

# Aspettando i barbari. Conrad, Kafka, Coetzee

Simona Micali

Non esiste alcun documento di civiltà che  
non sia anche documento di barbarie.

W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940)

## Civiltà vs. Barbarie

Negli ultimi anni, i concetti di «barbaro» e di «barbarie» hanno acquisito una rinnovata centralità nel dibattito critico. Da un lato, l'opposizione binaria civiltà/barbarie, una delle opposizioni più stabili e di lunga durata nella cultura occidentale nonostante (o grazie a) l'incessante evoluzione geopolitica dei due termini<sup>1</sup>, è diventata uno dei principali obiettivi polemici nell'ambito degli studi postcoloniali, che hanno visto in essa uno strumento della repressione delle culture 'subalterne'; dall'altro lato, la nozione di «barbaro» ha suscitato l'interesse di studiosi di filosofia, di storia della cultura e di *discourse theory*<sup>2</sup>, proprio per la sua elasticità e instabilità concettuale: per sua natura, 'barbaro' indica *ciò che sta fuori* dalla civiltà, che resiste all'appropriazione culturale e politica, che ostacola o esclude la differenziazione, e dunque si presta a designare ciò che di volta in volta una cultura vuole rigettare come inferiore, negativo, minaccioso, senza ulteriore specificazione. Com'è evidente, tale meccanismo

---

<sup>1</sup> Per un storia complessiva del concetto, cfr. Droit 2007.

<sup>2</sup> Cfr. per esempio Neilson 1999; Davis 2007; Todorov 2009; Boletsi 2013; Boletsi – Moser 2015.

funziona in maniera paradossale: infatti ciò che è escluso dalla cultura è al tempo stesso incluso concettualmente, giacché la cultura si definisce appunto attraverso questa esclusione.

A dispetto di questo ripensamento teorico-critico in corso, che problematizza e mette in evidenza le contraddizioni dell'opposizione civiltà/barbarie, essa gode di una popolarità immutata tanto nel discorso politico quanto nell'immaginario narrativo, che ne hanno prontamente aggiornato il significato al mutato contesto geopolitico di questo inizio di millennio. La retorica dello 'scontro di civiltà', della 'difesa dei nostri confini' e 'dei nostri valori' domina i talk show televisivi; immagini di fantastiche invasioni (di alieni, mutanti, macchine impazzite, zombie e tutte le molteplici declinazioni fantastiche di un Altro inumano e selvaggio) e di epiche battaglie per la salvezza della civiltà si moltiplicano nel cinema blockbuster<sup>3</sup>. Un filone alternativo, quasi altrettanto fortunato, è quello che rovescia i termini assiologici dell'opposizione civiltà/barbarie, individuando nel 'barbaro' il buon selvaggio che resiste al dominio della civiltà capitalista e moralmente corrotta, oppure il veicolo di una utopica palingenesi della decadente civiltà occidentale. In entrambi i casi, tuttavia, la stabilità dell'opposizione civiltà/barbarie e il suo manicheismo non vengono messi in discussione: la nozione di 'barbaro', negativa o positiva, conserva comunque una sua rassicurante solidità; pertanto la dialettica che si sviluppa tra i due termini dell'opposizione non comporta mai implicazioni tragiche, bensì assolve a una funzione apotropaica o utopica.

Nelle pagine che seguono, proverò a illustrare una terza possibilità esplorata dall'immaginario letterario del Novecento, attraverso l'analisi di tre testi che hanno affrontato l'opposizione civiltà/barbarie in maniera problematica, uscendo dalla logica manicheista e mettendone in luce le ambivalenze e l'instabilità. Si tratta di *Heart of Darkness* (*Cuore di tenebra*, 1899) di Joseph Conrad, il racconto incompiuto *Beim Bau der chinesischen Mauer* (*Durante la*

---

<sup>3</sup> Ho analizzato le declinazioni dello stereotipo del barbaro nell'immaginario di massa in Micali 2017.

*costruzione della muraglia cinese*, 1917) di Franz Kafka, il romanzo *Waiting for the Barbarians* (*Aspettando i barbari*, 1980) di J.M. Coetzee: tre testi, e tre autori, che evidentemente non vengono a comporre un filone letterario organico; ma sono comunque accomunati dall'aver tutti e tre, sia pure da angolature e con esiti diversi, affrontato il tema del rapporto tra civiltà e barbarie come un conflitto dalle implicazioni tragiche o paradossali, aggirando tanto la tentazione consolatoria quanto quella utopica.

### **L'Impero e la *wilderness***

«*Heart of Darkness* projects the image of Africa as "the other world," the antithesis of Europe and therefore of civilization, a place where man's vaunted intelligence and refinement are finally mocked by triumphant beastiality» (Achebe 1989: 4): è questo il punto centrale del celebre saggio del 1977, in cui lo scrittore nigeriano Chinua Achebe accusava di razzismo e xenofobia il romanzo che era ormai da decenni un classico della letteratura inglese moderna. Com'è noto, l'attacco di Achebe ha inaugurato un dibattito sulla posizione ideologica di Conrad rispetto all'imperialismo, che ancora impegna – su fronti opposti – esponenti degli studi postcoloniali e studiosi di narrativa modernista. Non è certo questa la sede per addentrarsi in una disamina delle opposte argomentazioni<sup>4</sup>, né il mio scopo è stabilire se Conrad fosse – inconsciamente o consapevolmente – razzista; piuttosto, quel che mi preme è mettere in evidenza come l'esistenza stessa di tale dibattito è una conseguenza necessaria di una vistosa ambiguità del romanzo rispetto all'opposizione binaria civiltà/barbarie, che intacca la solidità concettuale del binomio e inaugura idealmente la sua problematizzazione nell'immaginario moderno.

---

<sup>4</sup> Per una sintetica ricostruzione del dibattito critico, cfr. Watt 2000: 85-96.

Da un lato, infatti, Conrad scrive dal cuore dell'Impero britannico, sua patria d'elezione<sup>5</sup>, e condivide e supporta apertamente la politica imperialista dell'Inghilterra vittoriana. Non avrebbe senso parlare di un Conrad 'anticolonialista': come giustamente osserva Edward W. Said, che rielabora criticamente l'argomento centrale di Achebe, la cultura e l'esperienza di Conrad non gli consentono di posizionarsi al di fuori dell'ideologia imperialista, di immaginare alternative al dominio politico-economico dei Paesi europei sul resto del globo. È questa la visione dominante, esplicita, della narrativa conradiana, e *Heart of Darkness* non fa eccezione:

*Heart of Darkness* works so effectively because its politics and aesthetics are, so to speak, imperialist, which in the closing years of the nineteenth century seemed to be at the same time an aesthetic, politics, and even epistemology, inevitable and unavoidable. (Said 1994: 24)

Sarebbe pertanto inutile cercare nel romanzo *un'altra* prospettiva, una visione anti-imperialista<sup>6</sup>; piuttosto, il narratore Marlow in apertura ci presenta la storia che sta per raccontare come l'illustrazione di un'alternativa tutta interna alla logica imperialista, ossia la contrapposizione tra un 'colonialismo cattivo', come quello belga in Congo, e un 'colonialismo buono', ovviamente quello britannico: l'uno non è opera da «colonists» bensì da «conquerors», è «robbery with

---

<sup>5</sup> Ricordo che Conrad, nato sotto l'impero sovietico, ottenne la cittadinanza britannica nel 1886 e la cessazione di quella russa nel 1889; l'inglese era la sua terza lingua (dopo il polacco e il francese).

<sup>6</sup> La 'seconda visione' rintracciabile in *Heart of Darkness* cui allude il titolo di Said ("Two Visions in *Heart of Darkness*") è piuttosto il senso della contingenza dell'imperialismo, e dunque il presentimento della sua fine; e tuttavia Conrad non è in grado di vedere *cosa* potrebbe sostituire il dominio occidentale, se non un ritorno della 'tenebra': «Marlow and Kurtz are also creatures of their time and cannot take the next step, which would be to recognise that what they saw, disablingly and disparagingly, as non-European "darkness" was in fact a non-European *resisting* imperialism» (30).

violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind» (Conrad 1989: 50); il secondo invece è quello in cui la logica del guadagno è controbilanciata dall'ideale della civilizzazione:

The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea – something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to... (*Ibid.*)

Cieca avidità, rapina e massacro sono appunto i capi d'accusa contro il dominio coloniale belga estesamente documentati nei primi due capitoli a beneficio dei lettori britannici, rappresentati nella cornice del romanzo dal gruppo di anonimi passeggeri della Nellie – significativamente, tutti esponenti a diverso titolo dell'impresa coloniale britannica: oltre all'anonimo narratore esterno, ad ascoltare Marlow ci sono infatti il «Director of Companies», «the Lawyer» e «the Accountant» (38, 40). La cornice del racconto riflette dunque quella contrapposizione tra colonialismo buono e colonialismo cattivo che Marlow enuncia come tema centrale della vicenda: gli ascoltatori sono appunto i prototipi del *colonist* inglese, animato dalla «devotion to efficiency» (50), che porta la civiltà nel cuore della tenebra ricavandone in cambio un guadagno economico più o meno legittimo; a loro Marlow offre quello che appare come un istruttivo *exemplum* negativo.

L'ambiguità, che incrina la solidità di quella contrapposizione, emerge invece nel corpo del racconto, in stretta connessione con il trattamento reticente e allusivo della figura di Kurtz<sup>7</sup>. Infatti, nel compilare la sua istruttoria sui misfatti del cattivo colonialismo,

---

<sup>7</sup> Una reticenza che ha ispirato alcune delle più importanti letture del romanzo, come quelle di Tzvetan Todorov (1993) o di Peter Brooks (2005), secondo i quali *Heart of Darkness* è essenzialmente un'allegoria modernista dell'impossibilità della conoscenza.

Marlow costruisce *in absentia* la figura di Kurtz come il perfetto rappresentante di quello positivo, la summa ideale del colonialista illuminato, che all'abilità strategico-commerciale associa una profonda cultura e una straordinaria capacità retorica, poste al servizio di una fervente adesione all'ideale di 'civilizzare i selvaggi'. Del resto, non dimentichiamo che Kurtz ha sangue tedesco, francese e inglese, ha studiato in Inghilterra e ora lavora per il Belgio: «All Europe contributed to the making of Kurtz» (180), riassume Marlow; e dunque la sua degenerazione, il suo imbarbarimento, la sua follia non sono più le tappe di un fallimento individuale, bensì vengono implicitamente elevate a allegoria della vicenda imperialista nel suo complesso. Per questo, come osserva Ian Watt, «Kurtz remains the number one exhibit in Conrad's exhibition of colonial horrors» (Watt 2000: 91).

Eppure il potere perturbante della figura di Kurtz non sta tanto nella sua vicenda di pervertimento e degenerazione dell'ideale civilizzatore, specchio di una degenerazione dell'imperialismo moderno<sup>8</sup>: ciò che turba Marlow, e il lettore, è che in Kurtz idealismo e degradazione dell'ideale convivono ancora, sino all'ultimo – come convivono grottescamente nella relazione a lui commissionata dalla *Society for the Suppression of the Savage Customs*, in cui è profuso l'ideale civilizzatore in «burning noble words», sino alla nota in fondo all'ultima pagina, «luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: "Exterminate all the brutes!"» (Conrad 1989: 182). Potremmo allora spingere più in là il discorso di Watt, e osservare che Kurtz è il «number one exhibit» dell'istruttoria di Conrad contro gli orrori del colonialismo non in quanto esemplificazione della degradazione dell'ideale coloniale, ma in quanto *disvelamento* di quell'orrore di cui l'idealismo è solo la maschera ipocrita<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> È appunto la tesi centrale dell'interpretazione di Watt del romanzo, illustrata più ampiamente nel precedente *Conrad in the Nineteenth Century* (Watt 1981).

<sup>9</sup> Per questa e per le successive considerazioni sul romanzo cfr. anche Sertoli 1999 e Brugnolo 2017: 55-67.

Un discorso per certi aspetti analogo può essere fatto rispetto all'opposizione civiltà/barbarie all'interno del romanzo: e con questo vengo al punto centrale dell'argomentazione di Achebe, dalla quale eravamo partiti. Secondo Achebe, infatti, e secondo quanto enuncia lo stesso Marlow in apertura del suo racconto, l'Africa è quell'*altrove* dalla civiltà, quel «place of darkness» (54) in cui ancora lo stato di natura resiste all'assimilazione culturale dell'Occidente. Terribile e seducente, dotata di una vitalità insopprimibile, la *wilderness* attende pazientemente la fine della «fantastic invasion» (130) dei molesti occidentali, ma non esita a vendicarsi di chi diventa troppo incauto o arrogante, come appunto nel caso di Kurtz:

Oh, yes, I heard him. 'My Intended, my ivory, my station, my river, my—' everything belonged to him. It made me hold my breath in expectation of hearing the wilderness burst into a prodigious peal of laughter that would shake the fixed stars in their places. Everything belonged to him – but that was a trifle. The thing was to know what he belonged to, how many powers of darkness claimed him for their own. (178)

Incarnazione della *hybris* del conquistatore occidentale, che pretende di estendere il proprio dominio sulla natura incontaminata, Kurtz patisce la nemesis della *wilderness*; la quale tuttavia non consiste in un atto di violenza, bensì in una più inquietante opera di seduzione, di *assimilazione*: colui che voleva civilizzare la *wilderness* viene al contrario sedotto da essa, subisce un processo di *imbarbarimento*. Ma anche in questo caso non si tratta propriamente di una conversione, bensì di un disvelamento: come ha ben mostrato Stefano Brugnolo, la *wilderness* ha risvegliato la barbarie che giaceva latente al di sotto delle buone maniere, della cultura, degli ideali dell'uomo civilizzato; il 'cuore di tenebra' è il cuore stesso di Kurtz, finalmente messo a nudo (2017: 55-67). Di nuovo, come per l'impossibile coesistenza di colonialismo buono e colonialismo cattivo, attraverso la figura di Kurtz ci viene mostrato come la barbarie non sia solo l'*altrove* della civiltà, ma

sia anche il suo nucleo represso, il suo cuore più oscuro, pronto a riemergere appena si allenti il controllo della civiltà.

In quanto veicolo di questo disvelamento, Kurtz assume il ruolo di eroe tragico della vicenda – per quanto si tratti propriamente di un tragico moderno, avvolto nella reticenza, più alluso che indicato come esemplare. Kurtz è l’incarnazione dell’orrore, ma anche colui che ha la lucidità e il coraggio per additare l’orrore, nel suo celebre bilancio finale della propria esistenza; è colpevole, indubbiamente, e giustamente punito, ma la sua consapevolezza finale lo addita altrettanto indubbiamente come «a remarkable man» (244), meritevole del rispetto e della lealtà di Marlow. È questa consapevolezza che Marlow riporta con sé in Europa, che lo fa sogghignare alla vista degli affaccendati borghesi per le strade, «so full of stupid importance» (246), ignari della minaccia del ritorno della barbarie che incombe sulle loro vite; l’orrore, che Kurtz ha riconosciuto e gli ha mostrato nella foresta africana, lo accompagna sino all’ultimo atto, la visita all’ignara e romantica fidanzata, entra con lui nell’imponente salotto, smentisce con il suo sussurro insistente le sue pietose menzogne, con il battito rivelatore di un «heart of a conquering darkness» (252).

## **La Muraglia e il fantasma dei Popoli del Nord**

Il secondo testo che affrontiamo, il racconto incompiuto *Beim Bau der chinesischen Mauer* (*Durante la costruzione della muraglia cinese*, 1917) di Franz Kafka, è piuttosto vicino a *Heart of Darkness* cronologicamente, ma assai lontano dal romanzo conradiano per contesto culturale, concezione, modalità narrativa. Anche per questo, esso aggiunge idealmente un tassello importante nel moderno processo di problematizzazione delle dinamiche interculturali e del rapporto civiltà/barbarie.

Come Conrad, Kafka scrive in una lingua che non riconosce pienamente come propria, per quanto sia la sua lingua madre, così come rispetto alla cultura tedesca avverte la propria posizione come eccentrica, marginale, anomala. Tuttavia non ha alcuna esperienza diretta dell’*altrove* di cui ci racconta, né più in generale del mondo in



rapida espansione al di là dei confini della Mitteleuropa; il suo Impero cinese è uno spazio indefinito e dalla collocazione temporale indistinta, allegoria di una generica 'civiltà' sulla cui natura il racconto implicitamente si interroga.

L'anonimo narratore, un anziano abitante della Cina sudorientale, rievoca le tappe della lunghissima, grandiosa opera di costruzione della Muraglia alla quale ha lui stesso partecipato, e che ora si annuncia essere conclusa. Più che un racconto ordinato, come spesso avviene in Kafka, la narrazione assume le modalità di un'istruttoria, in cui prospettive diverse, notizie contraddittorie e dettagli enigmatici vengono vagliati scrupolosamente, nel vano tentativo di arrivare a una lettura univoca dei fatti; in particolare, l'interrogativo principale sul quale si cerca di far luce riguarda le anomale modalità di costruzione della muraglia, che non prosegue linearmente, bensì per costruzioni parziali che procedono contemporaneamente lungo l'intero perimetro dell'Impero, colmando man mano le lacune – e circola la voce inquietante che ci siano ancora alcune interruzioni, che renderebbero l'opera inutile<sup>10</sup>. Ma indagare le ragioni del sistema di costruzione della muraglia significa indagare anche lo scopo della costruzione stessa. Il quale è apparentemente ovvio: «Gegen wen sollte die große Mauer schützen? Gegen die Nordvölker» (Kafka 2014: 296<sup>11</sup>). I barbari premono ai confini settentrionali dell'Impero, minacciando i suoi pacifici abitanti e l'integrità dell'Impero tutto (incidentalmente, è appunto il motivo per cui la dinastia Ming avviò la costruzione della Muraglia reale, nel XIV secolo). Ma subito il narratore si sente in dovere di dirci qualcosa di più sulla natura di questi *Nordvölker*:

---

<sup>10</sup> È appunto il cruccio che spinge il narratore a indagare la questione: «Ja, eine solche Mauer kann nicht nur nicht schützen, der Bau selbst ist in fortwährender Gefahr» (Kafka 2014: 289-290) [«Anzi, un muro così non solo non può difendere, ma la costruzione stessa è in continuo pericolo», Kafka 1979: 361].

<sup>11</sup> [«Da chi doveva proteggere la grande Muraglia? Dai popoli del nord» (Kafka 1979: 367).]

Ich stamme aus dem südöstlichen China. Kein Nordvolk kann uns dort bedrohen. Wir lesen von ihnen in den Büchern der Alten, die Grausamkeiten, die sie ihrer Natur gemäß begehen, machen uns aufseufzen in unserer friedlichen Laube. Auf den wahrheitsgetreuen Bildern der Künstler sehen wie diese Gesichter der Verdammnis, die aufgerissenen Mäuler, die mit hoch zugespitzten Zähnen besteckten Kiefer, die verkniffenen Augen, die schon nach dein Raub zu schielen scheinen, den das Maul zermalmen und zerreißen wird. Sind die Kinder böse, halten wir ihnen diese Bilder hin und schon fliegen sie weinend an unsern Hals. Aber mehr wissen wir von diesen Nordländern nicht. Gesehen haben wir sie nicht, und bleiben wir in unserem Dorf, werden wir sie niemals sehen, selbst wenn sie auf ihren wilden Pferden geradeaus zu uns hetzen und jagen, – zu groß ist das Land und läßt sie nicht zu uns, in die leere Luft werden sie sich verrennen. (*Ibid.*<sup>12</sup>)

Quella che nei presumibili intenti del narratore dovrebbe essere una descrizione dei minacciosi nemici barbari si risolve in una collazione di fonti inaffidabili: le descrizioni nei libri dei vecchi, i terribili ritratti degli artisti, usati per spaventare i bambini. Per gli abitanti dell'Impero, i Nordvölker sono una leggenda, una costruzione culturale; del resto, se pure esistessero, non potrebbero mai giungere

---

<sup>12</sup> «Io sono oriundo della Cina sudorientale. Nessun popolo settentrionale ci può minacciare. Di loro leggiamo nei libri dei vecchi, le crudeltà che commettono secondo la loro natura ci fanno sospirare nelle nostre pacifiche verande. Nei quadri realistici degli artisti vediamo quelle facce di dannati, le bocche spalancate, le mascelle armate di gran denti aguzzi, gli occhi stretti che pare stiano già a spiare la preda che la bocca maciullerà e sbranerà. Quando i bambini fanno i cattivi mostriamo loro questi quadri, ed essi si rifugiano piangendo tra le nostre braccia. Di quei popoli settentrionali però non sappiamo altro. Non li abbiamo mai visti e se non ci allontaniamo dal nostro villaggio non li vedremo mai, neanche se in groppa ai loro cavalli selvaggi si lanciassero direttamente verso di noi – troppo grande è il paese e non li lascerebbe avvicinarsi, disorientati si smarrirebbero nell'aria» (*ibid.*).

sino a minacciare la lontanissima regione meridionale in cui vive il narratore. Perché allora, si chiede, gli uomini del Sud accorrono anch'essi a costruire la Muraglia? Perché l'opera è avvertita da tutti loro come di vitale importanza? A questo «Warum» («Perché?») ripetuto due volte il lettore attenderà invano una risposta esplicita; invece, nel paragrafo successivo il narratore apre un nuovo fronte di indagine, apparentemente indipendente, sulla più importante e «allerundeutlichste» («oscura») delle istituzioni cinesi, ossia l'Impero:

Nun gehört zu unseren allerundeutlichsten Einrichtungen jedenfalls das Kaisertum. In Peking natürlich, gar in der Hofgesellschaft, besteht darüber einige Klarheit, wiewohl auch diese eher scheinbar als wirklich ist [...]. Je tiefer man zu den unteren Schulen herabsteigt, desto mehr schwinden begreiflicherweise die Zweifel am eigenen Wissen, und Halbbildung wogt bergehoch um wenige seit Jahrhunderten eingerammte Lehrsätze, die zwar nichts an ewiger Wahrheit verloren haben, aber in diesem Dunst und Nebel auch ewig unerkant bleiben. (297<sup>13</sup>)

L'Impero è il centro enigmatico, trascendente da cui irradia l'autorità del potere, il quale tuttavia estendendosi verso le regioni periferiche necessariamente si disperde, si fa astratto e evanescente<sup>14</sup>; il

---

<sup>13</sup> «Ora, una delle nostre istituzioni più oscure e certamente l'Impero. Si sa, a Pechino, soprattutto nella società di Corte, regna una certa chiarezza, anche se questa è più apparente che reale [...]. Quanto più si scende verso le scuole inferiori, tanto più scompaiono, e si capisce, i dubbi intorno al proprio sapere, e la falsa cultura impera baldanzosa intorno a pochi teoremi radicati da secoli che non hanno perduto nulla della loro verità eterna, ma in questi vapori e in questa nebbia rimangono anche eternamente sconosciuti» (Kafka 1979: 368).

<sup>14</sup> Per far meglio comprendere questo meccanismo di dispersione dell'autorità, il narratore alla pagina seguente enuncia la parabola che verrà poi pubblicata con il titolo *Eine kaiserliche Botschaft* (*Un messaggio dell'imperatore*) nella raccolta *Ein Landarzt* (*Un medico di campagna*, 1919).

popolo delle province, che pure è ciecamente fedele all'istituzione imperiale, in realtà non sa nulla del singolo imperatore, e confonde notizie reali e leggendarie, cronaca del presente con eventi antichissimi. Così, attraverso l'accidentato percorso delle reticenze, allusioni e digressioni tipiche della parabola kafkiana, giungiamo a comprendere che la Muraglia non è stata costruita per proteggere l'Impero, ma per renderlo visibile e tangibile al suo sterminato popolo: essa è il limite periferico esterno che solo può conferire una consistenza fisica, tangibile al fantasma del potere imperiale altrimenti trascendente e incomprensibile, è il simbolo presente dell'Imperatore assente. Allo stesso modo, il fantasma dei nemici barbari è il supporto, il compimento necessario del fantasma dell'Impero<sup>15</sup>: è solo grazie alla contrapposizione a una minaccia *esterna* che gli innumerevoli popoli sparsi sullo sterminato territorio cinese (in cui, come ci viene detto, suona strana e sciocca anche la lingua dei paesi vicini) possono acquisire il senso di appartenenza a una comune civiltà:

auf allen Wegen Gruppen, Wimpel, Fahnen, niemals hatten sie gesehen, wie groß und reich und schön und liebenswert ihr Land war, jeder Landmann war ein Bruder, für den man eine Schutzmauer baute, und der mit allem, was er hatte und war, sein Leben lang dafür dankte, Einheit! Einheit! (292<sup>16</sup>)

È per questo, allora, che i dirigenti hanno scelto il metodo apparentemente insensato di procedere per 'costruzioni parziali': la muraglia viene costruita simultaneamente in tutti i punti della

---

<sup>15</sup> Un rovesciamento di prospettiva in parte analogo è proposto anche da Maria Boletsi, la quale tuttavia a mio parere forza un po' i nessi logici del racconto, che invece si mantiene volutamente reticente e ambiguo (cfr. Boletsi 2013: 14-38).

<sup>16</sup> «Per tutte le strade crocchi, vessilli, bandiere: non avevano mai visto quanto fosse grande e ricco e bello e amabile il loro paese. Ogni contadino era un fratello per il quale si costruiva il muro di protezione e per tutta la vita egli era grato con tutto ciò che era e possedeva. Unione, unione!» (Kafka 1979: 364).

frontiera di modo che il popolo tutto si senta partecipe della grandiosa opera, si riconosca in essa e dunque nell'Impero di cui essa è simbolo e confine. E tuttavia la costruzione che circoscrive, e rende dunque presente e tangibile il Potere, è anche dimostrazione della sua precarietà e inconsistenza: la costruzione per blocchi, e quindi le lacune che si sospetta persistano lungo il suo tracciato, invalidano il senso della costruzione – così come il discorso discontinuo e contraddittorio dello storico, in cui ciascun 'blocco' mette in dubbio il contenuto degli altri, invalida il significato e l'autorità del suo testo (secondo la celebre lettura di Deleuze e Guattari 2010: 122-135). Per esistere, la civiltà deve definirsi e delimitarsi rispetto a un Altro, ma il gesto che fissa il confine tra esterno e interno è anche quello che rende quest'ultimo vulnerabile. Evocato come differenza necessaria al riconoscimento di un'identità, l'Altro si costituisce necessariamente come nemico, come minaccia.

### **Come finisce l'Impero**

Nel nostro percorso tripartito, *Waiting for the Barbarians* (*Aspettando i barbari*, 1980) rappresenta un ideale punto di arrivo e di sintesi delle prospettive offerte da Conrad e Kafka. Da un lato, infatti, Coetzee riprende e aggiorna la tematica coloniale da una prospettiva postcoloniale (storicamente e ideologicamente); del frammentario racconto kafkiano ritroviamo invece la modalità esplicitamente allegorica, la riflessione sulla natura del Potere e sul meccanismo concettuale che produce il fantasma del nemico barbaro. Del resto, come Conrad, Coetzee appartiene alla razza dei colonizzatori, di cui condivide la lingua e la formazione culturale; ma al tempo stesso, come Kafka, scrive da una posizione di provincia e di frontiera rispetto a quella lingua e a quella cultura – da quella che è diventata una provincia postuma dell'Impero, tormentata e turbolenta, di cui è prossima la caduta<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Dominic Head associa Coetzee alla categoria dei «post-colonizers», cioè coloro che «are embroiled in the culture and the language of colonialism, although they reject imperialism» (Head 2009: 28); sottolinea tuttavia

Per certi aspetti, si tratta di una posizione analoga a quella del protagonista e narratore del romanzo, un Magistrato che amministra il finora tranquillo avamposto di frontiera di un non meglio specificato Impero<sup>18</sup>. La tranquillità della provincia è turbata dall'arrivo di un colonnello mandato dalla Capitale a indagare sulle voci di un imminente attacco dei barbari, ossia le popolazioni nomadi che abitano il deserto oltre la frontiera. Dinanzi alla crudeltà del colonnello Joll, che rapisce e tortura pacifici pescatori, il suo senso di giustizia lo costringe a assumere suo malgrado le loro difese, trasformandosi da fedele funzionario in nemico dell'Impero.

Apparentemente, dunque, *Waiting for the Barbarians* può essere inserito nel filone dei romanzi "di risveglio" (*awakening*), in cui si descrive la presa di consapevolezza dell'eroe che dà luogo a un rovesciamento assiologico dei valori precedentemente condivisi, ossia nel nostro caso del binomio oppositivo civiltà/barbarie: in altre parole, il protagonista si rende conto che «i veri barbari siamo noi»<sup>19</sup>. Si tratta

---

giustamente come la posizione di Coetzee sia complicata dal fatto che la sua lingua e la sua formazione sono inglesi, mentre nella storia sudafricana recente è stato piuttosto l'afrikaans a essere percepito come 'lingua imperialista'. Per una contestualizzazione storico-politica del romanzo, e più in generale delle opere di Coetzee che precedono la fine del regime dell'apartheid, cfr. anche Attwell 1993; per un bilancio complessivo, che include la produzione post-apartheid dello scrittore, cfr. Poyner 2009 e Boehmer – Iddiols – Eaglestone 2009: 11-90.

<sup>18</sup> «Empire», solitamente indicato senza l'articolo determinativo, a evidenziare la componente generalizzante e metafisico-allegorica del romanzo (Head 2009: 48-49).

<sup>19</sup> Il rovesciamento del binomio viene espresso chiaramente nello scontro più acceso tra Joll e il Magistrato, in cui quest'ultimo attribuisce al colonnello tanto la qualifica di 'nemico' che la responsabilità di aver 'commesso atti barbari': «Those pitiable prisoners you brought in – are *they* the enemy I must fear? Is that what you say? *You* are the enemy, Colonel!" I can restrain myself no longer. I pound the desk with my fist. "*You* are the enemy, *you* have made the war, and *you* have given them all the martyrs they

di uno script presente in numerose opere di orientamento postcoloniale, tutto sommato eticamente rassicurante, e pertanto piuttosto popolare (basti pensare a due kolossal hollywoodiani e pluripremiati come *Dances with the Wolves* [*Balla coi lupi*, USA 1990] e *Avatar* [USA 2009]). Tuttavia il Magistrato non riesce semplicemente a 'cambiare parte', a rovesciare i termini dell'opposizione noi/loro e approdare al ruolo dell'eroe difensore degli oppressi, essenzialmente per due ragioni.

In primo luogo, il tentativo di rovesciare i termini, e identificare la barbarie come il volto coercitivo e disumano del potere, è vanificato dalla consapevolezza che non esiste un potere 'buono', e che la barbarie del potere esercitata da Joll è tutto sommato equivalente alla benevolenza del potere esercitata dal Magistrato:

For I was not, as I liked to think, the indulgent pleasure-loving opposite of the cold rigid Colonel. I was the lie that Empire tells itself when times are easy, he the truth that Empire tells when harsh winds blow. Two sides of imperial rule, no more, no less. (Coetzee 2004: 148-149)

La violenza è una delle tante forme di esercizio dell'egemonia, senz'altro la più onesta, forse persino la più comprensibile e efficace: il popolo infatti parteggia per l'esercito e si fa beffe dell'opposizione del Magistrato; ma anche la donna barbara, che egli accoglie in casa propria e cura personalmente dalle ferite inflittale da Joll, ha compreso meglio la tortura delle cure morbose che lui le rivolge. È in fondo il messaggio implicito che abbiamo rintracciato in *Heart of Darkness*, quasi una chiarificazione dell'enigmatica, tragica figura di Kurtz; da questa angolatura, sarebbe fin troppo facile leggere *Waiting for the Barbarians* come una riscrittura di *Heart of Darkness* alla luce dell'interpretazione di Said.

---

need – starting not now but a year ago when you committed your first filthy barbarities here! [...]» (Coetzee 2004: 125).

In secondo luogo, i barbari, a dispetto dei ripetuti tentativi del Magistrato di accostarsi a loro, resteranno sempre l'Altro, inconoscibili e incomprensibili quanto i 'selvaggi' di Conrad e i Nordvölker di Kafka. La donna barbara, che pure ha vissuto con lui per mesi, rimane una sconosciuta, un corpo opaco e estraneo, per il quale non riesce neppure a provare desiderio; l'ultima immagine che avrà di lei è quella di «a stranger; a visitor from strange parts now on her way home after a less than happy visit» (79). Altrettanto deludente è l'incontro nel deserto con il gruppo dei barbari ai quali riconsegna la ragazza. A questo proposito, è emblematica la scena del loro primo avvistamento, dopo settimane di cammino:

We push on towards them for half an hour before we realize that we are getting no closer. As we move they move too. "They are ignoring us," I think, and consider lighting a fire. But when I call a halt the three specks seem to halt too; when we resume our march they begin to move. "Are they reflections of us, is this a trick of the light?" I wonder. (74)

Significativamente, il primo incontro con i barbari suscita l'impressione che essi non abbiano una consistenza reale, ma siano solo il riflesso di chi li insegue. Allo stesso modo, l'incontro non solo non produce comprensione, ma neppure uno scambio significativo, bensì una conferma della incolmabilità della distanza linguistica, culturale, emotiva tra i due gruppi. I presunti nemici appaiono invisibili, sfuggenti, elusivi; e proprio il loro sottrarsi all'incontro/scontro non solo frustra le buone intenzioni del Magistrato, ma anche quelle bellicose dell'esercito di Joll, che dopo aver vagato inutilmente nel deserto sarà infine costretto alla ritirata.

Proprio per questo, quando vorrà schierarsi apertamente dalla parte dei barbari, il Magistrato sarà costretto a *inventarli*: a inventare la loro lingua, le loro speranze e i loro dolori. È quanto ha fatto con l'enigmatica ragazza barbara; è quanto farà nuovamente durante il decisivo interrogatorio di Joll, il quale gli chiede spiegazioni sulle tavolette incise con simboli ignoti trovate in casa sua – si tratta di una



scena altrettanto emblematica, che in qualche modo completa il messaggio di quella appena citata. Il Magistrato le ha trovate nel corso degli scavi nel deserto che costituivano il suo hobby in tempo di pace, e le ha studiate per anni, senza mai arrivare a decifrarle. Quando il colonnello le usa come prova di suoi segreti scambi con il nemico, si risolverà a fingere di tradurle:

"He sends greetings to his daughter," I say. I hear with surprise the thick nasal voice that is now mine. My finger runs along the line of characters from right to left. "Whom he says he has not seen for a long time. He hopes she is happy and thriving. He hopes the lambing season has been good [...]." (121)

Il messaggio seguente conterrà la notizia dell'arresto di un fratello da parte dei 'soldati', quello successivo della sua morte per le torture subite. «Together they can be read as a domestic journal, or they can be read as a plan of war, or they can be turned on their sides and read as a history of the last years of the Empire» (122), spiega il Magistrato a Joll. Il discorso dei barbari, la loro accusa all'Impero, il Magistrato deve inventarli, né i subalterni saranno mai in grado di far udire la propria voce in altro modo<sup>20</sup>.

Infine, il Magistrato non raggiungerà una comprensione della nozione di 'barbaro' neppure attraverso la traumatica esperienza del suo proprio 'imbarbarimento'<sup>21</sup>. Dopo aver interrotto impulsivamente una rivoltante cerimonia di tortura pubblica di alcuni prigionieri barbari, viene lui stesso torturato e umiliato dagli uomini di Joll, ritrovandosi così esattamente nella posizione dei nemici che aveva cercato di aiutare; e saranno proprio le sue urla di dolore e paura a essere irrisate dai suoi concittadini come la lingua dei barbari: «"He is

---

<sup>20</sup> Questo sarà il tema centrale anche di *Foe* (1986) dello stesso Coetzee, riscrittura postmoderna e metaletteraria del *Robinson Crusoe*, in cui Friday ha la lingua mozzata.

<sup>21</sup> Con una formula suggestiva, Stefano Brugnolo definisce questo processo come il «*going barbarian*» del magistrato (2017: 114).

calling his barbarian friends," someone observes. "That is barbarian language you hear". There is laughter»<sup>22</sup> (133). E tuttavia, spogliato delle sue abitudini, del suo ruolo, del suo potere, il Magistrato non diventa affatto un eroe tragico, bensì un subuomo, un animale, incapace di pensare a altro che al cibo e al disagio fisico, privo di vergogna e di dignità, persino di sentimenti nei confronti dei suoi torturatori. Dovrà recuperare la sua posizione iniziale in seguito alla fuga dell'esercito, il suo ruolo di membro della comunità, per valutare ciò che gli è accaduto e dargli un significato. "Barbaro", qui, diventa il nome dato all'essere privato di qualità e dignità umane, al corpo umiliato e animalizzato, che Giorgio Agamben (2005) definirà «homo sacer»<sup>23</sup>.

Imprendibile, incomprensibile, inumano: da qualsiasi angolatura prospettica, dunque, "barbaro" è il termine che designa un'inconoscibile alterità, come dovrà ammettere il Magistrato nel suo bilancio finale della vicenda:

I think: "I have lived through an eventful year, yet understand no more of it than a babe in arms. [...]"

I think: "There has been something staring me in the face, and still I do not see it." (169-170)

---

<sup>22</sup> La scena, al pari di quella precedente di tortura pubblica dei prigionieri barbari, sembra rimandare ai tratti del meccanismo sacrificale descritto da René Girard (1992); tuttavia, in un'intervista rilasciata a David Atwell, Coetzee accenna solo a una possibile influenza sul romanzo della teoria girardiana del desiderio mimetico esposta in *Menzogna romantica e verità romanzesca* (Coetzee 1992: 104-105).

<sup>23</sup> Non mi dilungo sul tema della tortura, giacché è uno degli aspetti più studiati del romanzo, specialmente alla luce delle teorie sulla biopolitica di Foucault e appunto delle riflessioni di Agamben: cfr. Nashef 2009 e Tegla 2015: 34-60.

Ma non si tratta di un'incapacità individuale, giacché il discorso imperialista è costitutivo della nostra soggettività<sup>24</sup>: il soggetto occidentale si costituisce in esso, e se lo rifiuta si annulla, fisicamente o psicologicamente – una 'bestia', come appunto il Magistrato nella sua lotta contro gli emissari dell'Impero. Il risultato di questa indagine è che il termine 'barbaro' delinea un vuoto di senso, il nucleo che resiste all'appropriazione, alla comprensione, all'assoggettamento al discorso dominante, in tutte le sue forme: sul territorio, nelle istituzioni civili, nel soggetto stesso<sup>25</sup>. Istituito su tale vuoto di senso, il discorso della civiltà è dunque per sua natura precario e instabile, ed è tale precarietà a produrre la violenza e l'abuso del potere.

Il percorso del romanzo, e della presa di consapevolezza del Magistrato, si dispiega dunque in un circolo vizioso, che a sua volta illustra una concezione circolare e tragica della Storia: la civiltà è fondata sulla barbarie, e evoca essa stessa la barbarie che l'annienterà. Difatti il finale del romanzo, con la sconfitta dell'Impero a opera dei barbari invisibili, delinea non una vittoria, bensì una apocalisse senza palingenesi: la civiltà si rivela costitutivamente votata all'autodistruzione sin dal momento della sua fondazione, nell'atto stesso di convertire l'eternità del tempo ciclico nella unidirezionalità di quello storico:

What has made it impossible for us to live in time like fish in water, like birds in air, like children? It is the fault of Empire! Empire has created the time of history. Empire has located its existence not in the smooth recurrent spinning time of the cycle of the seasons but in the jagged time of rise and fall, of beginning and end, of catastrophe. (146)

---

<sup>24</sup> Per l'analisi di questo aspetto del romanzo cfr. Saunders 2003; Poyner 2009: 53-68; Boletsi 2013: 144-176.

<sup>25</sup> Sulla sovrapposizione tra «comprensione» dell'Altro e «appropriazione» dell'Altro nel pensiero coloniale sono fondamentali le riflessioni di Édouard Glissant (2007).

Se anche i barbari arriveranno, sarà per condurre a compimento l'apocalisse e restaurare lo stato di natura, origine e destino di ogni civiltà.

## **Il silenzio dei Barbari**

Come ho anticipato, quello che ho cercato di tracciare nelle pagine che precedono è un percorso rapsodico, per certi aspetti disorganico, volutamente parziale – a dispetto del fatto che i tre testi esaminati sviluppino una riflessione sorprendentemente consequenziale e coerente, come spero di essere riuscita a mostrare. È evidente che questo non è l'unico percorso possibile e probabilmente neppure il più significativo per chi voglia mettere in luce le tappe del lento e contrastato processo di superamento del pensiero coloniale, processo che oltre tutto è ben lontano dall'essere compiuto. A questo scopo, la via più ovvia e produttiva consiste certamente nel concentrare l'attenzione sullo sviluppo di forme di discorso alternative a quello occidentale, come fanno appunto gli studi postcoloniali<sup>26</sup>: è la parola del barbaro, o meglio la 'parola barbara', nel suo complesso farsi e riconoscersi, lo strumento più efficace e rivoluzionario per minare la tenuta dell'opposizione civiltà/barbarie, e più in generale del complesso di dispositivi retorici che sorreggono il discorso coloniale. Se ho privilegiato un altro percorso è sia perché quello della letteratura postcoloniale negli ultimi decenni è stato ampiamente e autorevolmente battuto, sia soprattutto perché la parola barbara, anche quando ci racconta una verità di dolore e morte, ha sempre un potenziale liberatorio che ne esclude o compensa la valenza tragica: è un discorso che afferma e rivendica, proiettato verso il futuro. Viceversa, nei testi che ho esaminato, la parola barbara non viene mai

---

<sup>26</sup> Sui quali qualsiasi nota di riferimento bibliografico sarebbe necessariamente insufficiente: mi limiterò dunque a rimandare al vasto panorama scandagliato con intelligenza e equilibrio critico da Silvia Albertazzi (2013).

udita – come accade in Kafka – o viene percepita come segno indecifrabile – come in Conrad e Coetzee; in un certo senso, il nucleo tragico di tutti e tre i racconti è strettamente connesso proprio a questa incapacità di udire e comprendere l'Altro (la *wilderness*, i Nordvölker, i barbari), che a sua volta impedisce la comprensione del Sé (la civiltà, l'Impero, il potere). Questa assenza, questo silenzio enigmatico del barbaro appare dunque come un elemento chiave di quel presentimento di un'apocalisse imminente, o forse già in atto, di cui queste tre opere ci forniscono una diversa raffigurazione allegorica. Si tratta infatti di una raffigurazione – vale la pena di sottolinearlo – che può essere compiuta efficacemente solo da una angolatura eccentrica, marginale: come sono 'eccentrici' rispetto al proprio sistema culturale di riferimento tutti e tre gli autori, lo sono anche i tre protagonisti-narratori, che ci raccontano la crisi dell'Impero e la sua fine prossima da una sua provincia geograficamente indefinita, così lontana dalla capitale che i messaggeri dell'Imperatore possono impiegare una intera vita a raggiungerla. E altrettanto 'eccentrica' è la forma che assume il loro racconto: un'allegoria incerta, esposta in forma dubitativa, in cui personaggi, eventi, azioni sono avvolti in una nebbia fatta di reticenze, ripensamenti, interrogativi inquieti o angosciati<sup>27</sup>. In essi la voce *altra*, che potrebbe rispondere e sciogliere alcuni di quei dubbi, che potrebbe forse offrire persino una possibilità di catarsi, continua a tacere.

---

<sup>27</sup> «Do you see him? Do you see the story? Do you see anything?» (Conrad 1989: 112), chiede ansiosamente Marlow ai suoi compagni di veglia; e abbiamo già visto come analoghe espressioni di dubbio e incertezza caratterizzino il racconto anche in Kafka e Coetzee.

## Bibliografia

- Achebe, Chinua, "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*", *Hopes and Impediments: Selected Essays*, New York, Doubleday, 1989: 1-20.
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.
- Albertazzi, Silvia, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.
- Atwell, David, J.M. Coetzee: *South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993.
- Boehmer, Elleke – Iddiols, Kate – Eaglestone, Robert (eds.), *J.M. Coetzee in Context and Theory*, New York, Continuum, 2009.
- Boletsi, Maria, *Barbarism and Its Discontents*, Stanford, Stanford University Press, 2013.
- Boletsi, Maria – Moser, Christian (eds.), *Barbarism Revisited: New Perspectives on an Old Concept*, Leiden, Brill Rodopi, 2015.
- Brooks, Peter, "Un rapporto impossibile. *Heart of Darkness*", in *Trame* (1984), Torino, Einaudi, 2004: 249-274.
- Brugnolo, Stefano, *La tentazione dell'Altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Roma, Carocci, 2017.
- Coetzee, J.M., *Waiting for the Barbarians*, London, Vintage, 2014.
- Coetzee, J.M., *Doubling the Point. Essays and Interviews*, ed. David Atwell, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Conrad, Joseph, *Cuore di tenebra*, ed. S.A. Reid, testo inglese a fronte, Milano, BUR, 1989.
- Davis, Mike, *In Praise of Barbarism: Essays against Empire*, Chicago, Haymarket, 2007.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), versione epub, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Droit, Roger-Pol, *Généalogie des barbares*, Paris, Odile Jakob, 2007.
- Girard, René, *La violenza e il sacro* (1972), Milano, Adelphi, 1992.
- Glissant, Édouard, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Head, Dominic, *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

- Kafka, Franz, *Tutti i racconti*, ed. Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1979.
- Kafka, Franz, *Die Erzählungen*, ed. Roger Hermes, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2014.
- Micali, Simona, "I barbari alle porte. Il complesso dell'assedio nell'immaginario popolare contemporaneo", *Stranieri di carta, stranieri di voce*, Ed. L. Anderson – M. Marengo – S. Micali – A. Schoysman, Roma, Artemide, 2017: 91-108.
- Nashef, Hania A.M., *The Politics of Humiliation in the Novels of J.M. Coetzee*, New York, Routledge, 2009.
- Neilson, Brett, "Barbarism/Modernity: Notes on Barbarism", *Textual Practice*, 13, 1 (1999): 79-95.
- Poyner, Jane, *J.M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship*, New York, Routledge, 2009.
- Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1994.
- Saunders, Rebecca, "Expedition into the Zone of Error: Of Literal and Literary Foreignness and J.M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*", *The Concept of the Foreign: An Interdisciplinary Dialogue*, Ed. R. Saunders, Oxford, Lexington Books, 2003: 115-152.
- Sertoli, Giuseppe, "Introduzione" a Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1999: V-XLVI.
- Tegla, Emanuela, *J.M. Coetzee and the Ethics of Power*, Leiden-Boston, Rodopi, 2015.
- Todorov, Tzvetan, "Cuore di tenebra", in *I generi del discorso* (1978), Firenze, La Nuova Italia, 1993: 189-202.
- Todorov, Tzvetan, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà* (2008), Milano, Garzanti, 2009.
- Watt, Ian, *Conrad in the Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1981.
- Watt, Ian, *Essays on Conrad*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

## L'autrice

### **Simona Micali**

Simona Micali è ricercatrice di Letterature comparate all'Università di Siena.

Email: [simona.micali@unisi.it](mailto:simona.micali@unisi.it)

## L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

## Come citare questo articolo

Simona Micali, "Aspettando i barbari", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>