Ultimate Safari”, anche “Amnesty” è narrata da una voce anonima che appartiene, qui, ad una donna nera (anziché ad una bambina), della quale, parimenti, non viene specificato il nome. L’elemento che accomuna entrambe le *short stories* è che, invece di basarsi su un’epifania ben individuabile, cercano di delineare il graduale percorso di maturazione dei personaggi principali. In “Amnesty”, infatti, si assisterà al percorso di crescita della protagonista, che, rispetto all’apertura (in cui appare ingenua), forse anche in seguito agli errori commessi acquisisce alla fine una maturità sia storica che politica più concreta.

Si nota subito la presenza di un narratore omodiegetico che si esprime attraverso un registro linguistico elementare, ma meno freddo rispetto all’ “occhio fotografico” affiorante nei precedenti racconti. L’autrice, quindi, si pone volutamente in secondo piano, lasciando spazio ad una voce collaterale che, essendo anonima, acquisisce una dimensione al tempo stesso “marginale” e “collettiva” (o addirittura universale).

Il racconto si apre con l’arrivo della notizia della scarcerazione del compagno della donna (la narratrice), la quale è talmente felice da provare un vero e proprio senso di liberazione. L’entusiasmo viene smorzato però da un *flashback*, nel quale ella traccia la storia del compagno. Spiega che, nove anni prima, egli si era allontanato dalla *farm* nella quale viveva per lavorare come operaio in città, tornando a casa un solo fine settimana al mese e per Natale, e che i due avrebbero dovuto sposarsi, finché qualcosa non interrompe i loro progetti, in quanto “he started wearing that T-shirt”<sup>114</sup>, a frequentare il sindacato, a partecipare a scioperi e a tenere discorsi pubblici, date le sue abili doti oratorie e la conoscenza della lingua inglese. Inizia, così, a delinearsi il profilo del nero “evoluto”, urbanizzato e

---

<sup>114</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Amnesty”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 247. Si tratta, in tutta probabilità, della maglietta che recava la scritta “Free Mandela!”.

disposto a lottare per realizzare le proprie ambizioni e soprattutto gli ideali connessi ai diritti civili.

Dopo tre anni giunse la terribile notizia del suo arresto e lei, non avendo abbastanza soldi per recarsi spesso in tribunale, poté raggiungerlo solo il giorno in cui venne emessa la sentenza che lo avrebbe giudicato colpevole e incarcerato. Quel giorno, in aula, la donna fu colpita dagli indumenti che egli indossava: “When I saw him in the court he looked beautiful in a blue suit with a striped shirt and brown tie. All the accused – his comrades, he said – were well-dressed. The union bought the clothes so that the judge and the prosecutor would know they weren’t dealing with stupid yes-baas black men who didn’t know their rights.”<sup>115</sup>

Durante il processo sarebbe emerso il senso di *black pride*, un orgoglio addirittura rinvigorito dalla condanna a sei anni di reclusione nel famigerato e mitico carcere di massima sicurezza di Robben Island, dove molti erano i prigionieri politici (spesso affiliati all’ANC). Durante questo periodo, la donna diede alla luce una bambina che il compagno non avrebbe mai avuto la possibilità di veder crescere. A proposito di Robben Island, si intuisce che l’ingenua protagonista, oltre a non sapere dove questa fosse esattamente situata, non aveva neanche mai visto il mare: “I have never seen the sea except to colour it in blue at school, and I couldn’t imagine a piece of earth surrounded by it. I could only think of a cake of dung, dropped by the cattle, floating in a pool of rain-water they’d crossed, the water showing the sky like a looking-glass, blue.”<sup>116</sup>

Oltre all’immagine di una donna poco istruita, inizia a delinearsi un divario tra il militante e la compagna, che, essendo ancora lontana da una conversione politica, non può che fungere da “nesso” tra le nuove generazioni e le vecchie, fortemente ancorate al passato. Dagli scambi epistolari tra i due, si nota infatti che egli rimprovera spesso i genitori perché non avevano il coraggio di “esporsi”; il padre, fervente cattolico, era convinto che solo affidandosi nelle mani di Dio tutto si sarebbe risolto, ma, secondo il figlio, la religione non avrebbe fatto altro che assopire le loro coscienze e offuscare gli ideali per i quali bisognava concretamente lottare: “That’s the trouble – our people in the farm, they’re told

---

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 249.



God will decide what's good for them so that they won't find the force to do anything to change their lives.”<sup>117</sup>

Dopo due anni, la donna riesce comunque a mettere da parte la quantità di denaro necessaria per sovvenzionare le spese del viaggio, e acquista i biglietti del treno e del traghetto che avrebbero dovuto condurre lei e tutti i familiari del compagno a Robben Island. Gli istanti che precedono la loro partenza sono descritti con parole che lasciano trasparire tutto l'entusiasmo e, al contempo, l'ingenuità e la premura di una donna innamorata che ha a lungo aspettato quel momento; ha preparato, perfino, vestiti e provviste da portare al compagno, ma qualcosa, al porto, sembra non andare secondo le previsioni:

One man kept looking round with his chin moving up and down, he was counting, he must have been afraid there were too many to get on and he didn't want to be left behind. We all moved up to the policeman in charge and everyone ahead of us went onto the boat. But when our turn came and he put out his hand for something, I didn't know what. We didn't have a permit. We didn't know that before you come to Cape Town, before you come to the ferry for the Island, you have to have a police permit to visit a prisoner on the Island.<sup>118</sup>

L'intera famiglia resta immobile sulla banchina senza pronunciare neanche una parola, osservando la sagoma del traghetto (sul quale sarebbero dovuti salire) allontanarsi lentamente e diventare sempre più piccola. L'uomo, dal canto suo, entusiasta per la visita della sua famiglia, e non vedendola arrivare, invierà una lettera alla compagna in cui esprimerà tutto il suo disappunto per la leggerezza di lei, che non si era preoccupata di ottenere il permesso. Ella non può far altro che accettare il rimprovero: “He was right [...] I should have known about the permit [...] But the farm is so far from town, we on the farms don't know about these things. It was as he said; our ignorance is the way we are kept down, this ignorance must go.”<sup>119</sup> Si coglie qui un'evidente presa di coscienza da parte della donna, ma anche l'effettivo dislivello di conoscenza e di informazione esistente tra le aree urbane e quelle rurali, nelle quali spesso l' “ignoranza” delle persone

---

<sup>117</sup> *Ibidem.*

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 251.

che vi risiedevano costituiva un ostacolo per l'emancipazione. A conferma di ciò, intervengono le parole che l'uomo le rivolge in una delle ultime lettere che le invia prima della sua liberazione: "I'm here so that one day our people will have the things they need, land, food the end of ignorance."<sup>120</sup> È in seguito a queste parole che la donna inizia a maturare una propria coscienza storica e politica, in quanto sembra capire che il sacrificio del compagno e la sua lotta, insieme a quelli di molti come lui, erano indispensabili per risollevare le sorti del paese. Spesso, nelle lettere che egli le invia si riesce a infraleggere la parola "power"<sup>121</sup>, cancellata dalle autorità incaricate di controllare la posta prima che esca dal carcere.

Infine, dopo cinque anni di reclusione, l'uomo farà ritorno a casa e, con grande stupore, la protagonista osserverà che il suo aspetto fisico, invece che aver subito un calo, era di gran lunga migliorato; durante gli anni trascorsi in prigione, egli ha infatti avuto l'opportunità di fare molta attività fisica. Tuttavia, il cambiamento che ella nota in lui è sia materiale, sia ideologico; le problematiche familiari e i discorsi della compagna sembrano non interessargli quanto le questioni politiche; la donna, infatti, riferisce che ogni giorno numerose persone provenienti dalle *farms* adiacenti si recano da lui per raccontargli cosa era successo durante la sua assenza. È delusa dal fatto che il suo compagno, oltre a non aver cercato nessun altro impiego, trascorra pochissimo tempo con lei e i figli. Un giorno, però, egli prova a spiegarle l'importanza delle sue scelte, e dalle sue parole si intuisce chiaramente che è entrato a far parte di un movimento di protesta nero (in tutta probabilità l'ANC):

In the Movement it's not like it was in the union, where you do your work every day and after that you are busy with meetings; in the Movement you never know where you will have to go and what is going to come up next. And the same with money. In the Movement, it's not like a job, with regular pay [...] it's like it was going to the Island, you do it for all our people who suffer because we haven't got money, we haven't got

---

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> A proposito di "power", questa era la parola contenuta nel motto "Power to the People" ("Amandla Ngawethu"), adottato dall'ANC come grido di battaglia nella lotta per l'uguaglianza e la parità dei diritti. È grazie a queste espressioni, talvolta non del tutto esplicitate, che si riescono a comprendere le affiliazioni politiche dei personaggi.

land [...] look at this place where the white man owns the ground and lets you squat in mud and tin huts here only as long as you work for him [...] The farmer owns us, he says.<sup>122</sup>

Dopo aver ascoltato queste parole, la donna, riflettendo, esclama: “Now I’ve understood that. I’m not stupid”<sup>123</sup>. Ella si rende conto, cioè, che il non possedere un posto sicuro dove vivere coincide con il non possedere neanche un pezzo di terra in cui risiedere a tutti gli effetti, perché tutto appartiene ai *farmers*. Quasi ogni sera, l’uomo si riunisce insieme ad altri compagni nella capanna della *farm* nella quale abita insieme alla protagonista, la quale è sempre presente ma non osa parlare con nessuno, anche se ascolta le loro discussioni su vari argomenti riguardanti i lavoratori, come l’organizzazione delle persone che abitavano nelle *farms*, la riduzione delle ore lavorative e il salario minimo, il diritto allo sciopero, la pensione, questioni inerenti la malattia e la maternità. Una sera, dopo l’arrivo della notizia della liberazione dei *leaders*<sup>124</sup> neri, la donna riferisce al compagno di essere nuovamente incinta e questi, con entusiasmo, le dice: “And this one belongs to a new country, he’ll build the freedom we’ve fought for!”<sup>125</sup>

Ovviamente, ella continuerà ad occuparsi dei figli e della casa, anche se con una consapevolezza decisamente diversa, mentre il compagno si dedicherà all’attività politica. L’immagine finale del racconto vede la donna che, una domenica pomeriggio, si reca in un luogo nel quale era solita andare da bambina. Qui, dopo essersi seduta su una pietra, inizia a guardare il paesaggio e a ridisegnarlo con la fantasia, facendo finta di non trovarsi davanti alla *farm* nella quale lavora, ma ad una valle contornata di colline in cui gli animali non appartengono a nessuno. Si proietta con la mente su una nuvola, in mezzo ad un cielo che cambia colore più volte e lentamente<sup>126</sup>, con una striscia nera che più in basso si muove assumendo

---

<sup>122</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Amnesty”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 254.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Probabilmente, tra i *leaders* a cui ci si riferisce, oltre a Mandela figurano i membri dell’ANC liberati nel 1990.

<sup>125</sup> Cfr. Nadine Gordimer, “Amnesty”, in *Jump and Other Stories*, cit., p. 256.

<sup>126</sup> Il cielo che cambia spesso colore potrebbe richiamare l’immagine della bandiera “arcobaleno” e quindi fungere da invocazione per la pace, ancora minacciata da presenze sinistre: si pensi alle nuvole che, amalgamandosi, assumono la forma di un topo. L’immagine ha un forte valore simbolico, in quanto la pace e la serenità che si attendono in un paese a lungo lacerato dalla violenza, sembrano ancora obbiettivi da raggiungere.

la forma di un topo pronto ad addentarlo (annunciando l'arrivo delle piogge, forse). Alla fine, le sue parole si riempiono di speranza, in quanto è convinta che, per lo meno in un futuro non troppo lontano, il bambino che porta in grembo potrà vivere in un paese libero dalla violenza e dalle discriminazioni: "I'm waiting. Waiting for him to come back. Waiting. I'm waiting to come back home."<sup>127</sup>

Oltre ad attendere il ritorno del compagno, la protagonista desidera poter tornare anche lei a "casa" propria. In questo caso, il termine "home" si connota di un valore positivo, all'insegna di un'effettiva possibilità dell'abbattimento della *colour-bar* e dell'instaurazione di un governo democratico. Non è un caso che Gordimer abbia inserito "Amnesty" (titolo che si estende oltre il significato dell'amnistia a un carcerato, richiamando la riconciliazione) come racconto conclusivo della raccolta e che abbia lasciato che fosse un soggetto nero a pronunciare parole così pregnanti. La scelta di eleggere a narratrice una donna nera mostra l'evoluzione di quel continuo dialogo che l'autrice ha cercato di delineare tra la realtà bianca e i soggetti non-europei, che finalmente vengono, qui, dotati di voce propria e di una coscienza storico-politica più concreta.

Tuttavia, conferire un ruolo così centrale ad un soggetto nero è stata anche considerata un'arma a doppio taglio dai critici, in quanto la protagonista si esprime in modo elementare e molti vi hanno rintracciato un intento quasi paternalistico da parte di Gordimer. Quest'ultima, però, ha sottolineato che, avendo vissuto per molti anni a stretto contatto con l'universo nero, sentiva che i tempi per poter dar voce a questa realtà erano abbastanza maturi. La parola "casa" (intesa non come edificio, ma come "terra" e patria), che chiude la raccolta, assume qui un valore fondamentale, in quanto rimanda al motivo del "coming back", della possibilità per gli africani di (ri)ottenere la "terra" che, da tempo, era stata sottratta loro con la forza e la violenza.

---

<sup>127</sup> Cfr. Nadine Gordimer, "Amnesty", in *Jump and Other Stories*, cit., p. 257.

## Conclusioni

Lo studio delle due raccolte gordimeriane ha permesso di osservare e di verificare l'efficacia e la perfetta adattabilità di un genere letterario come la *short story* anche ad un contesto storico difficile e pieno di contraddizioni come quello sudafricano. Al di là della sostanziale coerenza con le norme costitutive del genere, i racconti analizzati appaiono tutti come piccoli ma illuminanti squarci che l'autrice, con grande abilità, è riuscita a operare mettendo a fuoco elementi e situazioni che hanno caratterizzato il suo paese. In entrambi i casi, l'impressione che ogni raccolta ci trasmette è simile a quella di un "componimento polifonico" in cui la pluralità delle voci ne costituisce l'integrità.

Come spesso Gordimer ha affermato all'interno dei suoi saggi e nelle interviste rilasciate, per l'autore sudafricano è impossibile scrivere ignorando il contesto storico e sociale che lo circonda e infatti, sebbene ci sia una distanza di quasi quaranta anni dalla pubblicazione della prima rispetto alla seconda raccolta, entrambe, con modalità e stili narrativi diversi, mantengono un'evidente relazione con la realtà del loro tempo. Nel caso di *Six Feet of the Country*, gli eventi coevi emergono grazie all'utilizzo di uno stile più meticoloso, realista e talvolta vicino a quello di un documentario che non lascia molto spazio ai voli dell'immaginazione, come in "Which New Era Would that Be?" o in "The Smell of Death and Flowers", dove le descrizioni di *townships* o di ritrovi clandestini sono molto più dettagliate rispetto a quelle che si troveranno nelle raccolte successive. Al contrario, in *Jump and Other Stories* il contesto contemporaneo filtra in modo più indiretto attraverso l'uso di svariati processi inferenziali e di una particolare strutturazione del narrato, come accade in "Jump" e in "Once upon a Time", e grazie ad un maggior ricorso a figure retoriche. Tuttavia, come se volesse rendere i suoi racconti sempre più consonanti con quello che ha definito "the flash of fireflies", l'autrice ha cercato con gli anni di affinare l'orchestrazione di silenzi, *gaps*, ellissi, ma soprattutto delle epifanie, tanto che molti saranno i testi, in *Jump and Other Stories*, costruiti sulla base di una rivelazione epifanica.

Come ulteriore testimonianza, si possono ricordare le parole pronunciate da Gordimer a proposito del ruolo dello scrittore, capaci di condensare in modo sintetico, ma efficace un principio cardine della sua poetica, insieme al concetto di scrittura “onesta” :

A writer puts his hand down into the great mass of life around him and pulls up all sorts of extraordinary things. He uses the substance of the life around him – that’s all he has -- and if he does so truthfully, then of course political things come into it, especially in South Africa. Politics, the effects of politics, permeate even the most private sector of people’s lives, and this comes into your writing if you’re an honest writer, which I hope I am.<sup>1</sup>

Rispetto a *Six Feet of the Country*, in *Jump and Other Stories* l’autrice, oltre a ritrarre in varie prospettive ambientazioni e scenari già emersi in precedenza tanto nei racconti quanto nei romanzi, come quello della *farm* (che spesso ritorna nelle sue opere), delinea una vasta e più ampia gamma di tematiche, tracciando così un quadro più variegato e simbolico di quella che era la realtà sudafricana di quel tempo e non solo. Tuttavia, uno degli aspetti più significativi che, a mio avviso, distingue sensibilmente le due raccolte è che in *Jump and Other Stories* Gordimer riesce finalmente a dare ai soggetti incarnanti l’alterità rispetto ai personaggi bianchi (europei) tratti più definiti, investendoli di ruoli autorevoli come quello di voce narrante o di protagonista; ciò accade in “Home”, dove la protagonista è una donna *coloured*, o in “The Ultimate Safari” e “Amnesty”, in cui i narratori sono rispettivamente una bambina e una donna nere. In relazione a questa scelta, significativo è il fatto che, un anno prima dell’uscita di *Jump and Other Stories*, l’autrice avesse pubblicato *My Son’s Story*, romanzo in cui i protagonisti sono un’intera una famiglia di *coloureds*. Ovviamente, lo spazio dedicato a questa tipologia di soggetti testimonia l’evoluzione sia del percorso etico e immaginativo dell’autrice, sia delle dinamiche storiche, che lasciano presagire finalmente il tramonto di un periodo di forte discriminazione razziale e l’inizio di un radicale cambiamento sociale che avrebbe portato al

---

<sup>1</sup> Cfr. Intervista “Nadine Gordimer Talks to Andrew Salkey, 1969, in *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, cit., p. 43.

costituirsi di un governo democratico. L'aria di cambiamento traspare dal modo in cui l'autrice conclude le due raccolte; "The Smell of Death and Flowers" termina infatti con un'immagine e con una sensazione che non fanno sperare in alcun tipo di miglioramento per le sorti del paese, in quanto gli anni '50, nonostante il positivo fermento, avrebbero lasciato posto ad un ventennio lacerato dalla violenza in cui sarebbe stato difficile pensare a una rinascita mentre, nell'altra, Gordimer chiude l'ultimo racconto con un'immagine di maggiore speranza.

Per quanto riguarda la tipologia di personaggi, in *Six Feet of the Country* l'attenzione dell'autrice si sofferma maggiormente su un *target* specifico di soggetti, che sono sempre i membri di classi sociali benestanti, e sul tipo di relazione che questi instaurano con il "diverso". Non bisogna mai dimenticare, infatti, che l'obiettivo di Gordimer è stato, fin dall'inizio, quello di fare della sua scrittura non un mezzo di propaganda politica, ma di conoscenza e di maturazione nell'ambito di una dialettica tra individuo e collettività. Dunque, è stato proprio lo "studio" dell'universo bianco che le ha permesso di capire anzitutto la propria posizione di scrittrice e di essere umano nel contesto sudafricano, per poi avvicinarsi gradualmente al perimetro di quell'universo nero che le era sempre stato precluso. Gordimer ha fatto della sua scrittura un mezzo di conoscenza e approfondimento, uno strumento di indagine psico-sociologica, umana e politica. Molti sono infatti i racconti in cui, soprattutto in *Jump and Other Stories*, l'autrice si sofferma sull'impatto che determinate situazioni o eventi drammatici possono avere sui protagonisti appartenenti ad etnie diverse, come in "Keeping Fit", "Home" o "Amnesty", soffermandosi spesso sull'analisi introspettiva dei suoi personaggi. Grazie anche all'adozione di strumenti stilistici e narrativi radicati nella tradizione letteraria occidentale, in particolare quella modernista, dialogando con l'idea del racconto come veicolo per dare voce ai "submerged groups", Gordimer è riuscita a fare della *short story* un genere capace di misurarsi con successo con la poliedrica realtà sudafricana.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi primari:

- Gordimer, Nadine, *Six Feet of the Country* (1956), Victor Gollancz Ltd, London 1956
- Gordimer, Nadine, *Jump and Other Stories* (1991), Bloomsbury, London 2003

### Altri testi di Nadine Gordimer:

- *The Lying Days* (1953), Bloomsbury, London 1994
- *A World of Strangers* (1958), Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney 2002
- *Occasion for Loving* (1963), Penguin Books, Harmondsworth 1994
- *The Late Bourgeois World* (1966), Penguin Books, London 1983
- "The Flash of Fireflies" (1968), in *Short Story Theories*, ed. by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio 1976, pp. 178-181
- *A Guest of Honour* (1971), Bloomsbury, London 2002
- *The Conservationist* (1974), Penguin Books, Harmondsworth 1978
- *Burger's Daughter* (1979), Penguin Books, London 1980
- *July's People* (1981), Penguin Books, London 1982
- *A Sport of Nature* (1987), Penguin Books, Harmondsworth 1988
- *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places* (1988), ed. by Stephen Clingman, Penguin Books, New York 1989
- *My Son's Story* (1990), Bloomsbury, London, Berlin, New York, Sydney 2003
- *Conversations with Nadine Gordimer*, ed. by Nancy Topping Bazin and Marilyn Dallman Seymour, University Press of Mississippi, Jackson and London 1990



- Gordimer, Nadine, “The Future is Another Country”, Interview with Stephen Clingman, *Transition*, No. 56, 1992, pp. 132- 150, <http://www.jstor.org/stable/2935046>
- *None to Accompany me* (1994), Penguin Books, London 1995
- *Scrivere ed essere; Lezioni di poetica* (1995), Feltrinelli, Milano 1996
- *The House Gun* (1998), Bloomsbury, London 1999
- *The Pickup* (2001), Bloomsbury, London 2002
- *Get a Life* (2005), Bloomsbury, London 2006
- *Life Times Stories, 1952-2007* (2010), Bloomsbury, London, Berlin, New York, Sydney 2011
- *No Time Like The Present* (2012), Bloomsbury, London and Farrar, Straus and Giroux, New York 2012

### **Lecture critiche:**

- Attwell, David and Attridge, Derek, *The Cambridge History of South African Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012
- Clingman, Stephen, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, Allen & Unwin, London 1986
- Colleran, Jeanne, “Archive of Apartheid: Nadine Gordimer’s Short Fiction at the end of the Interregnum”, in Bruce King (ed.), *The Later Fiction of Nadine Gordimer*, Palgrave, Macmillan Press Ltd, New York 1993, pp. 237-243
- Cooke, John, “African Landscape: The World of Nadine Gordimer”, *World Literature Today*, No. 4, 1978, pp. 533-538, <http://www.jstor.org/stable/40131305>
- Eckstein, Barbara J., “Pleasure and Joy: Political Activism in Nadine Gordimer’s Short Stories”, *World Literature Today*, No. 3, 1985, pp. 343-346, <http://www.jstor.org/stable/40140839>
- Eckstein, Barbara J., “Nadine Gordimer: Nobel Laureate in Literature, 1991”, *World Literature Today*, No. 1, 1992, pp. 6-10, <http://www.jstor.org/stable/40147848>

- Giovannelli, Laura, *Nadine Gordimer*, Le Lettere, Firenze 2013
- Haugh, Robert F., *Nadine Gordimer*; Twayne Publishers, Inc, New York 1974
- Head, Dominic, *Nadine Gordimer*, Cambridge University Press, Cambridge 1994
- Head, Dominic, *The Modernist Short Story, A Study in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1992
- Huggan, Graham, "Echoes from Elsewhere: Gordimer's Short Fiction as Social Critique", *Research in African Literatures*, No. 1, 1994, pp. 61-72, <http://www.jstor.org/stable/3820037>
- Intonti, Vittoria, *L'arte della Short Story, il racconto anglo americano*, Liguori Editore, Napoli 1996
- Jacobs, Johan, U. "Finding a Safe House of Fiction in Nadine Gordimer's *Jump and Other Stories*", J. Bradolph, (ed.), *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*, Rodopi, Amsterdam 2001, pp. 197-204
- Lazar, Karen, "Feminism as 'Piffing'? Ambiguities in Nadine Gordimer's Short Stories", in Bruce King (ed.), *The Later Fiction of Nadine Gordimer*, Palgrave, Macmillan Press Ltd, New York 1993, pp. 213-227
- Karen, Lazar, "*Jump and Other Stories*: Gordimer's Leap into the 1990s: Gender and Politics in her Latest Short Fiction", *Journal of Southern African Studies*, No. 4, 1992, pp. 783-802, <http://www.jstor.org/stable/2637104>
- Lewis, Simon, "Under the Sign of the Gun: Welcome to the Postmodern Melancholy of Gordimer's Post-Apartheid World", *Critical Survey*, No. 2, 1999, pp. 64-76, <http://www.jstor.org/stable/41556940>
- Lomberg, Alan R., "Once More into the Burrows: Nadine Gordimer's Later Short Fiction", in Bruce King (ed.), *The Later Fiction of Nadine Gordimer*, The Macmillan Press Ltd, New York 1993, pp. 228-236
- May, Charles E., (ed.), *Short Story Theories*, Ohio University Press, Ohio 1976
- Poe, E.A., "The Philosophy of Composition", in Doren Van Stern (ed.), *The Viking Press*, New York 1945, pp. 549-567

- Smith, Rowland, (ed.), *Critical Essays on Nadine Gordimer*, G. K. Hall and Co., Boston 1990
- Trump, Martin, "The Short Fiction of Nadine Gordimer", *Research in African Literatures*, No. 3, 1986, pp. 341- 396,  
<http://www.jstor.org/stable/3819220>
- Vivan, Itala, *Dedica a Nadine Gordimer*, Thesis, Pordenone 2008