

“But still the word became my body”: poetesse sudafricane tra Legge del Padre e disobbedienza linguistica

MARA MATTOSCIO

Abstract: Reflecting on the dismembering of the social body in apartheid South Africa and on the ambiguities of the current attempts at ‘remembering the nation’, a new generation of South African women poets has recently questioned the role of silence and normativity in the discursive script and accelerated the re-shaping of the public discourse over subjectivity and the body – both collective and individual. Drawing on established psychoanalytical understandings of language and on recent scholarship on the creative text as theory-making, this article focuses in particular on Koleka Putuma’s *Collective Amnesia* (2017) and Gabebe Baderoon’s *The History of Intimacy* (2018) as works that helped to impose a political and poetical turn in South African consciousness about memory and language. Various dealing with bodily, discursive, and social intimacies, as well as with history, identity, and the nation, these collections of poems interrogate old and new violence, explore life in margins, and invite disobedience to the discursive script produced by both historical and current Law(s) of the Father.

Keywords: *Koleka Putuma, Gabebe Baderoon, linguistic disobedience, South African poetry, corporeality*

1. Introduzione: il genere nella storia e nella poesia sudafricana

Nel contesto della letteratura sudafricana novecentesca, la poesia è stata a lungo studiata come un terreno d'espressione perlopiù maschile. Il clima di tensione politica determinato dal regime segregazionista e dalla lotta per contrastarlo (in Sudafrica "the Struggle" per antonomasia) ha stimolato una particolare fioritura dei generi di scrittura che consentono concisione e condensazione, come la poesia e il racconto breve: per certi versi, infatti, questi si dimostrano specialmente adatti alla vita precaria degli intellettuali dissidenti, sempre allerta e dunque, come scriveva Nadine Gordimer, a sua volta scrittrice e attivista anti-apartheid, «always on the move, often threatened, sometimes arrested»¹. Benché i movimenti di opposizione fossero animati ugualmente da uomini e donne, un certo immaginario legato alla figura eroica del guerriero virile che dà voce alla comunità ha resistito a lungo durante e oltre il cinquantennio del regime di apartheid (1948-1994) e la poesia, fiore all'occhiello della letteratura "di protesta", è stata dunque un genere particolarmente associato alle voci dei dissidenti maschi. Tra i nomi di poeti sudafricani più conosciuti a livello internazionale, ci sono infatti Mongane Wally Serote, Njabulo Ndebele, Sipho Sepamla, James Matthews e gli altri componenti del cosiddetto Soweto Group, che emerse in stretto collegamento con il Black Consciousness Movement di Steve Biko dopo la rivolta di Soweto (1976)²; oppure voci come quella dell'attivista Dennis Brutus, tra l'altro promotore del boicottaggio del Sudafrica ai Giochi Olimpici del 1964, o Breyten Breytenbach, dissidente afrikaner a lungo prigioniero politico del governo segregazionista. Soltanto agli albori del "Nuovo Sudafrica" hanno cominciato a circolare anche fuori dalle rispettive comunità i nomi di alcune voci femminili, perlopiù bianche, come quelle di Antjie Krog e Ingrid de Kok, mentre sono rimaste a lungo virtualmente sconosciute le poetesse nere che hanno iniziato a scrivere durante gli anni del regime, come Gcina Mhlophe.

1 N. Gordimer, *Telling Times: Writing and Living 1950-2008*, Bloomsbury, London 2010, p. 9. Al confronto con le forme brevi di scrittura, il romanzo pare a Gordimer una "bourgeois art form whose enjoyment presupposes leisure and privacy", *ibidem*, p. 171.

2 Cfr. T. Penfold, *Volume, Power, Originality: Reassessing the Complexities of Soweto Poetry*, «Journal of Southern African Studies», 41, 4, 2015, pp. 905-923.

Tuttavia, nei decenni successivi allo smantellamento dell'apartheid e alla transizione democratica – un periodo caratterizzato da grandi cambiamenti anche sul piano culturale – la fioritura dei lavori poetici scritti e interpretati da donne, e crescentemente da donne nere, è stata così intensa da far dichiarare alla critica più attenta che «the most dramatic shift in the South African literary scene has occurred in relation to women's place within written and performed poetry»³. Se questo nuovo corpus poetico ha incontrato di recente un successo sempre maggiore di pubblico, arrivando ad animare nel paese dibattiti politici, programmi scolastici e slogan dei movimenti studenteschi, ha però colto l'establishment della critica letteraria in gran parte impreparato. Come osserva Pumla Dineo Gqola⁴, infatti, la sfida è stata tale che fino ad anni recenti nel panorama critico nazionale è in sostanza mancato un vocabolario efficace per affrontare l'impegno e le istanze delle voci femminili nere che stanno ridisegnando il panorama della poesia sudafricana – un'opacità che sembra peraltro ricalcare quella riservata più in genere alla scrittura femminista nera sudafricana, che solo recentemente ha cominciato a ritagliarsi uno spazio critico di legittimità dentro e fuori dal paese⁵. Soltanto nell'ultimo decennio, studiose come Gqola⁶, Barbara Boswell⁷ e Deirdre Byrne⁸ hanno cominciato a proporre quadri teorici e strumenti metodologici in grado di rendere conto sia del contesto sociopolitico e culturale in cui le nuove poe-

3 P.D. Gqola, "Pushing out from the centre": (Black) Feminist Imagination, Redefined Politics and Emergent Trends in South African Poetry, «XCP: Cross Cultural Poetics», 21/22, 2009, pp. 214-238.

4 P.D. Gqola, *Whirling Worlds? Women's Poetry, Feminist Imagination and Contemporary South African Publics*, «Scrutiny2», 16, 2, 2011, pp. 5-11.

5 Seminale, in questo senso, è il volume di G. Baderoon and D. Lewis (eds), *Surfacing. On Being Black and Feminist in South Africa*, Wits University Press, Johannesburg 2021, che porta tra l'altro all'attenzione le specificità del pensiero femminista nero del paese rispetto a quello più noto a livello internazionale, di matrice afroamericana.

6 Oltre ai saggi già citati, di Gqola si veda anche P.D. Gqola, *A Peculiar Place for a Feminist? The New South African Woman*, *True Love Magazine and Lebo(gang) Mashile*, «Safundi», 17, 2, 2016, pp. 119-136.

7 Si veda ad esempio B. Boswell, "Conjuring up her wholeness": Post-transitional Black South African Women's Poetry and its Restorative Ethic, «Scrutiny2», 21, 2, 2016, pp. 8-26.

8 Tra gli altri, cfr. D. Byrne, "Stealing the fire": Language as Theme and Strategy in South African Women's Poetry, «Scrutiny2», 21, 2, 2016, pp. 27-43.

tesse nere si muovono, sia delle caratteristiche e dell'impatto trasformativo del loro lavoro. In alcuni casi, sono le stesse poetesse protagoniste di questo nuovo clima, come Gabebe Baderoon e Makhosazana Xaba, a riflettere a livello di critica sulla portata delle voci poetiche del nuovo Sudafrica, offrendo punti di vista che sono simultaneamente interni ed esterni alla parola poetica e alle sue potenzialità di produzione anche teorica di conoscenza⁹.

La sfida davanti a cui si è trovata la critica letteraria tradizionale è dunque molteplice. Per cominciare, la transizione dal regime segregazionista dell'apartheid alla cultura democratica del Sudafrica contemporaneo ha portato molti a interrogarsi sull'opportunità di continuare a distinguere i filoni di produzione creativa su basi di differenza razziale e di genere, con il rischio di replicare i meccanismi di categorizzazione gerarchica tipici del governo della minoranza suprematista. Da questo punto di vista, Barbara Boswell nota che una preoccupazione di questa natura, benché all'apparenza legittima, apre allo scenario paradossale per cui le donne nere, le persone più marginalizzate e silenziate durante l'apartheid, dovrebbero ora "scompare" dalla percezione pubblica come gruppo sociale con condizioni di vita specifiche, passando dall'oppressione più estrema all'invisibilità senza che la violenza che continuano a subire sia stata sufficientemente riconosciuta e affrontata¹⁰. Lo stesso vale, benché a diversi gradi di applicazione, per l'esperienza femminile trasversale ai processi di razzializzazione. Il Sudafrica contemporaneo, infatti, vive una profonda contraddizione tra un apparato costituzionale progressista in termini di genere e sessualità e un clima di violenza diffusa nei confronti delle donne, che raggiunge il suo apice nello stupro punitivo delle lesbiche e delle persone queer, specialmente se appartenenti alle comunità nere. Tale livello critico di «policing of women's bodies across class, race, location and sexual orientation»¹¹ costituisce la condizione quotidiana in cui le poetesse nere emergenti prendono la parola, determinando di fatto una situazione in cui distinguerle

9 Si veda ad esempio il lavoro critico di G. Baderoon, *"This is our speech": Voice, Body and Poetic Form in Recent South African Writing*, «Social Dynamics», 37, 2, 2011, pp. 213-227; e di M. Xaba, *The Music of My Orgasm*, in D. Lewis and G. Baderoon (eds), *Surfacing. On Being Black and Feminist in South Africa*, cit., pp. 256-273.

10 B. Boswell, *"Conjuring up her wholeness"*, cit.

11 P.D. Gqola, *Whirling Worlds?*, cit., p. 6.

come voci specificamente caratterizzate nel panorama poetico del paese significa assumere una prospettiva critica più attenta sia alla realtà della vita collettiva nazionale sia ad alcuni dei temi centrali del corpus poetico in questione.

Ancora più rilevante per lo scopo di questa analisi è però l'*impasse* della critica tradizionale rispetto alla rottura, da parte delle poetesse emergenti, degli schemi binari con cui è stata perlopiù interpretata la poesia sudafricana del Novecento. A monopolizzare il discorso critico in questo senso è stata infatti la vecchia dicotomia tra arte “politica” – ovvero funzionale a una causa, in questo caso a lungo quella della lotta contro l’apartheid – e arte esteticamente meritevole – la famosa *art for art’s sake* di memoria romantica: uno schema che ha sempre rischiato non solo di separare forma e contenuto (un gesto particolarmente paradossale per la scrittura poetica), ma anche di commentare il lavoro di chi scrive poesia sulla base di categorie morali con al centro nozioni monolitiche di fedeltà/impegno e tradimento/egoismo. In questo senso, le nuove protagoniste della poesia sudafricana stanno profondamente complicando i binarismi tradizionali, così come il concetto di “poesia di protesta” e le sue implicazioni. Piuttosto che sottrarsi alla portata del politico, come la critica tradizionale si aspettava che facessero, lo abbracciano per farne qualcosa di diverso.

Il loro lavoro sta di fatto stimolando una re-significazione dei vecchi tropi sul linguaggio poetico sudafricano. Questo è, ad esempio, un linguaggio che si presume debba a ogni costo rivendicare la voce un tempo negata e “rompere il silenzio”, dimostrando così la propria capacità di riequilibrare la violenza del passato. Poetesse come Makhosazana Xaba e Gabea Baderoon, tuttavia, riflettono variamente sull’uso strategico e protettivo del silenzio per le donne nere che sono state ipersessualizzate e rese ipervisibili dallo sguardo coloniale, e dunque espropriate anche della propria agenzialità di soggetti dalla violenza subita¹². Il gesto politico costituito dalla rottura del silenzio, una neces-

12 Il caso più noto è naturalmente quello di Sarah/Saartjie Baartman, la “Venere Ottentotta” portata in Europa a inizio Ottocento ed esibita a lungo nei freak show inglesi e nei salotti francesi, prima di diventare una cavia umana per il paleontologo George Cuvier, convinto di poter dimostrare, attraverso i genitali e le forme steatopigiche di Sarah, che le popolazioni khoisan del Sudafrica fossero l’anello mancante tra l’uomo e i primati. Cfr. S. Qureshi, *Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’*, «History of Science», 42, 2, 2004, pp.

sità nei contesti in cui a lungo i soggetti marginalizzati sono stati privati di voce, ha dunque implicazioni diverse per le persone marcate violentemente da costruzioni incrociate di genere, sessualità e razza (oltre che etnia, classe e così via). Lo ha dimostrato, in Sudafrica, anche il contesto della *Truth and Reconciliation Commission* (la Commissione per la Verità e la Riconciliazione istituita nel 1996), in cui frequentemente le donne vittime di violenze di genere hanno rinunciato a testimoniare davanti alla corte per evitare di subire un'attenzione pubblica morbosa e invasiva a fronte di una mancata sanzione dei colpevoli dal punto di vista penale¹³.

La riflessione sul silenzio come possibile strategia attiva piuttosto che meccanismo di costrizione, e dunque la re-significazione dell'asse silenzio-parola come un continuum non lineare e piuttosto organizzato in onde di intensità cangianti e in movimento, si estende, nel discorso delle poetesse emergenti, anche al contesto della memoria storica e della sua ricostruzione e celebrazione pubblica. Il gesto del *remembering*, tipico del discorso collettivo anglofono sull'elaborazione del passato, oltre a significare naturalmente "ricordare" o "riportare all'attenzione" (corrispondendo all'espressione che in italiano implica il 'riportare al cuore') significa anche "rimembrare" o letteralmente "riassemblare le membra", alludendo dunque implicitamente alla dimensione di un corpo che è stato precedentemente smembrato. Il corpo collettivo sudafricano è stato in effetti violentemente sezionato dalla dittatura segregazionista, che ha operato non solo attraverso la notoria discriminazione razziale ma anche attraverso una discriminazione di genere co-costitutiva della prima, amplificata dal calvinismo di stampo olandese importato dai colonizzatori. Ulteriori gerarchizzazioni di etnie, religioni e lingue hanno completato

233–257. Sul silenzio strategico delle donne, si vedano G. Baderoon, "*This is our speech*", cit.; e M. Xaba, *Tongues of Their Mothers*, University of KwaZulu Natal Press, Pietermaritzburg, 2008.

13 Si veda a proposito N. Motsemme, *The Mute Always Speak: On Women's Silences at the Truth and Reconciliation Commission*, «Current Sociology», 52, 2004. La TRC, istituita nel 1996 con funzioni di tribunale straordinario per la giustizia riparativa, aveva l'obiettivo di raccogliere testimonianze sia di vittime che di colpevoli e l'aspirazione a ottenere possibilmente il perdono per questi ultimi. Sulla sua riuscita e le criticità che ne derivarono, si veda M. Mamdani, *Amnesty or Impunity? A Preliminary Critique of the Report of the Truth and Reconciliation Commission of South Africa (TRC)*, «Diacritics», 32, 3-4, 2002, pp. 33-59.

uno scenario che è stato definito da Robert Green come l'opera di un «demented structuralist anthropologist»¹⁴.

Con la conquista e la contesa territoriale da parte degli olandesi e degli inglesi, e poi la segregazione razziale inaugurata nella fase coloniale e successivamente sclerotizzata nella violenza ufficiale dell'apartheid, il paese ha quindi vissuto un'esperienza di fratturazione spaziale, temporale, sociale e intima a tutti i livelli della vita pubblica e privata. Sul piano macroscopico, hanno avuto notoriamente un enorme impatto le leggi della cosiddetta *grand apartheid*, e in particolare il *Group Areas Act*, che divideva il paese in diverse zone, ognuna assegnata a uno specifico gruppo razziale secondo la distinzione applicata dal governo – e che di fatto riservava le città e la libertà di movimento ai cittadini bianchi mentre imponeva la deportazione della popolazione nera nelle cosiddette *homelands* di invenzione governativa, e il confinamento delle persone classificate come asiatiche o di razza mista in ghetti specifici ai margini del Sudafrica bianco. La vita privata era poi letteralmente sezionata dalle leggi che intervenivano sull'intimità delle persone, come quelle che proibivano non solo il matrimonio ma anche qualunque contatto sessuale tra persone classificate come appartenenti a diversi gruppi razziali: misure legate alla paura di quella che veniva definita *miscegenation* e che implicava, dal punto di vista degli ideologi dell'apartheid, la corruzione del corpo delle donne bianche, che era trattato in questo contesto come il baluardo della mitologica “purezza” della razza bianca, mentre quello delle donne nere veniva sottoposto a «doppia colonizzazione»¹⁵. Il quadro del Sudafrica assoggettato alla legge coloniale deriva infatti non solo da un'operazione di conquista violenta del territorio, ma anche da una narrazione dell'impresa coloniale esplicitamente imperniata sulla femminilizzazione e la sessualizzazione della terra di conquista¹⁶. Come

14 R. Green, *Nadine Gordimer's A World of Strangers: Strains in South African Liberalism*, in R. Smith (ed.), *Critical Essays on Nadine Gordimer*, G. K. Hall, Boston 1990, pp. 74-85, p. 76.

15 K. Holst Petersen and A. Rutherford (eds), *A Double Colonization Colonial and Post-Colonial Women's Writing*, Dangaroo Press, Oxford 1986.

16 *King Solomon's Mines* di Rider Haggard (1885), ad esempio, rielaborava il famoso mito delle miniere d'oro di Re Salomone prevedendo una vera e propria mappatura delle immaginarie ‘mammelle di Sheba’ (“Sheba's Breasts”), che davano corpo inequivocabilmente femminile alla terra di conquista sudafricana.

in ogni contesto coloniale, anche in Sudafrica la dimensione sessuale e sessualizzata del corpo è stata dunque «central to the making of race, rather than simply acting in concert with already stable, raced identities»¹⁷. Le rigide gerarchie di genere promosse dalla cultura calvinista olandese si mescolarono dunque con quelle operate su base razziale e si innestarono sugli squilibri di potere preesistenti, innescando una situazione in cui la legge dell'autorità politica coloniale si connotava in maniera evidente come una legge patriarcale.

Molta della letteratura definita *post-transitional* ha dunque tematizzato la necessità di rimettere insieme i pezzi e ricucire gli arti del corpo collettivo, in un gesto che, a proposito del corpus delle poetesse sudafricane dell'ultima generazione, è stato definito di «re-memorying», ovvero di ricreazione immaginativa di una memoria storica soggiogata dagli strappi violenti. Ritenuto da studiose come Pumla Dineo Gqola particolarmente adatto a rievocare la storia dimenticata della schiavitù, il gesto del *re-memorying* è chiave per un rinnovato approccio alla storia. Per Barbara Boswell, è «more than mere recollecting, recalling or reconstructing»; piuttosto, è «itself a commentary on the disjunctures between memory and dominant narratives of history. The act of re-memorying, whether by an individual or collective, works against willful forgetting»¹⁸. Questo gesto di rigenerazione narrativa da parte delle autrici sudafricane si è prodotto in parallelo con il tentativo politico, da parte delle nuove istituzioni democratiche, di ricostituire un'identità unitaria per il paese; ma se ne distanzia per un'attenzione determinante alle condizioni di vita delle persone tuttora sottoposte allo sguardo patriarcale e (neo)coloniale. È significativo, infatti, che la tensione tra smembramento formalizzato del passato e tentativo presente di «rimembrare» non abbia implicato uno smantellamento profondo delle caratteristiche patriarcali del potere pubblico. La critica femminista sudafricana, a partire dal saggio di Meg Samuelson *Remembering the Nation, Dismembering Women?*¹⁹, è stata tra le prime a notare che il grande discorso celebrativo sulla nazione democraticamente ricostituita rischia di sacrificare l'attenzione per la vita delle donne e delle persone non

17 G. Baderoon, «*This is Our Speech*», cit., p. 2.

18 B. Boswell, «*Conjuring up her wholeness*», cit., p. 13.

19 M. Samuelson, *Remembering the Nation, Dismembering Women? Stories of the South African Transition*, University of KwaZulu-Natal Press, Pietermaritzburg 2007.

binarie alla creazione di un'identità sudafricana monolitica, normalizzando la violenza di genere e la cultura misogina alimentate, anche in campo politico, dal mito persistente dell'eroe guerriero²⁰.

2. Disobbedire alla/con la lingua

Fondamentale nella celebrazione nazionale dell'eroismo maschile, costruito dal discorso pubblico come cruciale nella lotta contro l'apartheid, è l'evocazione dell'autorevolezza dei padri della nazione. L'importanza degli *elders*, o anziani di famiglia, nella cultura sudafricana si è innestata infatti con la militarizzazione della società negli anni del regime²¹, sfociando in una caratterizzazione del discorso pubblico che è interpretabile, letteralmente e metaforicamente, come una Legge del Padre di matrice (neo)coloniale su scala collettiva.

Nella tradizione di pensiero europea iniziata da Jacques Lacan e riarticolata da Luce Irigaray e Julia Kristeva, la Legge del Padre si esprime essenzialmente con il confinamento nell'ordine linguistico: un ordine razionale del linguaggio che è codificato, e quindi sanzionato, dall'autorità – tradizionalmente paterna e patriarcale – e che amputa il diritto del soggetto a una dimensione definita dal desiderio, dal piacere pre o non linguistico, dal ritmo del corpo. Si tratta dunque di una forma di dominazione verbale dalle profonde connotazioni di genere. Irigaray la descrive come una delle strutture più durature dell'oppressione femminile, in cui la fonte indiscutibile di ogni significato linguistico è il centro autoritario rappresentato dal maschio dominante²². Studiose di taglio intersezionale come Gayatri C. Spivak hanno inoltre evidenziato l'affinità storica, nella cultura tradizionale eurocentrica, tra la 'penna', cioè la posizione dell'enunciazione, e il Fallo, simbolo del potere: secondo l'analisi di Spivak, la soggettività della donna risulta quindi colonizzata dall'autorità linguistica in modo tale che «the hymen is the always folded [...] space in which the pen

20 Sul ruolo, in questo contesto, del processo per stupro all'ex presidente sudafricano Jacob Zuma e della sua ricezione polarizzata presso il pubblico, si veda P.D. Gqola, *Whirling Worlds?*, cit., p. 6.

21 Per Gqola, la militarizzazione della società ereditata dagli anni del regime non è stata ancora davvero smantellata; *Ibidem*, p. 6.

22 L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris 1977.

writes its dissemination»²³. Spivak e Irigaray, insieme a studiose come Hélène Cixous, invitano dunque alla ricerca di un linguaggio rinnovato che trovi la sua fonte di ispirazione nella realtà del corpo²⁴.

Riflessioni altrettanto seminali sulla centralità del linguaggio nella pratica di resistenza all'oppressione sociale vengono avanzate da autrici e teoriche africane e afroamericane, per le quali è lo stesso spazio linguistico a riconfigurarsi come sito di lotta. bell hooks, che da subito segnala la sua riappropriazione del sé anche attraverso la scelta grafica di scrivere il proprio nome elettivo con le iniziali minuscole, scrive:

Language is also a place of struggle. We are wedded in language, have our being in words. Language is also a place of struggle. Dare I speak to oppressed and oppressor in the same voice? Dare I speak to you in a language that will move beyond the boundaries of domination—a language that will not bind you, fence you in, or hold you? Language is also a place of struggle. The oppressed struggle in language to recover ourselves, to reconcile, to reunite, to renew. Our words are not without meaning, they are an action, a resistance. Language is also a place of struggle²⁵.

In questo passaggio, strutturato come un canto, la frase che torna a mo' di ritornello configura il linguaggio come un sito di lotta e come uno spazio in cui è la voce a dare forma alle relazioni, con i loro squilibri di potere. La ricerca di una lingua in grado di superare le frontiere della dominazione è definita esplicitamente come un atto di resistenza e un'azione densa di significato dal forte potere trasformativo.

L'attenzione alla dimensione linguistica come potenziale sito di lotta e resistenza è particolarmente rilevante nel contesto sudafricano perché lo spazio locale della lingua, come quello dei corpi, è a sua volta un tessuto di ferite e cicatrici. Le due lingue di derivazione europea arrivate con la colonizzazione – inglese e afrikaans – hanno infatti avuto un rapporto asimmetrico e aggressi-

23 G. C. Spivak, *Translator's Preface*, in J. Derrida, *On Grammatology*, John Hopkins University Press, 1974, p. lxvi.

24 Cfr. L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, cit.; H. Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Galilée, Paris 1970 per quanto riguarda l'*écriture féminine*.

25 b. hooks, *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, «Framework: The Journal of Cinema and Media», 36, 1989, pp. 15-23, p. 16.

vo non solo con le lingue Bantu delle popolazioni autoctone ma anche tra di loro, per via delle tensioni politiche e militari sfociate dapprima nella contesa territoriale, vinta dalla Gran Bretagna con le due guerre anglo-boere, e poi nel nazionalismo afrikaner che ha dato vita al regime segregazionista nella fase dell'indipendenza del Sudafrica dalla madrepatria inglese²⁶. Per tutta la durata dell'apartheid, dunque, la minaccia di colonizzazione dell'immaginario operata dalle due lingue fu declinata e intesa dalla eterogenea comunità locale di parlanti con gradazioni e modi molto diversi, portando la popolazione nera, asiatica e *coloured*²⁷ del paese a preferire quasi sempre l'inglese all'afrikaans. Se la prima, infatti, era già la lingua della comunicazione globale e dunque consentiva una vasta circolazione di idee, testi e notizie a cavallo dei confini nazionali, la seconda, limitata quasi solo alla minoranza suprematista boera del paese, è stata a lungo simbolicamente associata alle istituzioni politiche, poliziesche e carcerarie del regime. Il tentativo di quest'ultimo di ribilanciare lo squilibrio tra le due lingue coloniali a favore dell'afrikaans, con l'imposizione di quest'ultimo agli studenti neri di diversi gradi di istruzione (*Bantu Education Act*), portò alla cruciale rivolta di Soweto del 1976 e a un attaccamento ancora più forte all'inglese da parte della maggioranza segregata del paese²⁸.

Il rapporto tra lingua e potere – e tra lingua di potere e costruzione della realtà – è dunque particolarmente evidente nel contesto del Sudafrica con-

26 Come sancito dalla costituzione democratica post-apartheid del 1994, lo spazio linguistico sudafricano conta attualmente undici lingue ufficiali, di cui due europee, inglese e Afrikaans, e nove Bantu, appartenenti rispettivamente al gruppo Nguni (formato da Xhosa, Zulu, Swazi, e Ndebele) e al gruppo Sotho (che comprende Pedi o Northern Sotho, Sotho, anche noto come Sesotho o Southern Sotho, e Tswana), con l'eccezione di Tsonga/Shangaan e Venda, che sono anch'esse di famiglia Bantu ma non appartengono ai due sotto-gruppi menzionati.

27 La comunità di ascendenza mista del Sudafrica, che il governo dell'apartheid definì *coloured*, discende dall'incontro tra i primi coloni boeri e le popolazioni autoctone, e si concentra soprattutto nelle parti di più antico insediamento coloniale del paese, come la regione del Capo. Poiché l'eventualità della mescolanza razziale, o *miscegenation*, era temutissima dagli ideologi della segregazione, convinti che avrebbe corrotto l'essenza della comunità bianca, il regime preferì sempre sostenere che si trattasse di un gruppo etnico indipendente dagli altri, nonostante l'evidenza storica fornita dal fatto che i *coloured* sudafricani sono perlopiù di madrelingua afrikaans.

28 Cfr. M. Novick, *Between Coercion and Choice: English(es) and Multilingual Education in Post-Apartheid South Africa*, «The English Language: History, Diaspora, Culture», 1, 2010.

temporaneo, nato da una lotta politica che è spesso passata attraverso rivendicazioni linguistiche a fronte di violente politiche di nominazione. E diventa ancora più rilevante per chi ora si accosta alla creazione artistica che passa attraverso la parola partendo da una posizione storica di marginalizzazione a più livelli, ovvero dalla posizione di chi è stata a lungo soggiogata come soggetto colonizzato, privata di autonomia fisica e decisionale come donna, e sottoposta a un regime di obbedienza sia dentro che fuori della situazione coloniale, sia nella dimensione pubblica dello stato che in quella privata della famiglia e della comunità di appartenenza.

Nella poesia delle autrici sudafricane, soprattutto nere, la contestazione dei confini linguistici e politici e dell'ordine razionale ereditato dalla storia coloniale prende non a caso la forma di un fare poetico alternativo a un ordine esclusivamente simbolico: non solo per il modo in cui la lingua è usata, ma anche per una *poiesis* che viene estesa alla dimensione corporea. Si tratta infatti di una poesia che investe da una parte il corpo delle autrici, che diventano spesso performer dando un'incarnazione fisica ai testi attraverso la voce e il gesto,²⁹ e dall'altra il corpo stesso del testo, che sfugge anche strutturalmente e graficamente alle categorie convenzionali della tradizione poetica scritta.

Al centro del lavoro di molte nuove voci della poesia sudafricana c'è dunque una re-significazione del poetico e del politico: c'è la scelta di usare registri alternativi della *poiesis* come modalità di espressione del sé sia individuale che collettivo, coinvolgendo la corporeità e chiamando in causa le trasformazioni vocali, gestuali e ritmiche, oltre che grafiche, del fare poesia.

Al centro di questa riflessione ci sono in particolare i lavori di Koleka Putuma e Gabea Baderoon, due delle figure più importanti della scena poetica sudafricana contemporanea in lingua inglese. Le loro raccolte di versi *Collective Amnesia* (pubblicata da Putuma nel 2017) e *The History of Intimacy* (firmata da Baderoon nel 2018) hanno contribuito in particolare a imporre una svolta poetica e allo stesso tempo politica nella coscienza linguistica e nel discorso critico e pubblico della nazione sudafricana. Mettendo al centro i temi dell'intimità – corporea, discorsiva e sociale – e della memoria – individuale, nazionale e storica – questi lavori interrogano confini vecchi e nuovi ed

29 Cfr. M. P. Guarducci e F. Terrenato, *South African Past Voices and Herstories: Performances as Counter-Texts*, «Le Simplegadi», XXII, 24, 2024, pp. 30-45.

esplorano la vita che emerge dai margini, invitando a disobbedire ai copioni prescritti dalla Legge del Padre di stampo coloniale.

3. Koleka Putuma e il corpo (del testo) ribelle

La poesia di Koleka Putuma, poetessa e drammaturga pluripremiata, performer e attivista femminista, nonché fondatrice e direttrice di Manyano Media, una società creativa multidisciplinare che valorizza e produce storie di donne nere queer³⁰, è anticonvenzionale in molti sensi. La sua raccolta d'esordio, *Collective Amnesia*, ha letteralmente rivoluzionato la scena letteraria sudafricana, al punto da essere inclusa nei programmi di studio di molte università e discussa molto oltre i confini di quella che è di solito la ricezione critica della poesia – e soprattutto della poesia nera femminile – nel paese. Può vantare inoltre vendite record, traduzioni in molte lingue e l'adozione entusiasta dei suoi versi in graffiti e manifestazioni di movimenti generazionali anche transnazionali.

Parte di questo successo è probabilmente dovuto al fatto che la poesia di *Collective Amnesia*, costituita da 48 componimenti di forma e lunghezza disparate, divisi in 3 sezioni significativamente intitolate “Inherited Memory”, “Buried Memory” e “Postmemory” (che rimandano all'urgenza di dissotterrare, riconfigurare e in generale interrogare la memoria storica collettiva del paese), disobbedisce a quasi tutte le regole della scrittura poetica convenzionale: si scompone in elenchi puntati, note a piè di pagina che corredano pagine completamente vuote, versi cancellati lasciati in bella vista come cicatrici, sequenze di prosa poetica interrotte e contemporaneamente ricucite da barre e altri segni di interpunzione³¹.

30 Manyano Media promuove annualmente una Black Girl Live Fellowship che aiuta chi fa domanda a realizzare i propri progetti creativi, fornendo loro mentori, accesso a reti professionali e spazi per sviluppare le proprie idee. Secondo quanto si legge sulla homepage del sito dedicato, la missione della compagnia è quella di ri-documentare la vita in Sudafrica, per “creare un contro-archivio che scomponga e reimmagini le narrazioni sulle donne nere e queer sopra e sotto il palcoscenico” (traduzione mia), cfr. <https://www.manyanomedia.com/>.

31 Sull'innovatività della poesia di Putuma in termini di riarticolazione della memoria collettiva e sperimentazione con la forma poetica, si veda anche M. P. Guarducci, Learning to

Se si prende in esame, ad esempio, *No Easter Sunday for Queers*, uno dei componimenti più lunghi e noti della raccolta, tratto dalla sezione dedicata alla memoria ricevuta in eredità (Inherited Memory), appare evidente come il testo rifiuti la convenzione classica della scrittura poetica e la renda a tratti irriconoscibile, letteralmente disobbediente alle prescrizioni sulla costruzione del verso³². Questo lungo componimento è particolarmente interessante perché tematizza esplicitamente la ribellione a una legge paterna che, per via dell'importazione forzata nel paese della religione cattolica protestante, arriva a coincidere con un ordine patriarcale di stampo religioso coloniale, in particolare attraverso la figura del padre pastore anglicano che ha cresciuto la figlia secondo i rigidi dettami della sua fede³³. Nel testo, che allude già dal titolo alla presunta incompatibilità tra sessualità non normativa e partecipazione alla vita religiosa della comunità, Putuma mette a fuoco in particolare la sua condizione di giovane donna lesbica che si ritrova in una posizione di trasgressione rispetto alle norme comunitarie e alle aspettative del padre pastore. Una volta trasferitasi a studiare all'università, nei sobborghi meridionali di Cape Town, la voce lirica autobiografica scopre la propria sessualità e instaura relazioni lesbiche che travalicano i confini attesi dalla comunità di origine (legandosi ad esempio a una giovane donna musulmana), mentre è simultaneamente costretta a confrontarsi con la violenza correttiva e i crimini d'odio subiti all'ordine del giorno nel paese dalla comunità lesbica («In the North, my hands are raised in worship. / In the South, my hands are raised

Unlearn: Koleka Putuma's Poetry and Performances, «Lingue Linguaggi», 64, 2024, pp. 155-172.

32 *No Easter Sunday for Queers* è stato poi ulteriormente sviluppato e interpretato da Putuma anche in forma di pièce teatrale, arrivando infine nuovamente alla testualità come pubblicazione autonoma (Manyano Media, 2020). Sulla sua versione teatrale, si veda K. Molobye, *Storying Silenced Queer Narratives: Koleka Putuma's Re-membering and Re-membering of Queer Trauma in No Easter Sunday for Queers (2019)*, «Contemporary Theatre Review», 33, 1-2, 2023, pp. 31-43.

33 Sulla centralità della disobbedienza delle figlie ai padri (oltre che delle mogli e madri ai mariti e ai figli) nel contesto in evoluzione dell'Africa contemporanea, si veda ad esempio D. L. Hodgson and S. McCurdy, *Wayward Wives, Misfit Mothers, and Disobedient Daughters: "Wicked" Women and the Reconfiguration of Gender in Africa*, «Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines», 1996, 30, 1, 1996, pp. 1-9.

in protest. / [...] / The North says my body belongs in hell. / The South says my body belongs in a dump. // In both spaces, my body is at the mercy of men»)³⁴.

I versi di Putuma tracciano dunque la contrapposizione tra due aree urbane ed esistenziali opposte ma ugualmente violente, con il Sud di Cape Town che si configura come uno spazio di autonomia relazionale ma anche di violenza esplicita sulle donne lesbiche, e il Nord che corrisponde all'oppressione della cultura religiosa tradizionale e alle aspettative rigide della famiglia. È cruciale notare che la disobbedienza è qui espressa non soltanto a livello tematico e di versificazione contrappuntistica («He [my father] is preaching about our sins/about the crucifixion/how it can save us // I am bored/and hungover/and horny»)³⁵, ma anche graficamente sulla pagina, ad esempio tramite elenchi puntati di versi che articolano una serie di dialoghi interiori:

Northern Suburbs:

- Leviticus 18:22: "Thou shalt not lie with mankind, as with womankind: it is abomination."
- Makes my salvation panic

Southern Suburbs:

- LESBIAN MURDERED IN FRONT OF FAMILY, NYANGA, C.T.
- Makes my sexuality panic.³⁶

La contrapposizione serrata, tematica e grafica, tra le due sfere di vita lascia infine gradualmente il posto a uno spazio mentale in cui gli elementi si mescolano, in particolare in alcuni paragrafi strutturalmente organizzati come prose poetiche: qui Putuma disobbedisce ulteriormente alla pretesa di sacralità del linguaggio religioso innestando riferimenti a versi biblici sul ritornello di una canzone di Beyoncé tutta giocata su allusioni sessuali («*And why ya think ya keep my name rollin' off your tongue? / Cause when you wanna smash,*

34 K. Putuma, *No Easter Sunday for Queers*, in *Collective Amnesia*, Manyano Media, Cape Town and Johannesburg 2020 [2017], p. 29.

35 *Ibidem*, p. 32.

36 *Ibidem*, pp. 29-30.

I'll just Romans 1:26 another one»)³⁷. Le contraddizioni denunciate dal componimento si traducono infine in una sorta di lettera a sé stessa articolata di nuovo come un elenco di punti, e in una serie di domande esplicite al padre che esigono un confronto diretto e il riconoscimento cosciente della sua sessualità disobbediente:

Daddy

- If I were crucified
- And dumped in a tomb for three days
- And rose again as a headline
- Would you preach about me?
- [...]
- And what would you say?
- My daughter was murdered yesterday
- Or a lesbian was murdered yesterday?

Daddy

- Would you even preach at all?³⁸

Se *No Easter Sunday for Queers* opera quindi una disobbedienza discorsiva e sostanziale verso le norme eteropatriarcali della società, *Oh Dear God, Please! Not Another Rape Poem*, tratto dalla sezione conclusiva della raccolta, intitolata *Postmemory*, ironizza sulla mancanza di riconoscimento da parte del discorso pubblico sudafricano verso i movimenti di protesta del paese contro

37 *Ibidem*, p. 31. Il riferimento alla Bibbia è tratto in particolare da un passo della Lettera ai Romani in cui si allude all'omosessualità femminile come a una punizione divina; la canzone di Beyoncé è "Yoncé/Partition", dall'album del 2014 *Beyoncé*. In un'intervista del 2022, Putuma ha messo esplicitamente in risalto la natura performativa della religione cattolica, osservando che lo spazio della Chiesa è dominato dalla fusione di un testo scritto (per l'appunto le "Scritture" che dettano la Legge del Padre divino) con una interpretazione corale delle stesse dalla profonda qualità teatrale. Cfr. K. Putuma, *Koleka Putuma: Performance, Poetry and the Word*, video interview by Signe Boe Pedersen produced in connection with the August 2022 Louisiana Literature Festival, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art (Humblebæk, Denmark), 2023, <https://channel.louisiana.dk/video/koleka-putuma-performance-poetry-and-the-word>.

38 *Ibidem*, pp. 34-35.

la cultura dello stupro. A un titolo che dà voce all'insofferenza di chi, normalizzando la misoginia diffusa, accetta l'altissimo tasso di violenza sessuale nazionale come uno status quo, il componimento risponde articolando il discorso poetico in una serie di sezioni intitolate come parti di un saggio accademico: «Preface», «Introduction», «Body», «Conclusion», «Addendum» e «Reference List/Bibliography»³⁹. L'evocazione di un genere di scrittura altamente formalizzato e rispettato serve a restituire credibilità e autorevolezza alle voci impegnate nelle campagne contro la violenza, nella consapevolezza che, come scrive Lebogang Mashile nella sua premessa a *Collective Amnesia*, «poetry, like oppression, is written into the architecture of language» e riarticolare il discorso poetico significa dunque «twisting this intention, subverting it, reshaping it and exposing the truth»⁴⁰. Riempire le sezioni «accademiche» dello scritto con un discorso poetico graficamente articolato come un elenco puntato oppure una didascalia di copione consente infatti a Putuma di ripercorrere con ironia tagliente le situazioni in cui la violenza sessuale sulle giovani donne è più frequente («• Sometimes [uncle] is a boyfriend. a random. a test you will keep taking but always fail / • sometimes [uncle] is a siren in some living rooms / • sometimes [uncle] is an aircon everyone is too lazy to adjust or switch off»⁴¹) e i motivi per cui la gestione familiare del trauma femminile è spesso carente («• sometimes [the daughters] are not left alone with him / • but [he] is not banned from family gatherings, either / • sometimes [collateral damage] is another way of saying: / • I am a coward»⁴²).

Le sezioni relative al «Corpo» e alle «Conclusioni» di questa poesia-saggio danno voce sia alle critiche mosse al discorso pubblico sullo stupro («rape culture: // a term that makes the act seem like / • a something you could wear (voluntarily) / • or wash / • or take off / • or drop off at the laundry /

39 K. Putuma, *Oh Dear God, Please! Not Another Rape Poem*, in *Collective Amnesia*, cit., pp. 91-95.

40 L. Mashile, «Foreword» to *Collective Amnesia*, 2020 (second edition), Manyano Media, p. 8. Mashile è stata la prima poetessa sudafricana nera ad emergere, anche grazie alla sua infanzia e adolescenza negli Stati Uniti, a un livello di fama internazionale ed è considerata una pioniera nella *performance poetry* sudafricana dell'ultima generazione.

41 *Ibidem*, p. 91.

42 *Ibidem*, p. 91.

• or buy tickets to see»⁴³) sia alla sostanziale accettazione maggioritaria dello status quo («• no one wants to have x-mas dinner with skeletons / • and, anyway / • the [girls] were warned / • hide-n-seek is for heathens / • and [girls] should not be out so late playing with men boys»⁴⁴). In questi versi, le parole cancellate e lasciate visibili come traccia grafica nel testo sono testimonianza non solo del processo di scrittura e revisione, che Putuma cerca spesso di incorporare nella versione finale del libro pubblicato⁴⁵, ma anche dell'effetto politico delle *nuances* implicite nella scelta tra parole apparentemente simili nel discorso quotidiano. Ancora una volta, è il corpo del testo, percepibile attraverso il senso della vista prima che attraverso la comprensione razionale, a proporre un'opzione di disobbedienza strategica alla centralità della violenza misogina nella cultura dominante.

4. Gabea Baderoon: tra parola, storia e intimità

Articolare una disubbidienza linguistica alla Legge del Padre nazionale proprio per tramite della lingua è una preoccupazione centrale anche nel lavoro di Gabea Baderoon, scrittrice, poetessa e docente universitaria specializzata in Women's Studies e African and African American Studies alla Penn State University, negli Stati Uniti. Baderoon ha pubblicato diverse raccolte di poesie a partire dal 2005 (*The Dream of the Next Body*, *The Museum of Ordinary Life* e *A Hundred Silences* tra le più note), incontrando sempre

⁴³ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁵ Putuma ha descritto così, in un'intervista, la sua sperimentazione in questo senso: «In the final product of the published book, there's a lot that people haven't seen: the drafts that have come before. And I wanted to explore what it would mean to work that process [...] into the final form of the text, as a way of also just trying to explore the different kinds of lenses we use to look at things and understand things, and what are some of the things that can't be taken back once you've seen them», K. Putuma, *Koleka Putuma: Revealing What Came Before*, video interview by Signe Boe Pedersen produced in connection with the August 2022 Louisiana Literature Festival, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art (Humlebak, Denmark), 2023, <https://channel.louisiana.dk/video/koleka-putuma-revealing-what-came-before>.

maggiore successo di pubblico e critica⁴⁶, e incrociando lei stessa in maniera estremamente produttiva la sua scrittura creativa con quella analitica prodotta nel contesto universitario. *The History of Intimacy*, del 2018, è la sua quarta raccolta poetica e fonde l'esperienza collettiva della vita sudafricana degli ultimi decenni con la dimensione individuale del corpo: fin dal titolo, l'opera mostra il desiderio di attraversare il confine convenzionale tra la narrazione ufficiale della storia e la dimensione affettiva, più spesso associata alla soggettività del singolo.

Nella raccolta emerge in maniera esplicita la riflessione avanzata da Baderoon sul profondo impatto dello smembramento del corpo collettivo sudafricano nei decenni dell'apartheid e sulle cicatrici anche linguistiche, oltre che fisiche, spaziali e dell'immaginario, che ancora si gonfiano, producendo dolore, intorno ai confini ideologico-politici passati e presenti. Questa riflessione si traduce in una lingua poetica che usa primariamente il veicolo dell'inglese sudafricano; e tuttavia talvolta lo mescola e ibrida con l'Afrikaans che nella sua variante *Cape Coloured* è tipicamente parlata dalla comunità di Città del Capo di ascendenza mista e religione musulmana. Ma Baderoon ricorre anche a innesti poetici in altre lingue importanti per la vita interna o esterna alla nazione, portando alla superficie del suo tessuto poetico la consapevolezza della violenza insita nei confini linguistici e la necessità di superarli con un gesto di disubbidienza discorsiva. Si veda, ad esempio, il componimento *Everything We've Said*, che esordisce con la strofa:

English can only be a beautiful language
If we remember everything
we've said in it⁴⁷.

Qui e nelle strofe seguenti, questa stessa idea sul regime co-constitutivo di lingua e potere è declinata in fedele traduzione in sei idiomi diversi, in parte inclusi tra le lingue ufficiali del Sudafrica (inglese, afrikaans e isiXhosa) e in

⁴⁶ Si veda, a proposito, N. Lallmahomed-Aumeerally, *The Poetics of Unhomeliness and Home Making in Gabeza Baderoon's Poetry*, in L. Losambe and T. Ojaide (eds), *The Routledge Handbook of the New African Diasporic Literature*, Routledge, London 2014, pp. 408-421.

⁴⁷ G. Baderoon, *The History of Intimacy. Poems*, Kwela Books, Cape Town 2018, p. 30.

parte studiati da Baderoon per ragioni affettive (arabo, francese e tedesco)⁴⁸. La formula, ripetuta attraverso e a proposito delle sei lingue menzionate, impone la necessità di ricordare fino in fondo non solo la potenza e la bellezza ma anche le responsabilità – politiche, ideologiche e immaginative – che ogni lingua, come corpus di discorsi pubblici e privati, porta con sé. La giustapposizione grafica dei sei idiomi sulla pagina, che ricalca in parte la struttura dell'inno nazionale del Sudafrica post-apartheid, produce inoltre un altro effetto: anche chi ne parla o è in grado di capirne uno solo viene messo dalla struttura grafica del testo nelle condizioni di intuire il senso anche di tutte le altre strofe, attivando un attraversamento empirico ed euristico dei confini linguistici che disobbedisce alle norme che intendono ogni lingua come un corpus sigillato, inaccessibile se non attraverso uno studio logico-razionale.

Ma anche diversi altri componimenti della raccolta portano l'attenzione sulla consapevolezza, da parte di Baderoon, della violenza potenziale sempre in agguato nell'ordine linguistico dettato dalla Legge del Padre di memoria coloniale. In *The History of Intimacy*, componimento eponimo della raccolta, la poetessa rende omaggio alla figura della madre, celebrata fin nella dedica iniziale del libro come «groundbreaker, healer, muse». Il percorso della poesia procede rievocando una serie di tracce linguistiche: espressioni idiomatiche, nomi di vecchie leggi, insegne abbandonate del passato; e ne fa i nodi di un cammino che punta dritto a interrogare l'ordine linguistico patriarcal-coloniale lasciato in eredità al Sudafrica dai decenni dell'apartheid. Dal gergo giovanile «keeping you white⁴⁹» (sforzarsi di rendersi trasparenti), al giudizio maschile sul giovane corpo femminile («Why you putting on? / [...] Putting on skin, putting on / not nothingness»⁵⁰), all'evocazione del potere (dis-)ordinante del *Group Areas Act* (che procedette a dividere piuttosto che a raggruppare), fino al ritrovamento di un'insegna con su scritto

48 Sull'innovatività della poesia di Putuma in termini di riarticolazione della memoria collettiva e sperimentazione con la forma poetica, si veda anche M. P. Guarducci, *Learning to Unlearn: Koleka Putuma's Poetry and Performances*, «Lingue Linguaggi», 64, 2024, pp. 155-172.

49 *Ibidem*, p. 66.

50 *Ibidem*, pp. 66-67.

«*Non-Whites Only* on one side / *Whites Only* on the other⁵¹», la poesia presta attenzione al carico storico e affettivo delle parole e al loro delicato rapporto con il non-verbale. Il cauto equilibrio tra l'omaggio al soffio vitale della madre e il timore di farle violenza forzandola nella scena della figurazione verbale emergono dai versi conclusivi della sezione V: «And now, with the illness you could not speak of for years, / Mother, am I turning your words / and your silence into a poem?⁵²».

La riflessione sul silenzio come scelta e sull'uscita dal regno del verbale come strategia attiva di resistenza sono articolate ancora più esplicitamente in *Answering*, che racconta di un colloquio di lavoro in cui l'io lirico (di giovane donna nera) deve rispondere alle domande di uomini di potere più anziani. Dopo un'esperienza piuttosto disagiata del disprezzo misogino e conservatore dei due nei suoi confronti, resta impressa nella mente della protagonista l'insofferenza di uno dei due per quella che gli pare la "lentezza" delle donne nere quando attraversano a piedi un incrocio stradale. La conclusione del componimento è particolarmente significativa:

I don't get the job and sometimes
think of what he sees, stalled
at the light, metal drumming
beneath his feet, as a woman cuts
across the world, answering
only to herself⁵³.

La chiusa, concentrandosi sulla figura di una donna che attraversa la strada immersa in sé stessa e senza bisogno di interagire, opera una serie di slittamenti su vari piani simultanei. Il primo è quello dell'immaginario, ottenuto con il passaggio dal contesto specifico del colloquio di lavoro – chiuso, gerarchico e sessista – a quello aperto e orizzontale della strada che diventa infine il mondo intero. Il secondo è lo slittamento semantico del termine *answering* ('rispondere'), che si trasforma, da reazione a quesiti posti da soggetti "nor-

51 *Ibidem*, p. 68.

52 *Ibidem*, p. 68.

53 *Ibidem*, p. 69.

manti”, a conversazione intima con sé stessa di una donna che non si misura più in base alla sua relazione con la posizione dominante (che la dichiarerebbe marginale), ma piuttosto assume sé stessa come centro, apparentemente seguendo l’invito di Toni Morrison a «[stand] at the edge and claim it as central»⁵⁴. Dalla struttura dei versi, emerge infine lo slittamento dal regno della parola, sancita e pretesa dai due uomini nella posizione di potere verbale – ovvero di emanazione della Legge del Padre – al regno del corpo: cioè una resistenza non verbale e agita piuttosto dalla presenza fisica, corporea della donna, che letteralmente dura, si prende il suo tempo e dunque è inalienabile non solo dal punto di vista spaziale, per il suo occupare spazio nell’attraversamento, ma anche da quello temporale, per il suo porsi, contro le aspettative storiche, come soggetto di diritto persistente.

Ma sono i due componimenti che elaborano l’esperienza autobiografica dello stupro, subito dalla poetessa nell’infanzia, ad articolare più esplicitamente la riflessione di Baderoon sulla violenza del sistema patriarcale, in cui lingua e corpo si costituiscono a vicenda. *The Word*, che tematizza fin nel titolo la carica potenzialmente opprimente della dimensione linguistica, si sviluppa attraverso il tema cruciale del rapporto teso tra corpo (sofferente) e parola (giudicante): come decretato nella teoria psicoanalitica della Legge del Padre, è l’ingresso della violenza sessuale subita nell’ordine simbolico del discorso – quando l’io lirico della ragazzina comunica inconsapevolmente al padre quanto accaduto, usando la definizione dello stupratore – a condannarla alla definizione spietata e alla conseguente sanzione e autocensura psicologica. Da quel momento, la protagonista è costretta a diventare il suo dolore («only then I knew the pain / could not be named / and so it became me»⁵⁵) e nessun tentativo di scegliere il silenzio, restare immobile o ritirare il riferimento linguistico all’accaduto basta per restituirle la sua integrità di soggetto («I sat there in the clear fall of night / saying nothing / silent and static as what I believed was innocence

54 «I stood at the border, stood at the edge and claimed it as central. Claimed it as central, and let the rest of the world move over to where I was», T. Morrison, *Toni Morrison: Uncensored*, video interview by Jana Wendt for the Australian TV show *Uncensored*, 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=DQ0mMjII22I>.

55 G. Baderoon, *The Word*, in *The History of Intimacy*, cit., p. 54.

/ but still the word became my body»⁵⁶). La sostituzione integrale del sé con il proprio dolore, per il tramite della parola giudicante che lo costringe in superficie, si traduce nel ritrarsi della ragazza dallo spazio esterno, sia fisico che esistenziale, e nell'autoannullamento («I pared myself down / to the thinnest line, so much / like shelter did nothingness feel»⁵⁷). Ma è il riappropriarsi finale della parola nella sua forma poetica e scritta come scelta attiva dettata in prima persona – e dunque il ritrovare la *propria* parola contro quella imposta inizialmente dallo stupratore («until one day I began to write») – che consente alla protagonista di riconciliarsi con la propria corporeità, con i propri ricordi e con il sé strappatole via negli anni, e dunque di ricostituirsi come soggetto integro dotato della propria voce («On the page appeared my bones / and my memories / and at last I stepped again into my body»⁵⁸).

Anche il penultimo componimento della raccolta, intitolato *The Law of the Mother*, prosegue l'elaborazione di Baderoon delle tensioni del rapporto corpo-lingua a seguito di una violenza sessuale, proponendo fin dal titolo un rovesciamento ironico e liberatorio dell'ordine linguistico violento – la Legge del Padre – individuato dalla teoria psicoanalitica. Pur cominciando con le istruzioni materne su come assicurarsi sicurezza e salute nell'attività sessuale, la poesia prosegue con il riemergere nella memoria dello stupro subito dall'io lirico nell'infanzia, che si consolida innanzitutto nella violenza di una nominazione ineludibile: «Virgin. Fallen»⁵⁹. La vergogna che la protagonista internalizza per il trauma è come un copione teatrale in cui è imprigionata («an internal script you learned / before the sin, and rehearse again and again»)⁶⁰. Il tentativo dell'io lirico di liberarsi da questo giogo linguistico passa in questo caso anche per la sperimentazione grafico-formale, che prevede l'alternanza tra brevi strofe di versi e paragrafi di prosa poetica: mentre questi ultimi convogliano i ricordi in uno stile più simile a quello narrativo, i versi più propriamente poetici lasciano esplodere gli aspetti emotivi più intensi del percorso psicologico del trauma. Si veda ad esempio la sequenza:

56 *Ibidem*, p. 55.

57 *Ibidem*, p. 56.

58 *Ibidem*.

59 G. Baderoon, *The Law of the Mother*, in *The History of Intimacy*, cit., p. 70.

60 *Ibidem*, p. 70.

You think therapy is for white people till you confide in a lecturer who wrote about rape and she tells you to come back, which you do for an hour each Friday for a year till you ask with a ragged throat

if everything you are
was born of that breaking,
is a subset of breaking
is broken⁶¹.

Il ritmo accelerato della prosa, raramente interrotta da segni di interpunzione, rallenta all'improvviso nel ritmo spezzato della strofa in versi che segue, ricca di assonanze e ripetizioni che portano l'attenzione sul sé fratturato (*born, breaking, breaking, broken*).

È particolarmente interessante che questo sia peraltro l'unico componimento della raccolta in cui anche Baderoon, come Putuma, include nel testo una parola barrata, che resta in evidenza a tracciare ciò che si è perso a livello definitorio ma continua a percepirsi visibile esattamente nella sua assenza:

Sex is both impossible and the only way to be modern. How can you be a Muslim feminist when you're a ~~virgin~~ lying about sex to your friends?⁶²

In breve, in questo componimento la dimensione temporale e incarnata del trauma viene infine riconfigurata da un senso di risoluzione e speranza, e dalla fiducia nelle possibilità di guarigione implicite nella stessa realtà fisica del corpo, quando guidate dalla saggezza e dalla generosità di altre donne solidali.

She, deep-souled lesbian woman, tells you
that 'broken' is a boundary
and the body is time
as well as place.

And with this, with this,
you permit yourself to return
to what happened, to where

⁶¹ *Ibidem*, p. 71.

⁶² *Ibidem*.

you shed your bones and flesh,
and self threads itself into its casing,
enters again each knot and hollow⁶³.

Conscia del fatto che considerarsi rotte significa costruire un confine, una frattura dentro di sé, la voce poetica riesce ad attraversare infine i confini del tempo e del trauma passato, ormai storicizzato, e a superare il solco di una rottura tra le più drammatiche nella vita delle donne, grazie a un passaggio di testimone tutto al femminile e a quella che il titolo definisce Legge della Madre: una dimensione in cui le aspettative di ordine linguistico (il copione ereditato) lasciano spazio a una disobbedienza che si insegna per via femminile di generazione in generazione, come una forma di maturità.

5. Conclusioni: il testo poetico come sito di conoscenza

Come si è visto, sia Koleka Putuma che Gabeba Baderoon sperimentano con la lingua della poesia ricentrandola attraverso la dimensione della corporeità. Da un lato, infatti, il corpo fisico del soggetto umano – sia individuale che collettivo – è cruciale da un punto di vista tematico nei loro componimenti, che si soffermano in particolare sulle specifiche condizioni fisico-materiali di vittimizzazione storica delle donne sudafricane nere. Dall'altro, è la stessa corporeità del testo poetico, nel suo aspetto più incarnato e “materico”, a emergere all'attenzione nel loro lavoro: rompendo molte consuete convenzioni di scrittura, i versi di queste due autrici si fanno infatti imprevedibili, talvolta più simili alla prosa o alla lista funzionale delle bozze di lavoro, talaltra organizzati come un corpo con una particolare forma e una sua pelle – su cui saltano all'occhio le cicatrici verbali lasciate da parole barrate ma non espunte dal testo, e da formule di genere trasportate attraverso i registri di parola più diversi, come i testi religiosi e le canzoni pop. Il loro è dunque un linguaggio poetico che da una parte si impegna a “rimembrare”, o a riassemblare ciò che è stato strappato; dall'altra prende esplicitamente in considerazione il terreno

63 *Ibidem*, pp. 71-72.

del piacere e del desiderio, articolando come si è visto un contro-discorso non solo verbale sul corpo, soprattutto quello femminile nero, che lo sottrae alla storica costruzione coloniale che lo voleva deviante, ipersessuale, e degenerato.

Questa particolare sperimentazione linguistica, che soprattutto nel caso di Putuma esce ulteriormente dai confini del testo per arrivare alla performance fisica della poesia, non è soltanto un fatto di forma. Dai lavori presi in esame emerge infatti un'idea del testo creativo come vero e proprio sito di produzione anche teorica di conoscenza: uno spazio in cui chi legge, stimolato sia a livello tematico che sul piano sensoriale, può ingaggiare col testo un rapporto attivo di interrogazione della parola nel suo senso linguistico e in quello più corporeo. Seguendo l'invito di Pumpa Dineo Gqola a riconoscere che «creative sites are places where theory is produced, not simply applied»⁶⁴, e che incrociare insieme sperimentazione poetica e teorizzazione critica è un esercizio di intersezionalità tra i più potenti, è possibile apprezzare al meglio la portata ristorativa e trasformativa del lavoro delle poetesse sudafricane prese in esame.

64 Cfr. P.D. Gqola, *Ufanele Uqavile: Blackwomen, Feminisms and Postcoloniality in Africa*, «Agenda», 50, 2001, pp. 11-22.

Bibliografia

- G. Baderoon, "This is our speech": *Voice, Body and Poetic Form in Recent South African Writing*, «Social Dynamics», 37, 2, 2011, pp. 213-227.
- G. Baderoon, *The History of Intimacy. Poems*, Kwela Books, Cape Town 2018.
- G. Baderoon - D. Lewis (eds), *Surfacing. On Being Black and Feminist in South Africa*, Wits University Press, Johannesburg 2021.
- B. Boswell, "Conjuring up her wholeness": *Post-transitional Black South African Women's Poetry and its Restorative Ethic*, «Scrutiny2», 21, 2, 2016, pp. 8-26.
- D. Byrne, "Stealing the fire": *Language as Thei-me and Strategy in South African Women's Poetry*, «Scrutiny2», 21, 2, 2016, pp. 27-43.
- H. Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Galilées, Paris 1970.
- N. Gordimer, *Telling Times: Writing and Living 1950-2008*, Bloomsbury, London 2010.
- P.D. Gqola, *Ufanele Uqavile: Blackwomen, Feminisms and Postcoloniality in Africa*, «Agenda», 50, 2001, pp. 11-22.
- P.D. Gqola, "Pushing out from the centre": *(Black) Feminist Imagination, Redefined Politics and Emergent Trends in South African Poetry*, «XCP: Cross Cultural Poetics», 21/22, 2009, pp. 214-238.
- P.D. Gqola, *Whirling Worlds? Women's Poetry, Feminist Imagination and Contemporary South African Publics*, «Scrutiny2», 16, 2, 2011, pp. 5-11.
- P.D. Gqola, *A Peculiar Place for a Feminist? The New South African Woman*, *True Love Magazine and Lebo(gang) Mashile*, «Safundi», 17, 2, 2016, pp. 119-136.
- M. P. Guarducci, *Learning to Unlearn: Koleka Putuma's Poetry and Performances*, «Lingue e Linguaggi», 64, 2024, pp. 155-172.
- M. P. Guarducci e F. Terrenato, *South African Past Voices and Herstories: Performances as Counter-Texts*, «Le Simplegadi», XXII, 24, 2024, pp. 30-45.
- K. Holst Petersen - A. Rutherford (eds), *A Double Colonization Colonial and Post-Colonial Women's Writing*, Dangaroo Press, Oxford 1986.
- b. hooks, *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, «Framework: The Journal of Cinema and Media», 36, 1989, pp. 15-23.

- R. Green, *Nadine Gordimer's A World of Strangers: Strains in South African Liberalism*, in R. Smith (ed.), *Critical Essays on Nadine Gordimer*, G. K. Hall, Boston 1990.
- L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris 1977.
- N. Lallmahomed-Aumeerally, *The Poetics of Unhomeliness and Home Making in Gabeba Baderoon's Poetry*, in L. Losambe - T. Ojaide (eds), *The Routledge Handbook of the New African Diasporic Literature*, Routledge, London 2014, pp. 408-421.
- D. Maini, *Voluptuous Silence and Sociality in Poetry. A Conversation on Poetry and Emancipation with Poet and Forecast 8 Mentor Gabeba Baderoon*, «Arts of the Working Class», July 13 2023, <https://artsoftheworkingclass.org/text/voluptuous-silence-and-sociality-in-poetry>.
- M. Mamdani, *Amnesty or Impunity? A Preliminary Critique of the Report of the Truth and Reconciliation Commission of South Africa (TRC)*, «Diacritics», 32, 3-4, 2002, pp. 33-59.
- L. Mashile, «Foreword» to *Collective Amnesia*, 2020 (second edition), Manyano Media.
- S. McCurdy, *Wayward Wives, Misfit Mothers, and Disobedient Daughters: "Wicked" Women and the Reconfiguration of Gender in Africa*, «Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines», 1996, 30, 1, 1996, pp. 1-9.
- K. Molobye, *Storying Silenced Queer Narratives: Koleka Putuma's Re-membering and Re-memorying of Queer Trauma in No Easter Sunday for Queers (2019)*, «Contemporary Theatre Review», 33, 1-2, 2023, pp. 31-43.
- T. Morrison, *Toni Morrison: Uncensored*, video interview by Jana Wendt recorded for the Australian TV show *Uncensored*, 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=DQ0mMjII22I>.
- N. Motsemme, *The Mute Always Speak: On Women's Silences at the Truth and Reconciliation Commission*, «Current Sociology», 52, 2004.
- M. Novick, *Between Coercion and Choice: English(es) and Multilingual Education in Post-Apartheid South Africa*, «The English Language: History, Diaspora, Culture», 1, 2010.
- T. Penfold, *Volume, Power, Originality: Reassessing the Complexities of Soweto Poetry*, «Journal of Southern African Studies», 41, 4, 2015, pp. 905-923.

- K. Putuma, *Koleka Putuma: Performance, Poetry and the Word*, video interview by Signe Boe Pedersen produced in connection with the August 2022 Louisiana Literature Festival, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art (Humblebæk, Denmark), 2023, <https://channel.louisiana.dk/video/koleka-putuma-performance-poetry-and-the-word>.
- K. Putuma, *Koleka Putuma: Revealing What Came Before*, video interview by Signe Boe Pedersen produced in connection with the August 2022 Louisiana Literature Festival, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art (Humblebæk, Denmark), 2023, <https://channel.louisiana.dk/video/koleka-putuma-revealing-what-came-before>.
- K. Putuma, *Collective Amnesia*, Manyano Media, Cape Town and Johannesburg 2020 [2017].
- M. Samuelson, *Remembering the Nation, Dismembering Women? Stories of the South African Transition*, University of KwaZulu-Natal Press, Pietermaritzburg 2007.
- G. C. Spivak, *Translator's Preface*, in J. Derrida, *On Grammatology*, John Hopkins University Press, 1974.
- M. Xaba, *Tongues of Their Mothers*, University of KwaZulu Natal Press, Pietermaritzburg, 2008.

