

Fabio La Mantia

## L'Eros distruttivo in Brink e Coetzee

**Abstract:** The Rights of Desire (2000) by André Brink owes his title to a passage of another South African novel, Disgrace (1999) by Nobel laureate John Maxwell Coetzee. This is not, however, the only link between the two narratives. In fact, both texts portray the tormented relationship between a white, elderly, intellectual and a young black woman. These relationships are triggered by an uncontrollable desire provoked by an external force, from that «inaccessible elsewhere» mentioned by Vernant. The identikit of this force corresponds to Eros, the God of love. Not just Eros though. In fact, for the Greeks, love assumed more forms and manifestations, not all attributable to a single deity. Himeros (sexual desire) and Anteros (love-retuned or counter-love) that mythology describes as the brothers of Eros, seem to better embody the impulses that shake the existential pallor of Brink and Coetzee's heroes. The purpose of this article is, thus, to investigate how the presumed incidence of these deities on the dynamics of the two novels leads to self-destruction instead of satisfaction.

**Keys Words:** Desiderio, Brink, Coetzee, Eros, auto-distruzione.

In una ricerca sui meccanismi che regolano il racconto intitolato *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Peter Brooks sostiene che il desiderio, sia a uno stadio embrionale che a un livello di piena intensità, è presente in ogni tipo di narrazione. La trama stessa, «l'elemento organizzatore del racconto», sarebbe interpretabile come una forma di desiderio che permette di penetrare le profondità del testo. Lo studioso statunitense, però, riconosce le difficoltà e le incertezze che gravitano intorno al concetto di desiderio e che rendono quasi impossibile una sua definizione certa e una sua piena espressione perché «troppo vago, troppo ampio, troppo diffuso, forse troppo banale»<sup>1</sup>. Ciononostante, egli prova comunque ad abbozzare le forme e le dinamiche che lo generano.

A tal proposito egli scrive:

i racconti, del resto, parlano di desiderio (spesso presentando vicende in cui il desiderio gioca un ruolo fondamentale) e al tempo stesso lo suscitano e vi ricorrono come a una forza propulsiva e dinamica di produzione di significati. Da questo punto di vista il desiderio somiglia alla nozione freudiana di Eros, una forza che comprende il desiderio sessuale ma che appare più vasta e polimorfa, e che – come leggiamo in *Al di là del principio di piacere* – cerca di «connettere fra loro le sostanze organiche in unità sempre più vaste»<sup>2</sup>.

L'idea di un desiderio scatenato da Eros «nella sua funzionalità plastica e totalizzante»<sup>3</sup>, ma più in generale da una forza o da un impulso esterno, fa da perno a due dei capolavori più discussi<sup>4</sup> della narrativa sudafricana e internazionale: *The Rights of Desire (Desiderio, 2000)* di André Brink, «lo scrittore dissidente»<sup>5</sup> e «schizofrenico»<sup>6</sup>, e *Disgrace (Vergogna, 1999)* di J. M. Coetzee, Nobel per la letteratura nel

\* Dove diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.

<sup>1</sup> P. Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Alfred, Knopf, New York 1984, trad. it. di D. Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, pp. 41-42.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 41.

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

<sup>4</sup> Cf. I. Diala, *Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa*, in «Journal of Modern Literature», n° 25.2, 2001, pp. 50-68.

<sup>5</sup> È questa l'etichetta che Sue Kossew, in *Pen and Power*, ha cucito addosso ad André Brink (1939-2015). Dissidente come il gruppo di scrittori *afrikaans*, i Sestigers, che ha sfidato il proprio retaggio razziale interrogandone i presunti diritti e valori e rifiutando di conseguenza i privilegi che da questo erano garantiti. *Looking on Darkness* (1973), per esempio, il debutto letterario di Brink, venne immediatamente censurato dal governo *afrikaner* perché apertamente schierato contro il regime dell'*apartheid*. S. Kossew, *Pen and Power: A post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink*, Rodopi, Amsterdam 1996, p. 5.

<sup>6</sup> Eva-Marie Herlitzius parla, invece, di schizofrenia e non di dissidenza. La studiosa tedesca, infatti, intravede nelle scelte di Brink, ma più in generale in quelle degli scrittori *afrikaans*, più che un rifiuto della propria tradizione un rapporto di amore-odio, un dualismo emotivo che li rende «per la natura della loro posizione, culturalmente schizofrenici». H. M. Herlitzius, *A*

2003 e oggi uno degli scrittori più famosi al mondo. Brink e Coetzee, tra l'altro, oltre a essere tra i più prolifici romanzieri sudafricani in lingua inglese<sup>7</sup>, sono entrambi componenti di quel «Quartetto Bianco»<sup>8</sup> che include anche Nadine Gordimer e Breyten Breytenbach. La stretta connessione tra i due testi risulta evidente sia a livello tematico che intertestuale.

Nel primo caso, entrambe le opere presentano i loro rispettivi protagonisti nei termini di personalità affette da profonde alterazioni sociali e politiche che seguono le trasformazioni nelle relazioni di potere all'interno del paese. Il declino del loro *status* sociale equivale al declino della comunità bianca, così come la violenza e il caos della loro esistenze sono connessi alle ostilità e alla dilagante anarchia nella vita pubblica. Queste considerazioni, comunque, non conferiscono ai due romanzi le stimmate del commentario politico. O per lo meno non li cristallizzano esclusivamente su questo *range* esegetico. *Desiderio* e *Vergogna*, infatti, si prestano a numerose chiavi interpretative che vanno dalla violenza alla ricerca dell'identità, alla storia e alla memoria, al (ri-)collocamento fisico e psichico all'interno di una realtà "doppiamente" postcoloniale<sup>9</sup>. In occasione di questo studio però verrà presa in considerazione la questione legata al desiderio che, pur non costituendo per l'appunto l'unico asse tematico, si dipana lungo le due narrative. Un desiderio inteso come intrusione della passione nell'esistenza noiosa e solitaria dei protagonisti, a cui costoro soccombono con conseguenze disastrose.

L'intertestualità a cui si fa riferimento è assolutamente palese. Brink, infatti, "saccheggia" il testo di Coetzee per la scelta del titolo<sup>10</sup>. Più specificatamente il rimando va alle parole che il protagonista di *Vergogna*, David Lurie, pronuncia a metà della storia (undicesimo capitolo): «'My case rests on the rights of desire' he says. 'On the god who makes even the small birds quiver'» («Per dimostrare la validità della mia tesi mi appello ai diritti del desiderio, - dice. - Al dio che fa fremere anche gli uccellini»<sup>11</sup>).

Un confronto tra le due opere (pubblicate appena a un anno di distanza l'una dall'altra) appare necessario non solo per ricordare il debito di Brink nei confronti di Coetzee, ma anche per evidenziare le correlazioni e le convergenze tra due rappresentazioni letterarie dello stesso contesto storico: il Sudafrica post-apartheid.

Prima, però, un resoconto sinottico dei due romanzi.

## *Desiderio*

---

*Comparative Analysis of the South African and German Reception of Nadine Gordimer's, André Brink's and J. M. Coetzee's Works*, LIT, Münster 2005, p. 116 e A. Brink, *Map Makers: Writing in a State of Siege*, Faber & Faber, London 1983, p. 20.

<sup>7</sup> Brink e Coetzee (1940) sono autori di numerosi romanzi e di tutta una serie di saggi critici che definiscono la loro filosofia artistica, basata, contro ogni coercizione e censura, su una sorta di libero arbitrio dello scrittore, sulla sua facoltà di scegliere autonomamente le proprie storie, i personaggi, le "trame" che determineranno la fisionomia delle proprie opere. Questo credo che potrebbe apparire banale e retorico, non lo è in un paese come il Sudafrica della fine del secolo scorso. Così come banale e retorico dovrebbe essere la funzione della scrittura e della letteratura in generale quale porto franco o terra consacrata in un cui poter criticare le strutture sociali e politiche, procedere a sperimentazioni stilistiche, ripensare obsoleti tabù come quelli sessuali (come accade nei due romanzi in questione).

<sup>8</sup> A. Kellas, *The "White Quartet", and the New Generation of South African Writers?* <http://northline.blogspot.it/2004/08/white-quartet-and-new-generation-of.html>.

<sup>9</sup> Il doppio postcolonialismo a cui si allude si riferisce alla peculiare e problematica situazione del Sudafrica come realtà contemporaneamente postcoloniale e *post-apartheid*. Il paese infatti è stato vittima sia di una colonizzazione esterna britannica nel diciannovesimo secolo che, più avanti, di una interna dovuta all'*apartheid* istituito dal regime *afrikaner*. Tutto ciò ha prodotto un'identità *sui generis*, lacerata da queste due invasioni europee, i cui segni più evidenti sono rintracciabili nella disintegrazione culturale e nell'incoerenza linguistica. Cf. A. H. Ronning, L. Johannessen, *Readings of the Particular: The Postcolonial in the Postnational*, Rodopi, Amsterdam 2007.

<sup>10</sup> J. D. Price, *Animals and Desire in South African Fiction: Biopolitics and the Resistance*, Palgrave, New York 2017, p. 77.

<sup>11</sup> La citazione costituisce una delle due epigrafi che precedono l'inizio del romanzo. Oltre al passo di Coetzee, è presente una strofa in lingua originale tratta da *The Motive of Metaphor* del poeta statunitense Wallace Stevens: «The obscure moon lighting an obscure world/Of things that would never be quite expressed,/Where you yourself were never quite yourself/And did not want nor have to be» (*La torbida luna che illumina un torbido mondo/Di cose che non è stato mai possibile esprimere fino in fondo,/Dove tu stesso non eri mai del tutto te stesso/Ed esserlo non volevi né dovevi*). A. Brink, *The Rights of Desire*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2000, trad. it. a cura di V. Mantovani, *Desiderio*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 7 e J. M. Coetzee, *Disgrace*, Harvill Secker, London, trad. it. di G. Bona, *Vergogna*, Einaudi, Torino 2003, p. 93.

Ruben Olivier è l'anziano protagonista, nonché il narratore intradiegetico di *The Rights of desire*. Il riconoscimento della sua identità in un nuovo Sudafrica, deciso a intraprendere un altro corso dopo lo smantellamento dell'*apartheid*, segue tracce sparse: lavoro, famiglia, desiderio, passato: «da casa, i ricordi, tutto ciò di cui ho bisogno per sapere chi sono»<sup>12</sup>.

Sappiamo che Ruben è un vecchio e appassionato bibliotecario da poco in pensione, non per sua scelta, ma per la presunta «razionalizzazione» della biblioteca. Egli, infatti, fu costretto a ritirarsi per lasciare spazio a Sipiwo Mdamane, un giovane nero che aveva iniziato a istruire qualche mese prima: «Mi hanno buttato fuori perché sono bianco e maschio. Per molto tempo la gente è stata licenziata perché era nera ... ma non si raddrizza un torto con un torto»<sup>13</sup>. Il suo lavoro costituisce il principale strumento di riconoscimento identitario, quel luogo in cui i libri e le letture ispirano le parole con cui costruisce i suoi mondi e le sue storie: «Leggere, pensare, far risalire le parole alle loro origini vere o presunte; inventare; avere il coraggio di immaginare»<sup>14</sup>. La libreria è il suo santuario: «il mio rifugio dagli sconvolgimenti esterni. La mia biblioteca era – tutte le biblioteche lo sono – l'ultima difesa, uno spazio desertico e sacro dove i significati si possono affrontare proprio perché non sono vincolanti; e dove l'illusione è, cosa confortante, reale»<sup>15</sup>. Averlo perso equivale ad aver perso una parte di sé.

Le delusioni professionali acuiscono le già gravose condizioni ambientali. L'*habitat* familiare non è certo rassicurante: la moglie Riana infatti è scomparsa ormai da undici anni, un figlio vive in Australia, l'altro è prossimo al Canada, mentre il suo unico amico è stato assassinato da un ladro in una sempre più violenta Cape Town. Nel corso del romanzo si intrecciano numerose storie, il passato travolge il presente, facendo riemergere vecchi fantasmi. Di questi, uno è reale e infesta la grande casa vittoriana dell'uomo. È quello di Antje, una schiava bengalese prima sedotta dal proprio padrone bianco, «si piegava all'esercizio di quelli che il padrone considerava chiaramente suoi diritti»<sup>16</sup> (*rights of desire*); poi condannata a morte per tale trasgressione sessuale nel diciassettesimo secolo<sup>17</sup>: «la povera vittima del suo violento amante e padrone nei primi giorni olandesi del Capo»<sup>18</sup>. Ma è l'esistenza stessa di Ruben che assomiglia a quella di un fantasma, nella sua inconsistenza e caoticità sembra presagire a una rapida estinzione, a «una strana sensazione di essermi smaterializzato, di essere morto anch'io, di sopravvivere in un limbo»<sup>19</sup>. La presenza spettrale di Antje che comunque pertiene al dominio della speculazione sovrannaturale e che suggerisce un'esegesi del romanzo nei termini di realismo magico<sup>20</sup>, permette a Ruben di riconnettersi mentalmente con il proprio sé più giovane recuperando immagini passate che ancora influenzano la sua vita.

Ruben è circondato da donne, sia nella realtà che nei grovigli della sua mente. Due di queste condividono la casa con Antje. Una è Tessa Butler, la giovane inquilina di colore (occupa una stanza della casa), appena trentenne, della quale l'uomo si innamora all'istante. Colei che con la sua condotta eccentrica, con la sua presenza ingombrante, con le sue osservazioni maliziose ha stravolto lo «scialbore» del suo vecchio mondo<sup>21</sup>. L'ardente «desiderio» provato nei confronti della ragazza sconvolge l'esistenza vuota e monotona di Ruben, andando a costituire il corpo centrale del romanzo. La loro relazione (sostanzialmente platonica) si intreccia con le storie della «robustissima settantenne» Magrieta Daniels, la vecchia e fedele governante della casa, nonché la seconda voce narrante del romanzo. Antje e Magrieta appartengono alla categoria delle persone di colore del vecchio Sudafrica e rappresentano due facce della stessa medaglia: il passato e il presente degli emarginati. La schiava è il simbolo delle atrocità commesse sotto il dominio coloniale britannico prima e il regime dell'*apartheid*

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

<sup>13</sup> A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p. 110.

<sup>14</sup> Ivi, p. 40.

<sup>15</sup> Ivi, p. 39.

<sup>16</sup> Ivi, p. 49.

<sup>17</sup> Cf. M. Wenzel, *Re-writing the "Slave Narrative": Rayda Jacobs's The Slave Book's and André Brink The Rights of Desire*, in «English in Africa», n° 1.1, 2004, pp. 91-103.

<sup>18</sup> Ivi, p. 11.

<sup>19</sup> Ivi, p. 82.

<sup>20</sup> Cf. P. Grzeda, *Magical Realism: A Narrative of Celebration or Disillusionment? South African Literature in the Transition Period*, in «Ariel», n° 44.1, 2013, pp. 153-183; V. Lucente, *Dal realismo magico al realismo mitico. La narrativa post-apartheid di André Brink*, Città del Sole, Reggio Calabria 2016.

<sup>21</sup> Ivi, p. 309.

dopo; la governante è la testimone di come queste atrocità, seppur con nomi e forme più edulcorate, continuino a tralignare. Le loro storie seguono uno stile più colloquiale e diretto, quasi a voler completare o forse bilanciare l'elitarismo e la maggiore ricerca-tezza delle parole di Ruben. Queste lo escludono dall'intera storia nazionale poiché il suo *status* privilegiato di maschio bianco e «l'orgoglio accumulato di una famiglia aristocratica di boeri»<sup>22</sup> lo proteggono dall'intima conoscenza delle violente politiche di discriminazione del paese. In questa ottica egli può essere visto come un bianco sudafricano archetipico in una nuova situazione, ancorato alle vecchie maniere, alla confortevole consapevolezza del passato, alla ricerca di una fuga dal presente, di «un'evasione dalla comunità e dalla responsabilità sociale»<sup>23</sup>. Viene dunque a crearsi un forte contrasto tra l'immagine romantica del Sudafrica che Ruben si costruisce attraverso i libri (il suo preferire i libri agli esseri umani assomiglia a un allontanamento auto-imposto dal contesto del paese) e quella vera e tragica che emerge dai racconti di Magrieta. La domestica abbandonerà la casa, così come Tessa, lasciando Ruben privo di ogni tipo di affetto, ma carico di indizi sulla sua ormai imminente fine. Si tratta però di un binarismo ideologico ed estetico non così scontato. Da un'altra prospettiva, infatti, Ruben, sfidando il suo stesso retaggio attraverso il desiderio per Tessa, si allontana dallo stereotipo *afrikaner*<sup>24</sup>: «avrei finalmente sperato che nel nuovo assetto del potere ci fosse almeno la possibilità di essere pro qualcosa»<sup>25</sup>.

Le battute finali dell'opera, inserite all'interno di un crescendo di violenza nazionale, rivelano come la memoria e il desiderio rappresentino i soli veri valori di ogni singola esistenza: «sulla scrivania [...] trovai l'anellino che era stato perduto, col suo rubino di vetro che luccicava come una goccia di sangue. Il mio desiderio è intatto»<sup>26</sup>.

### *Vergogna*

*Vergogna* è un libro che “disturba”; è una storia che ha inevitabilmente creato scandalo, nel suo ritrarre un Sudafrica post-*apartheid* stereotipato e oltraggiato da democrazie regressive, razziali e sessiste<sup>27</sup>. Eroe e narratore del romanzo di Coetzee è David Lurie, un cinquantenne professore universitario, due volte divorziato, che insegna scienze della comunicazione presso la Technical University di Cape Town, stavolta vista come una metropoli «prodiga di bellezza, e di bellezze»<sup>28</sup>. La vergogna in questione, o la disgrazia, sono in realtà due, entrambe legate ai “capricci” di Eros (David si considera un Don Giovanni alla maniera di Byron, più volte citato all'interno del romanzo). La prima è connessa a un avvenimento ipotetico ma comunque dirimente per la vita dell'uomo. David, nel tentativo di contrastare i primi sintomi d'invecchiamento che si riversano nella perdita di ogni attrattiva e ambizione, cerca conforto nella relazione sessuale con una prostituta di colore, Soraya. Il fallimento di questa relazione porta l'uomo a dirigere le sue attenzioni verso un'altra donna di colore, in questo caso una studentessa, Melanie Issacs, di cui apprezza la perfezione corporea e l'apparizione: «è piccola e

<sup>22</sup> Ivi, p. 4.

<sup>23</sup> I. Diala, *Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa*, op. cit., p. 61.

<sup>24</sup> Cf. I. Diala, *André Brink and the Implications of Tragedy for Apartheid South Africa*, in «Journal of Southern Africa Studies» n° 29.4, 2003, pp. 903-919.

<sup>25</sup> A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p. 266.

<sup>26</sup> Ivi, p. 310.

<sup>27</sup> W. E. McDonald, *Encountering Disgrace: Reading and Teaching Coetzee's Novel*, Camden House, New York 2009, p.1 e D. Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature In The Event*, Chicago UP, Chicago 2004, p. 317. Le critiche mosse a Coetzee vanno oltre il romanzo in questione, arrivando a riconoscere nel suo *corpus* letterario una propensione a tematiche oscure e crudeli: la barbarie, la tortura, addirittura l'apocalisse (Cf. R. Samolsky, *Apocalyptic Futures. Marked Bodies and the Violence of the Text in Kafka, Conrad, and Coetzee*, Fordham UP, New York 2011). Lucia Fiorella in, *Figure del Male nella narrativa di J. M. Coetzee*, pur non riferendosi esplicitamente a *Disgrace* (escluso poiché il male presente è riconducibile a un atto di tortura già trattato in *Waiting for the Barbarians*), si interroga sul reiterarsi di personaggi votati al male all'interno della scrittura di Coetzee. La studiosa, provocatoriamente, arriva persino a domandarsi, riprendendo *Elizabeth Costello*, se lo scrittore sudafricano meriti di essere bruciato: «In quelle pagine, infatti, la protagonista che dà nome al libro, riconoscibile *alter ego* dell'autore reale, paragona il Male al diavolo nella bottiglia di stevensoniana memoria, e lo scrittore a colui che la stappa permettendogli di fuggire per il mondo». Tutte le opere di Coetzee, infatti, presentano, sia nelle vesti di protagonista che di comprimario, personaggi in qualche modo legati alla pratica della scrittura, come David Lurie. L. Fiorella, *Figure del Male nella narrativa di J. M. Coetzee*, ETS, Pisa 2006, pp. 9-31 e -219-226.

<sup>28</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 14.

magra, con capelli corti e neri, zigomi larghi, quasi cinesi, occhi grandi e scuri. Si veste sempre in modo appariscente»<sup>29</sup>. I risultati delle sue *avances* assomigliano, nonostante le rettifiche del professore, più a uno stupro che a una sana *liaison*: «Non è uno stupro, non proprio, ma un atto indesiderato, profondamente indesiderato»<sup>30</sup>. Questa fantomatica relazione segna l'inizio della disgrazia di David e della sua radicale discesa sociale. Melanie infatti abbandona il corso per poi rivelare il tutto al fidanzato. La vergogna diventa pubblica. Si costituisce una commissione disciplinare universitaria che lo giudica colpevole di molestie sessuali. Professandosi innocente e definendo l'accaduto «un'esperienza che l'ha arricchito»<sup>31</sup>, David rifiuta di negoziare la confessione pubblica di un crimine che ai suoi occhi non ha mai commesso. Si ritiene semmai vittima di una forza esterna e capro espiatorio della severa agenda contemporanea del *politically correct*, per lo più rafforzata dalla situazione politica del paese. Alla fine è costretto a dimettersi. Subito dopo lo scandalo, Lurie trova rifugio dalla figlia lesbica Lucy, donna indipendente e caparbia, con uno stile di vita profondamente diverso da quello del padre. Vive infatti da sola in una piccola fattoria a Salem, un villaggio a pochi chilometri da Cape Town, aiutata saltuariamente nei lavori più duri da Petrus, il vicino nero. Quello che sembra lo scenario ideale per una redenzione morale o per una disintossicazione emotiva viene stravolto da un evento di straordinaria brutalità. È la seconda vergogna o disgrazia. Tre uomini (due neri), quasi in un crescendo tragico, irrompono nella fattoria, chiudono David nel bagno, rubano quel che possono, uccidono i cani nel cortile, infine stuprano Lucy in gruppo<sup>32</sup>. Rimasta gravida e incapace di denunciare alla polizia l'accaduto, la giovane donna accetta la proposta di nozze di Petrus (forse l'orditore della violenta trama) pur di salvare la fattoria. Estraneo all'amore della figlia e incapace di accettarne le scelte, David decide comunque di rimanerle accanto. Alla fine della storia la sua caduta appare definitiva. Lo vediamo, infatti, nell'immagine conclusiva del romanzo, prestare servizio volontario in una clinica veterinaria per cani abbandonati.

### *Tra Imero e Anteros*

Nonostante il lavoro di Brink non incontri la complessità di quello di Coetzee, in entrambi i romanzi il desiderio diviene la forza che mette in moto gli eventi, la «forza propulsiva della narrazione [...] l'elemento che dà vita al racconto, ne motiva la lettura, e anima il gioco combinatorio della produzione di senso»<sup>33</sup>.

Nelle due narrative sudafricane, il desiderio dinamizza un'azione stagnante<sup>34</sup> data da un'attitudine all'indifferenza e dalla mancanza di aspettative future dei due «eroi». Quest'ultimi, stando a Brooks, possono essere definiti «macchine desideranti», dato che la loro presenza «nel testo genera e potenzia la tensione dinamica del racconto durante la marcia di avvicinamento all'oggetto del desiderio»<sup>35</sup>. David e Ruben, nel processo di lotta con le proprie passioni, intravedono la possibilità di un ringiovanimento, ma sono altresì costretti a confrontarsi con le proprie delusioni dovendo fronteggiare gli aspetti etici della loro condotta, nonché la consapevolezza della loro irrimediabile esclusione da un presente in continuo divenire. Il tedio delle loro vite viene interrotto dalla ricerca di giovani donne che offrono loro l'unico rimedio a ciò che David Lurie, nell'*incipit* del romanzo, definisce «il problema del sesso»<sup>36</sup> citando Hardy. In realtà nulla accade, nessuna relazione è portata a termine. Il

<sup>29</sup> Ivi, p. 13.

<sup>30</sup> Ivi, p. 27.

<sup>31</sup> Ivi, p. 59.

<sup>32</sup> Anche nel romanzo di Brink avviene qualcosa di simile. Ruben e Tessa vengono aggrediti mentre passeggiano in un parco e la ragazza sta per essere abusata da un gruppo di uomini. Ma, in questo caso, la violenza non si compie grazie all'intervento di alcuni passanti che mettono in fuga gli aggressori. Ruben però rimane in disparte, esattamente come il padre di Lucy, sebbene quest'ultimo fosse in condizioni più disperate rispetto all'ex bibliotecario. Da quel momento in poi la mente di Ruben rimbomba di «tutte quelle grida di aiuto da un mondo in tumulto», ma che lui ha deliberatamente scelto di non sentire (A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p. 303).

<sup>33</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, op. cit., pp. 52-53.

<sup>34</sup> Cf. U. A. Barnett, *André Brink*, 2001, [https://www.thefreelibrary.com/The+Rights+of+Desire.+\(Featured+Reviews\).-a082262812](https://www.thefreelibrary.com/The+Rights+of+Desire.+(Featured+Reviews).-a082262812).

<sup>35</sup> Ivi, p. 44.

<sup>36</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 3. Il riferimento corre a *Giuda l'oscuro* (1894) di Thomas Hardy, «una grande opera sulla sessualità umana» (D. Coleman, *The Dog-Man: Race, Sex, Species, and Lineage in Coetzee's Disgrace*, in «Twentieth-Century

loro desiderio produce soltanto ristagnamenti e ripensamenti, talvolta li spinge a guardarsi indietro, a esaminare e rivalutare le proprie vite. David, per esempio, di fronte a un'attraente ragazza dice: «Dovevo immaginarlo: una ragazza come lei non poteva essere libera»<sup>37</sup>. Il desiderio, infatti, in entrambi i romanzi, non sopraggiunge mai in maniera libera; esso porta con sé complicazioni e conseguenze impreviste che arrivano a trascendere la vita privata (soprattutto in Coetzee).

Il desiderio in questione è scatenato da un impulso erotico che sin dal suo primo manifestarsi sopraffà la riluttanza dei due uomini al cambiamento e alla perdita di controllo. È come se i due protagonisti accettino questa intrusione in quanto forza esterna proveniente da ciò che Vernant chiama «inaccessibile altrove»<sup>38</sup>. Questa forza governa e dirige le loro azioni dispensandoli parzialmente e temporaneamente da ogni responsabilità e forma di giudizio. Essa sembra provenire direttamente da un'antica e fondamentale essenza del mondo, l'amore, comunemente personificato da Eros, colui «che assicura non soltanto la continuità della specie, ma la coesione interna del Cosmo»<sup>39</sup>. In quest'ottica Eros è personificazione non soltanto dell'amore ma anche della vita stessa. In realtà, però, per gli antichi greci l'amore non aveva un'unica forma, ma quattro distinte rappresentazioni che coprivano l'intera gamma di manifestazioni da esso generate. Accanto a Eros ecco i suoi due fratelli o presunti tali, Anteros<sup>40</sup> e Imero. Il primo è incarnazione dell'amore corrisposto. L'amore (Eros), infatti, per crescere ha bisogno di essere corrisposto (Anteros), bilanciato, biunivoco. Anteros, però, seppur con meno frequenza, è anche la personificazione del sentimento rifiutato, non corrisposto (è sotto queste spoglie che si manifesta nel romanzo di Brink). Imero, invece, incarna la passione del momento, il desiderio fisico e carnale presente e immediato che pretende di essere soddisfatto. Grimal lo definisce «semplice astrazione» data la sua incorporeità nei racconti mitici, motivo per cui non possedeva uno *status* divino individuale e di conseguenza nessuna mitologia distinta né un proprio culto<sup>41</sup>. Egli utilizza le stesse armi (arco e frecce) del fratello più celebre per indurre nelle sue vittime prepotenti urgenze lussuose. Infine troviamo Poto, anch'egli «un'astrazione»<sup>42</sup>, il desiderio verso cui tendiamo, ciò che sogniamo. Identificato in alcuni miti come il figlio di Eros, egli rappresenta quell'amore idealizzato e irraggiungibile, il volto di una dimensione amorosa e nostalgica che si esplica nel soffrire e nel cercare l'anima gemella. Abbozzando una cronologia dell'amore, si può dire che Eros, Antero e Imero agiscono nel presente, mentre Poto si muove tra passato o futuro.

Nelle opere di Coetzee e Brink l'invocazione a Eros dovrebbe essere sostituita rispettivamente con quella a Imero e ad Anteros. La direzione dell'amore, anzi del desiderio è, nel primo caso, profondamente fisica, a tratti lussuriosa. In *Desiderio*, invece, la pulsione erotica è assolutamente univoca e percorre il sentiero dell'antitesi. Tra le orditure del testo non si scorge alcuna corrispondenza emotiva, alcuna volontà condivisa di procrastinare questo sentimento nel tempo, trasformandolo in una relazione profonda e stabile. Per entrambi gli scrittori, l'amore rimane desiderio, appagamento

Literature» n° 55.4, 2009, p. 600). Nella prefazione al suo ultimo romanzo, lo scrittore britannico parla del «problema del sesso» come «il punto debole della passione più forte riconosciuta agli uomini, la lotta mortale combattuta tra carne e spirito». T. Hardy, *Jude The Obscure*, trad. it. di G. A. Pompilj, *Giuda l'oscuro*, Rizzoli, Milano 2004, p. 21. Nella seconda parte di *Vergogna*, si può scorgere un'altra citazione da Hardy. Stavolta David, dopo aver iniziato il suo servizio volontario presso la clinica veterinaria, esclama: «I cani vengono portati alla clinica perché nessuno li vuole: *perché siamo troppi*» (J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 153). Le parole in corsivo evocano la dichiarazione di suicidio che troviamo in *Giuda l'oscuro*: «Fatto perché eravamo in troppi!» (D. Coleman, *The Dog-Man*, op. cit., p. 601).

<sup>37</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 32.

<sup>38</sup> J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs: études de psychologie historique*, Maspero, Paris 1965, trad. it. di M. Romano e B. Bravo, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino 1984, p. 348.

<sup>39</sup> P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris 1988, trad. it. di C. Cordié, *Enciclopedia della mitologia*, Garzanti, Milano 1999, p. 257.

<sup>40</sup> Anche Anteros, come Eros, era figlio di Ares e Afrodite. La sua nascita fu necessaria per alleviare la solitudine del primogenito, ma soprattutto per favorirne la crescita. La dea Temi, infatti, aveva predetto ad Afrodite che soltanto l'amore di un fratello avrebbe permesso a Eros di evolversi fisicamente. Il loro rapporto fu così viscerale che nel momento in cui Anteros si allontanava da Eros quest'ultimo cessava di crescere, ritornando a essere bambino. L'iconografia lo ritrae con arco e frecce, come il più celebre fratello, da cui si distingueva per una chioma più folta e per una maggiore lunghezza e piumaggio delle ali che ricordavano quelle di una farfalla.

<sup>41</sup> Ivi, p. 340.

<sup>42</sup> Ivi, p. 531.

temporaneo, illusione passeggera. Al di là di effimeri momenti estatici, esso fa precipitare chi lo prova nel baratro della disperazione e dell'annichilimento.

Esemplare di quanto detto finora è l'atteggiamento di David Lurie dinnanzi alla commissione d'inchiesta riunitasi per pronunciarsi in merito alla sua degradante condotta. Egli infatti stupisce e sconcerta i suoi colleghi poiché, anziché difendersi, invoca Eros/Imero, il demiurgo di quello «strano amore uscito dalla [...] [sua] faretra»<sup>43</sup>. La sua arringa si trasforma in una sorta di apologia delle pulsioni che sembra affondare le sue radici in quella letteratura romantica (Wordsworth, Byron, la ricerca del bello e del sublime) che il professor Lurie insegna ai suoi distratti studenti come si apprende dalle sporadiche incursioni che il romanzo compie all'interno delle aule universitarie:

Benissimo, confesserò. La storia comincia una sera, non so più la data esatta, ma non molto tempo fa. Stavo attraversando i giardini del vecchio college, e lo stesso, casualmente, stava facendo la giovane donna che mi accusa, la signorina Isaacs. I nostri cammini si sono incrociati. Abbiamo scambiato due parole, e in quell'istante è successo qualcosa che, non essendo poeta, non cercherò di descrivere [...] Sono diventato schiavo di Eros [...] Non è una giustificazione. Volevate una confessione, eccovi la confessione<sup>44</sup>.

Si tratta però di una confessione terrena: «Di fronte a questo tribunale terreno mi sono riconosciuto colpevole, con un'ammissione di colpa terrena. Tanto vi basti. Il pentimento esula dalle vostre competenze appartiene a un altro mondo, a un altro universo concettuale»<sup>45</sup>.

L'invocazione di un dio greco diventa per David una strategia necessaria per due motivi. *In primis* conferisce alla sua fantasiosa orazione un carattere evasivo, precludendo ogni possibile ammissione di colpa o esame di coscienza<sup>46</sup>. In base a ciò, ai maschi dovrebbe «essere permesso di seguire i loro istinti senza alcun controllo?» si interroga stizzita Lucy, più avanti nel testo, che aggiunge «è questa la morale?»<sup>47</sup>. «No, non è questa» ribatte il padre, suggerendone un'altra che fa leva su un improbabile paragone tra la propria vicenda e quella di un cane maschio bastonato dal proprio padrone perché «ogni volta che nei paraggi c'era una cagnetta si eccitava e diventava ingovernabile»<sup>48</sup>. È come se David auspicasse, anziché una repressione dei desideri (la promiscuità dei maschi, l'istinto degli animali), una loro accettazione in virtù di una predisposizione naturale a desiderare. Non esiste una deontologia del desiderio, né tantomeno un suo codice disciplinare; pretenderlo equivarrebbe a negare la propria natura: «La cosa davvero ignobile era che il cane aveva cominciato a odiare la sua stessa natura»<sup>49</sup>.

In secondo luogo, essa serve a prostrarre la sua messinscena nella quale egli si sforza di riconciliare due concetti per natura idiosincratici: l'asservimento a un essere superiore e l'autodeterminazione attraverso la sottomissione a un impulso. La sua bizzarra identificazione come servo di Eros/Imero andrebbe a convalidare la sua trasgressione assegnando alle sue azioni un'approvazione divina. Dal suo punto di vista, la relazione con Melanie ha avuto inizio per un'esigenza soprannaturale, giungendo poi a una forma di trascendenza che lo ha reso altro da sé: «Basti dire che è entrato in scena Eros [Imero]. Da quel momento tutto è cambiato [...] Non ero più me stesso»<sup>50</sup>.

Questa forma di autodifesa, di inesorabile resistenza ricoperta da una spessa patina di retorica, permette a David di negare la realtà che definisce la relazione con uno studente: banale, ridicola ma soprattutto eticamente non accettabile. Per questi motivi non appare plausibile l'ipotesi secondo cui David si stia battendo per un ideale più grande, ovvero «una sfida virtuosa all'intero ordine costituito in nome del desiderio» e di Eros/Imero<sup>51</sup>. E' forse più appropriato dire che si tratta di «una questione di

<sup>43</sup> Ivi, p. 27.

<sup>44</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., pp. 54-55.

<sup>45</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 61.

<sup>46</sup> D. Attridge, *Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's Disgrace*, in «Novel: A Forum on Fiction», n° 34.1, 2000, p. 103.

<sup>47</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 94.

<sup>48</sup> *Ibidem*. Cf. J. D. Price, *Animals and Desire in South African Fiction: Biopolitics and the Resistance*, op. cit.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 55.

<sup>51</sup> D. Attridge, *Age of Bronze*, op. cit., p. 103.

stizza, di orgoglio ferito, che lo ha condotto involontariamente su una strada la cui destinazione è oscura»<sup>52</sup>. D'altronde, David si considera «una persona oscura, sulla via di diventare ancora più oscura. Una figura ai margini della storia»<sup>53</sup>. Ma anche ai margini del proprio sé che attraverso il desiderio cerca di proiettare su scala più ampia. In questo modo, l'io si affermerebbe proprio grazie alla realizzazione del desiderio<sup>54</sup>.

Questa irritante coesistenza di argomentazioni differenti, osservabile nella mente e nelle parole di David, è presente anche in termini di modelli narrativi. I discorsi del protagonista infatti abbondano (anche se in momenti diversi della storia) oltre che dei già citati riferimenti alla Grecia antica anche di elementi cristiani. Nella parte finale del libro troviamo due immagini che suffragano questa coesistenza. Nella prima, David si reca dalla famiglia di Melanie per porgere le proprie scuse. Mr. Isaacs, contravvenendo a ogni previsione tumultuosa, mostra una certa clemenza nei suoi confronti che si scoprirà rapidamente provenire da un forte e sentito retaggio cristiano. La religiosità dell'uomo lo porta a scorgere un piano divino nell'esperienza di David, «perché la strada che ha imboccato è stata scelta da Dio. Non spetta a noi interferire»<sup>55</sup>. La strada intrapresa forse non è più oscura, come sostenuto da Attridge, ma illuminata dalla luce di Dio. L'ipotesi è più che attendibile in questo caso, dato lo scetticismo dell'uomo riguardo questioni metafisiche:

Quanto a Dio, non sono credente, dunque devo tradurre ciò che lei chiama Dio e desideri di Dio nel mio linguaggio. In questo momento vengo punito per ciò che è successo a sua figlia. Sono caduto in disgrazia, e non sarà facile risollevarmi. Non rifiuto la punizione. Non mi ribello. Anzi, la vivo giorno dopo giorno, cercando di accettare la vergogna come la condizione della mia esistenza. Pensa che a Dio sia sufficiente, se vivrò per sempre nella vergogna?<sup>56</sup>

Nella seconda, spostata qualche pagina più avanti, David si vede come uno dei dannati dell'Inferno dantesco: «la grande palude stigia, con le anime che bollono nell'acqua come funghi. Vedi l'anime di color che vinse l'ira. Anime sopraffatte dalla rabbia, che si ricordano a vicenda. Una punizione che si addice al peccato»<sup>57</sup>. Il pentimento è reale? Esistono i margini per una redenzione morale? La risposta sembra essere negativa, al massimo sospesa. Sospesa poiché due esseri soprannaturali, Eros/Imero (la creatura mitologica in cui crede e di cui si professa discepolo) e il Dio cristiano (in cui non crede), hanno accompagnato la sua esperienza, ribaltandone il piano assiologico. Si tratterebbe di una sorta di topografia della spiritualità di David, corrispondente al passaggio da un livello profano e corporeo a uno sacro e trascendente. Stavolta è d'obbligo il condizionale, dato che David palesa scetticismo di fronte alla possibilità della propria salvezza, falsificando la realtà: «la fragranza del sacrificio e dell'abnegazione appare come un'osservanza religiosa, un rituale suggerito da una 'fede' che David Lurie non ha ancora iniziato a comprendere»<sup>58</sup>.

Le sue posizioni e le sue arroganti certezze non sembrano aver subito alcun ripensamento: «Quello è il suo carattere, e non cambierà più, ormai è troppo vecchio. Il carattere è fissato per sempre [...] Ascoltate la vostra indole [...] È una regola, come quella di San Benedetto»<sup>59</sup>.

Allo stesso modo le sue arringhe sono state costruite per sostanziare la propria autocelebrazione e per fronteggiare l'avanzare del tempo e il declino corporeo. La storia infatti non dimostra che la relazione con la ragazza abbia avuto origine da un impulso, da un momento di possessione divina. Un movente più semplice sembra essere implicato: l'ennesimo tentativo di risolvere il «problema del sesso», dopo il fallimento del rapporto occasionale con Soraya. La disperata ricerca di una soluzione a questo

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 175.

<sup>54</sup> A tal proposito, Brooks cita il romanzo di Balzac, *La peau de chagrin* (*La pelle di Zigrino*, 1831), in cui il protagonista Raphaël raffigura il desiderio «come una gigantesca erezione, come una tumescenza dell'io in condizioni di dominio, un io imperioso e imperiale». P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, op. cit., pp. 56.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 180-181. Sembra che in David si sia insinuato un modello di colpa e punizione basato sull'interconnessione (ovviamente non dimostrabile) tra le disavventure occorse prima a Melanie e poi (con conseguenze più gravi) alla figlia Lucy.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>58</sup> G. Cornwell, *Disgraceland: History and the Humanities in Frontier Country*, in «English in Africa» n° 30.2, 2003, p. 56.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 4.



problema può essere letto come «un'ansiosa affermazione della vita e della propria autostima»<sup>60</sup>. L'inizio della relazione con Melanie infatti mostrerebbe una combinazione di desiderio, di calcolo razionale e una percentuale di illusione, nonché la consapevolezza dell'immoralità e dell'anomalia di tale rapporto. David non agisce allora impulsivamente, ma consapevolmente, dimostrando la banalità delle sue strategie seduttive messe in atto con «parole levigate, vecchie come la seduzione»<sup>61</sup>.

Anche nel romanzo di Brink l'intrusione del desiderio nella vita del protagonista produce sostanziali cambiamenti che, però, non alterano in maniera significativa la sua esistenza monotona e malinconica. Il torpore emotivo che attanaglia Ruben Olivier<sup>62</sup> subisce una decisa sferzata nel momento in cui Tessa fa la sua apparizione. Costei è il fine ultimo di questo desiderio, il cui improvviso scatenarsi è paragonato a una forza estranea che lo ha dapprima inebriato, per poi farlo sprofondare nell'abisso più profondo: «Fu come se una forza a me estranea mi avesse fatto lievitare, permettendomi di guardarmi dall'alto della botola – nel buio il mio corpo sottostante sembrava baluginare spettralmente come un ectoplasma – e poi, disgustata, mi avesse riscaraventato giù»<sup>63</sup>. In questo caso, diversamente da quanto accade nel romanzo di Coetzee, l'impulso esterno che scatena le passioni di Ruben non proviene da un mittente chiaro o quantomeno dichiarato. Certamente Eros, ancora una volta, sembrerebbe essere l'indiziato più plausibile. Stavolta però non nella sua manifestazione più carnale e univoca, nella sua associazione con Imero, ma nella sua versione più romantica, in quell'amore corrisposto incarnato da Anteros. Come descritto nel mito, ogni qualvolta Anteros si allontanava da Eros, quest'ultimo smetteva di crescere ritornando bambino: «E quando questi [l'amante] gli è vicino cessa la sua sofferenza, come avviene anche in quello, ma quando è lontano, del pari, desidera ed è desiderato [Anteros], perché ha in sé un'immagine riflessa d'amore, un amore di risposta»<sup>64</sup>. La divinità greca, però, può anche essere concepita oltre che come complemento anche come antitesi<sup>65</sup> (per questo è anche protettore degli amori infelici), in quanto rappresentazione della condizione di chi ama in contrapposizione a quella di chi è amato. Si tratta della stessa condizione che attanaglia Ruben. Costui, infatti, ogni qualvolta Tessa si allontana, viene rigettato nell'abisso a cui si accennava in precedenza: «La sua bellezza esasperante, distribuita ai poveri come un'elemosina. Solo a me continua a essere negata»<sup>66</sup>. Nei fatti, la giovane inquilina diviene il catalizzatore dell'azione del romanzo, il metronomo di un tempo che scorre verso un'attesa inutile. Ciò crea nell'uomo tutta una serie di aspettative che presto però capirà di non poter soddisfare. La potenziale relazione, infatti, gli appare oltremodo sbilanciata:

Pensavo, quando Tessa venne a stare qui, che la sua presenza mi avrebbe ringiovanito. Vecchi caproni e tenere foglioline da brucare. Non è così. Questa cosa t'invecchia più in fretta. Non cala il desiderio, ecco il guaio. Che è forte come prima, anzi più forte; forse perché abbiamo meno tempo da perdere. E diventano più rare le occasioni di sfogarlo, per non parlare della soddisfazione. Cosa preferisci, gioia? ... Un massaggio o il servizio completo? Soddifazione garantita. E poi ho tirato le cuoia sopra quella povera ragazza. O quasi. Non posso più neanche telefonare all'agenzia: troppo rischioso per tutti gli interessati. Sintomi di mortalità. Tessa, Tessa<sup>67</sup>.

Egli infatti si sente tormentato non soltanto dai fantasmi del passato, ma anche dall'instabilità caratteriale della ragazza. Quest'ultima sembra prima ricambiare il desiderio dell'uomo (lo accarezza, gli

<sup>60</sup> I. Diala, *Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa*, op. cit., p. 57.

<sup>61</sup> J. M. Coetzee, *Vergogna*, op. cit., p. 18.

<sup>62</sup> Secondo Isidore Diala, Ruben Olivier è in parte modellato su un altro eroe della prima narrativa di Brink, Ben du Toit di *A Dry White Season (Un'arida stagione bianca, 1979)*. Allo stesso modo, il personaggio di Tessa sembra essere costruito su precedenti figure femminili (Annamaria di *Looking for Darkness*, Melanie del già citato *A Dry White Season* e Nina di *An Act of Terror*) che popolano la scrittura di Brink. I. Diala, *Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa*, op. cit., pp. 61-63.

<sup>63</sup> A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p. 11.

<sup>64</sup> Platone, *Fedro*, trad. di P. Pucci, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 67.

<sup>65</sup> Cf. P. Grimal, *Enciclopedia della mitologia*, op. cit.

<sup>66</sup> A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p. 258.

<sup>67</sup> Ivi, p. 151.

permette di spogiarla) per poi distanziarsene, acuendone la frustrazione (come quando accoglie i suoi svariati amanti nella casa dell'uomo con cui discute il giorno dopo delle loro prestazioni). La loro relazione assomiglia a una messinscena parodica agita da Tessa. Assomiglia ma nei fatti non lo è, dato il livello di intimità e di confidenza tra i due. Semplicemente il desiderio inappagato di Ruben non funge per Tessa da strumento di misura della sua giovinezza e della sua libertà<sup>68</sup>.

Questo masochismo (si convince che la gelosia non faccia parte del loro rapporto) travestito da tolleranza fa precipitare Ruben nel dolore e nell'auto-degradazione. I cancelli della pazzia stanno per essere varcati:

Quello che mi assalì - incoerentemente, tempestosamente, follemente - fu un tumulto di immagini, emozioni, ricordi. Cupi ed esasperanti, in un primo momento: i suoi amanti e le sue bugie, i suoi inganni (dov'era, cosa faceva, nei nove decimi della sua vita quotidiana di cui io non facevo parte?), le sue aspirazioni, la sua irritante indifferenza per i miei sentimenti, la sua invasione e la sua manipolazione della mia vita, la sua ridicola ingenuità da adolescente, la sua arroganza, la sua stronzaggine, la sua intoccabilità. C'era un dolore quasi squisito nel piangersi addosso, nel flagellarsi, nel lapidarsi, nell'immolarsi.<sup>69</sup>

Il desiderio, quindi, definisce se stesso «come un perenne bisogno di una soddisfazione che la realtà non può offrire, e resta intrinsecamente inappagato e inappagabile [...] perché poggia in pratica su scenari fantasmatici di soddisfazione»<sup>70</sup>.

Questa inadeguatezza appare palese sin dal loro primo incontro durante il quale la ragazza rivolge all'uomo una domanda forse un po' troppo diretta: «E per il sesso come fa?»<sup>71</sup>. Di fronte a una richiesta così personale, impudente, da lasciare senza fiato, Ruben, anziché sentirsi offeso o cacciarla, si sente, come David, pervaso da dentro da un impulso irrefrenabile che credeva ormai del tutto smarrito: «una specie di ardente desiderio [...] per questa ragazza, inverosimile, buttata dalla tempesta sulla soglia di casa mia, antipatica, senza scrupoli, eccentrica, bellissima»<sup>72</sup>. Eccentrica e bellissima, le stesse qualità che David cita quando si trova a dover descrivere Melanie. Questo desiderio lo porta ad ammettere tacitamente una lunga astinenza o per citare ancora una volta il professore di Coetzee, di non aver ancora risolto «il problema del sesso». Ma questa impertinente ma comunque innocua richiesta appare insignificante rispetto alle conseguenze dell'agire di Tessa. Nelle ultime pagine del romanzo è lei stessa a dire: «Ti ho portato via tutto [...] Ho distrutto tutto quello che avevi. Ho fatto scappare Magrieta. Ho rovinato il tuo mondo. Ti ho quasi bruciato la casa. Per favore, vuoi ordinarmi di andar via?»<sup>73</sup>. Ma adesso più di prima, Ruben affronta lo stato delle cose con un misto di serenità e rassegnazione: «E tutto quello che mi hai dato? [...] Come posso ringraziarla per uno spazio deserto, per la solitudine, per l'angoscia, e persino per la disperazione? [...] soltanto nella solitudine possiamo scoprire il bisogno degli altri, che anche dopo una tempesta come quella che c'è stata questa notte gli uccellini possono mettersi a cantare»<sup>74</sup>. Secondo Wood, non c'è più, come in *Vergogna*, un dio a stravolgere la vita di un uomo, ma i consolanti “uccellini” del sentimento letterario. Secondo lo studioso americano, *Desiderio*, andrebbe a costituire un tentativo «speranzoso» di revisionare o completare il romanzo di Coetzee<sup>75</sup>. I continui rifiuti di Tessa e il suo addio, infatti, dovrebbero sottolineare la riscoperta di un aspetto vitale dell'umanità di Ruben, la disponibilità verso l'Altro (i neri intesi come esseri umani e come *partner* nella costruzione di un nuovo Sudafrica) che va oltre il mero piacere sessuale<sup>76</sup>: «Restava una sorta di confusa

<sup>68</sup> M. Wood, *Chains of Love*, in «New York Times», <http://www.nytimes.com/books/01/06/17/reviews/010617.17woodlt.html>.

<sup>69</sup> Ivi, p. 157.

<sup>70</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, op. cit., pp. 60.

<sup>71</sup> A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p. 29.

<sup>72</sup> Ivi, p. 30.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 308-309.

<sup>74</sup> Ivi, p. 309.

<sup>75</sup> M. Wood, *Chains of Love*, cit.

<sup>76</sup> I. Diala, *Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa*, op. cit., p. 62.

rassegnazione. Ma non era un vuoto, non era torpore; non era quel senso di vecchiaia irreparabile [...] Era, forse, interesse; era attenzione. Attenzione per *lei*<sup>77</sup>.

In verità, però, il tracciato esistenziale di Ruben, alla fine del romanzo, non appare così sicuro. Egli infatti può decidere se partecipare alla vita, aprirsi agli altri o rifugiarsi nella contemplazione delle sue memorie. Cambiare o rimanere ancorato alle proprie (in-)certezze. Questo è il suo dilemma. All'interno di quello che è il demanio delle sue possibilità, Ruben non sembra abbracciare il cambiamento. La sua pietosa parabola, infatti, temporaneamente riempita dalla relazione con Tessa, può essere interpretata come una forma di punizione alla sua futile e abietta esistenza vissuta nei limiti delle proprie capacità emotive e caratteriali e descritta dallo stesso Ruben come un «lungo tramonto che segue la felicità e l'infelicità, la colpa e l'innocenza, quando non c'è più nulla da sperare, nessuna sorpresa, nessuna luna improvvisa, quando il paesaggio della mente è monotono [...] a tenerti sveglio, c'è solo la confusa slealtà della memoria»<sup>78</sup>. Egli, come David, non trova conforto neppure nella fede, «non ho mai avuto né Dio né la religione per credere a un altro mondo, migliore o peggiore di questo»<sup>79</sup>. Le sparute tracce di spiritualità disseminate nel testo appaiono nient'altro che i residui della sua educazione religiosa. Queste si mostrano allusivamente nei pensieri e nelle parole dell'uomo sotto forma di blande imprecazioni «santo Dio», «l'Onnipotente» o di casuale commento come accade all'inizio della narrazione: «ma prima o poi uno deve espiare i propri peccati, immagino»<sup>80</sup>. La casualità di questa affermazione, tuttavia, si trasforma in consuetudine nel corso della storia, quando Ruben, consapevole del suo nuovo sé, allontana certe delusioni, percependo l'entità del proprio fallimento. Questo nuovo stato di coscienza viene reso pubblico durante la sequenza che lo vede probabilmente svenire nella sua cantina. Al suo risveglio avverte la sensazione di trovarsi all'inferno, attorniato da creature mostruose che lo tormentano:

Dovevo essermi addormentato o avere perso i sensi. Svegliandomi scoprii che qualcosa mi strisciava sulla pelle. Fu terrificante. Incapace di ricordare prontamente dov'ero e come c'ero arrivato, in un lampo di bizzarra fantasia mi chiesi se poteva essere l'inferno; se i furtivi movimenti che sentivo intorno a me erano dei demoni venuti a tormentarmi, in forma forse di rane, di enormi ragni pelosi, di topi rosicchianti. A tentoni cercai, e trovai, la lampadina. Nel suo improvviso raggio di luce intravidi una piccola creatura coperta di pelliccia che scappava. Se quella era vera, vero avrebbe potuto essere tutto il resto<sup>81</sup>.

L'infatuazione per Tessa si configura contemporaneamente come crescente da un lato e tardiva e frustrante dall'altro, rendendo l'ex bibliotecario consapevole della vacuità e della transitorietà del suo presente. Con il senno di poi, infatti, sembra che l'effetto di Tessa sulla vita del protagonista sortisca l'effetto contrario di quello previsto. Piuttosto che fargli rivivere una seconda giovinezza, la ragazza, ma soprattutto il desiderio provato nei suoi confronti, prepara l'uomo alla morte. I desideri, difatti, nel romanzo di Brink, come in precedenza in quello di Coetzee, si realizzano in modo sinistro e autodistruttivo. Esattamente «come avviene in tante favole [...] ogni desiderio significa morte» data l'impossibilità di appagamento. Per Ruben, però, la sublimazione del desiderio comporta anche una «diminuzione della durata dell'esistenza», come se «al di là del principio di piacere» si trovasse «la pulsione di morte, il desiderio di una estinzione totale»<sup>82</sup>.

La consapevolezza di ciò lo spinge a riconoscere, contrariamente a quanto fa David, che i diritti del desiderio implicano anche il diritto dell'altro al rifiuto. Anteros ha definitivamente prevalso su Imero. La realizzazione di ciò lo libera finalmente da questa ossessione. In una pausa narrativa di straordinaria intensità, Olivier riflette proprio sulle condizioni del desiderio, il più grande fardello della vecchiaia:

<sup>77</sup> A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p. 122.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 258-259.

<sup>79</sup> Ivi, p. 259.

<sup>80</sup> Ivi, p. 12.

<sup>81</sup> Ivi, p. 259.

<sup>82</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, op. cit., pp. 55.

NOTA SUI RITI DEL DESIDERIO. Nel cuore tenebroso di ogni cosa, l'enigma del desiderio. Lo sprone del movimento, il bisogno di assaggiare l'agrodolce frutto proibito; il moto da ciò che è verso ciò che non è ancora. Fin qui tutto bene. Solo che questa è l'era dei diritti e delle rivendicazioni: se noi viviamo, e ci muoviamo, e respiriamo, rivendichiamo il "diritto di desiderare. Ma una volta riconosciuto un diritto, come se ne demarca il territorio, come se ne definiscono i contenuti e le conseguenze? Questo diritto non "ha" territorio perché è continuamente in movimento; non può avere un contenuto perché, nel momento in cui contiene qualche cosa, questo comporta la possibilità di una soddisfazione: e la soddisfazione è la fine del desiderio, il raggiungimento è la sua autodistruzione. Dunque, dove mi porta il desiderio? Dove ha il "diritto" di portarmi? Se io rivendico il desiderio come un mio diritto e la sua natura sta nel moto, nel suo moto verso gli altri, il mio diritto al desiderio non comporta il diritto dell'altro di respingermi? E questa non è una presa in giro sia del "diritto" che del "desiderio"? per il desiderio, tutt'al più, posso rivendicare il diritto a essere frustrato, a essere negato, altrimenti esso si autodistrugge. Se esistono dei diritti, sì, allora immagino che il desiderio abbia diritto di esistere. Ma questo non mi dà il diritto di rivendicare diritti per il desiderio. Desiderio, ergo sum? Ma soltanto se "io sono", in questa equazione, diventa una condizione irrinunciabile di "tu sei". E a questo punto il desiderio dov'è finito?<sup>83</sup>

«Per dimostrare la validità della mia tesi mi appello ai diritti del desiderio, - dice. - Al dio che fa fremere anche gli uccellini». Tutto finisce dove ha avuto inizio si potrebbe dire. Il desiderio, infatti, rianima storie agonizzanti e ringiovanisce corpi decrepiti; ma è solo un'illusione, la temporanea interruzione di due esistenze forse irredimibili. Svelato il trucco, a David e Ruben, all'interno di due narrative senza tempo di un'arte che si sforza di offrire un'illuminazione della vita nella sua totalità, non rimane altro che la consapevolezza del loro fallimento.

## Bibliografia

<sup>83</sup> A. Brink, *Desiderio*, op. cit., p.160.

Attridge D. (2000), *Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's Disgrace*, in «Novel: A Forum on Fiction», n° 34.1, p. 98-121.

Attridge D. (2004), *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature In The Event*, Chicago UP, Chicago.

Barnett U. A. (2001), *André Brink, The Rights of Desire*, [https://www.thefreelibrary.com/The+Rights+of+Desire+\(Featured+Reviews\).-a082262812](https://www.thefreelibrary.com/The+Rights+of+Desire+(Featured+Reviews).-a082262812).

Brink A. (2000) *The Rights of Desire*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, trad. it. a cura di V. Mantovani, *Desiderio*, Feltrinelli, Milano 2003.

Brink A. (1983) *Map Makers: Writing in a State of Siege*, Faber & Faber, London.

Brooks P. (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Alfred, Knopf, New York, trad. it. di D. Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995.

Coetzee J. M. (1999) *Disgrace*, Harvill Secker, London, trad. it. di G. Bona, *Vergogna*, Einaudi, Torino 2003.

Coleman D. (2009) *The Dog-Man: Race, Sex, Species, and Lineage in Coetzee's Disgrace*, in «Twentieth-Century Literature» n° 55.4, pp. 597-617.

Cornwell G. (2003), *Disgraceland: History and the Humanities in Frontier Country*, in «English in Africa» n° 30.2, pp. 43-68.

Diala I. (2003), *André Brink and the Implications of Tragedy for Apartheid South Africa*, in «Journal of Southern Africa Studies» n° 29.4, 2003, pp. 903-919.

Diala I. (2001) *Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa*, in «Journal of Modern Literature», n° 25.2, pp. 50-68.

Fiorella L. (2006) *Figure del Male nella narrativa di J. M. Coetzee*, ETS, Pisa.

Graham L. V. (2015) *State of Peril: Race and Rape in South African Literature*, Oxford UP, Oxford.

Grimal P. (1988) *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. di C. Cordié, *Enciclopedia della mitologia*, Garzanti, Milano 1999.

Grzeda P. (2013) *Magical Realism: A Narrative of Celebration or Disillusionment? South African Literature in the Transition Period*, in «Ariel», n° 44.1, pp. 153-183.

Hardy T. (1894), *Jude The Obscure*, trad. it. di G. A. Pompili, *Giuda l'oscuro*, Rizzoli, Milano 2004.

Herlitzius E. M. (2005) *A Comparative Analysis of the South African and German Reception of Nadine Gordimer's, André Brink's and J.M. Coetzee's Works*, LIT, Münster.

Jolly R. J. (1996) *Colonization, Violation and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyten Breytenbach and J. M. Coetzee*, Ohio UP, Athens.

Kellas A. (2004) *The "white quartet", and the new generation of South African Writers?* <http://northline.blogspot.it/2004/08/white-quartet-and-new-generation-of.html>.

Kossew S. (1996) *Pen and Power: A post-Colonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink*, Rodopi, Amsterdam.

Kucala B. (2014), *The Rights and Wrong of Desire*, in «Studia Litteraria», n° 9.2, pp. 141-150.

Lucente V. (2016) *Dal realismo magico al realismo mitico. La narrativa post-apartheid di André Brink*, Città del Sole, Reggio Calabria.

McDonald W. E. (2009) *Encountering Disgrace: Reading and Teaching Coetzee's Novel*, Camden House, New York.

Platone, *Fedro*, trad. di P. Pucci, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Price J. D. (2017), *Animals and Desire in South African Fiction: Biopolitics and the Resistance*, Palgrave, New York.

Ronning A. H., Johannessen L. (2007), *Readings of the Particular: The Postcolonial in the Postnational*, Rodopi, Amsterdam.

Samolsky R. (2011), *Apocalyptic Futures. Marked Bodies and the Violence of the Text in Kafka, Conrad, and Coetzee*, Fordham UP, New York.

Schiff B., McKim A. E., Patron S. (2017), *Life and Narrative: The Risks and Responsibilities of Storying Experience*, Oxford UP, Oxford.

Vernant J. P. (1965), *Mythe et pensée chez les grecs: études de psychologie historique*, Maspero, Paris 1965, trad. it. di M. Romano e B. Bravo, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino 1984.

Wenzel M. (2004) *Re-writing the "Slave Narrative": Rayda Jacobs's The Slave Book's and André Brink The Rights of Desire*, in «English in Africa», n° 1.1, pp. 91-103.

Wood M. (2004), *Chains of Love*, in «New York Times», [http://www.nytimes.com/books/01/06/17/reviews/010617.17\\_woodlt.html](http://www.nytimes.com/books/01/06/17/reviews/010617.17_woodlt.html).