



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società
Moderne e Scienze del Linguaggio

Ciclo 31^o

Tesi di Ricerca

**Forme di rappresentazione del
potere in Angola**

Viaggio dalla letteratura alle arti visive
(e ritorno)

SSD: L-LIN/08

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Enric Bou

Supervisore

ch. prof. Enric Bou

Supervisore esterno

ch. prof. Vincenzo Arsillo

Dottoranda

Alice Girotto

Matricola 812413

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1 – FONDAMENTI TEORICI E METODOLOGIA	11
1.1. LA TRADIZIONE DEGLI STUDI SULLE LETTERATURE AFRICANE	13
1.1.1. INQUADRAMENTO POSTCOLONIALE: PRESUPPOSTI TEORICI E LIMITI OPERATIVI	13
1.1.2. LA SCUOLA PORTOGHESE DEGLI STUDI LETTERARI AFRICANI	19
1.1.3. L'IMPORTANZA DELLA CRITICA ENDOGENA PER LO STUDIO DELLE LETTERATURE AFRICANE	28
1.2. <i>INTER ARTES</i>: FECONDITÀ DEL DIALOGO TRA ARTE E LETTERATURA NEL CASO ANGOLANO	34
1.2.1. COME COMPARARE LETTERATURA E ARTI VISIVE?	39
1.3. LA RAPPRESENTAZIONE DEL POTERE: TEMA UNIVERSALE, URGENZA NAZIONALE	43
CAPITOLO 2 – POTERE E SPAZIALITÀ	51
2.1. LUANDA TRA FRONTIERE COLONIALI E REINVENZIONE DEGLI SPAZI: DIALOGO FRA LUANDINO VIEIRA E ANTÓNIO OLE	53
2.2. <i>A CITY CALLED MIRAGE</i>: LA CITTÀ-DESERTO DI KILUANJI KIA HENDA E L'INCUBO TROPICALE DI JOSÉ EDUARDO AGUALUSA	69
2.3. LA MORTE DELLA CITTÀ: <i>OS TRANSPARENTES</i> DI ONDJAKI	80
CAPITOLO 3 – PERSONIFICAZIONE DEL POTERE	95
3.1. TECNICHE ARTISTICHE E STRATEGIE NARRATIVE AL SERVIZIO DI UN SOLO PERSONAGGIO	97
3.2. UNO STILE COMUNE: IL RICORSO ALL'IRONIA	124

CAPITOLO 4 – POTERE: QUALI ALTERNATIVE?	137
4.1. LA MORTE DELL’UTOPIA IN <i>O REINO DAS CASUARINAS</i> DI JOSÉ LUÍS MENDONÇA	148
4.2. UTOPIA E CREATIVITÀ, OVVERO COME L’ARTE RIDEFINISCE IL POTERE	160
CONCLUSIONI	179
BIBLIOGRAFIA	183
BIBLIOGRAFIA PRIMARIA	183
BIBLIOGRAFIA SECONDARIA	183
INDICE DELLE IMMAGINI	194

«Il fatto è che non basta conoscere le opere di un artista.
Bisogna anche sapere quando le ha fatte,
perché, in quali circostanze.
Senza dubbio un giorno ci sarà una scienza,
che probabilmente si chiamerà la “scienza dell’uomo”,
che cercherà di penetrare più a fondo nell’uomo
attraverso l’uomo creatore...»

Brassaï, *Conversazioni con Picasso*

INTRODUZIONE

L'origine del progetto di ricerca da me sviluppato nell'ultimo triennio e di cui questa tesi presenta i risultati si trova nella volontà di tentare un'apertura dello sguardo, un ampliamento dell'orizzonte conoscitivo nel campo delle letterature africane in lingua portoghese, in particolare quella angolana, attraverso l'applicazione di una metodologia di comparazione interartistica in grado di apportarvi nuove motivazioni e possibili interpretazioni. Tale volontà scaturisce, a sua volta, dalla constatazione di un problema di fondo esistente nell'ambito disciplinare oggetto del lavoro, ossia una certa autoalimentazione e sclerotizzazione dell'elaborazione critica che consiste nel reiterarsi del dibattito sugli stessi temi, frutto della lettura di pochi autori ricorrenti, perlopiù lusodiscendenti. Per contro, il risalto che in anni recenti le opere di vari artisti angolani si sono guadagnate, non esclusivamente in virtù di un cosmopolitismo sempre maggiore e più aperto del sistema di circolazione internazionale dell'arte e di un importante investimento economico a monte, ma soprattutto grazie alle loro qualità e pregnanza anche da un punto di vista socio-politico, è sembrato un valido argomento a sostegno della metodologia individuata come grimaldello per provare a scardinare la situazione di immobilismo critico appena accennato.

La domanda principale che, di conseguenza, ha animato la mia ricerca riguarda i rapporti fra produzione letteraria e produzione artistica in Angola, in particolare: è possibile leggere la letteratura angolana non solo attraverso il prisma della teoria postcoloniale e le lezioni della scuola portoghese degli studi letterari africani, ma adottando uno schema interpretativo che tenga conto delle reciproche contaminazioni tra forme artistiche diverse? Quali le analogie storiche, le preoccupazioni tematiche comuni e le soluzioni stilistiche incontrate da ognuna di esse? Come tutto ciò può essere comparato, in un'ottica di comprensione più ampia e profonda del panorama culturale contemporaneo del paese? Per poter rispondere a questi interrogativi, si è dunque proceduto a un'analisi di opere

letterarie in prosa (in gran parte romanzi, con uno sguardo però anche alla narrativa breve) e opere delle arti visive¹ (pittura, scultura, fotografia, video e installazioni) prodotte perlopiù negli anni successivi alla conclusione della guerra civile che ha attanagliato l'Angola fino al 2002.

La definizione del corpus di riferimento è avvenuta a partire dalle opere artistiche, la cui osservazione in svariate sedi espositive (in Italia la 56^a e 57^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, la Galleria Fonti di Napoli e la Fondazione Prada di Milano; in Portogallo la Galeria do Espaço Espelho d'Água, la Fundação Calouste Gulbenkian e la Galeria Cristina Guerra Contemporary Art di Lisbona), approfondita poi grazie alla consultazione di cataloghi gentilmente messi a disposizione dagli artisti stessi, da alcune delle gallerie che li rappresentano o consultabili presso l'imprescindibile Biblioteca de Arte della Fundação Gulbenkian, ha consentito di enucleare un tema costante, ossia la rappresentazione del potere in diverse forme. Ed è stato proprio il tema a guidare la selezione dei testi letterari che più di altri permettevano di sviscerarlo ed entravano in dialogo con quanto nel frattempo emerso dalla lettura dei testi artistici. La scelta, pur essendo ricaduta, in parte, su testi e autori per così dire "canonici" – racconti degli anni Sessanta e Settanta di Luandino Vieira e degli anni Novanta e Duemila di João Melo, romanzi di Pepetela, Ondjaki e Agualusa – ha tuttavia dato spazio a opere ancora poco studiate – in particolare *Predadores* di Pepetela e il più recente *Os transparentes* di Ondjaki – o praticamente sconosciute alla critica – come il primo romanzo di Adriano Mixinge e *O reino das casuarinas* di José Luís Mendonça (a quest'ultimo sono dedicate solo un paio di pagine all'interno di un articolo di Maria-Benedita Basto).

Un lavoro di ricerca che ha per oggetto realizzazioni artistiche i cui referenti appartengono a una realtà linguistica e a una cultura "altre da sé" obbliga, prima o poi, a pensare alla propria autocollocazione², se non come persona, almeno come

¹La definizione di "arti visive" – che comprendono tutte le forme artistiche che danno vita a "oggetti" visibili – è più appropriata di quella di "arti plastiche" – le quali implicano la

²Devo il senso di questo termine e la riflessione che ha avviato all'autore angolano Ruy Duarte de Carvalho la cui opera, sebbene non rientri nel corpus del lavoro, è per me punto di riferimento costante e privilegiato. Una certa assonanza con il concetto di "autocollocazione" è rilevabile, d'altra

studiosa. Nel contesto accademico italiano³, lo studio della letteratura angolana – che è la disciplina in cui questo lavoro si inquadra, nonostante il suo carattere comparatistico *inter artes* – rientra generalmente nel più ampio ambito disciplinare delle Letterature portoghese e brasiliana⁴, da cui si deduce che è l'elemento linguistico a definirne l'“appartenenza” e la cornice critica di riferimento. Diverso è il caso del contesto accademico portoghese, dove la storia stessa delle relazioni fra il Portogallo e i territori del suo ex impero ultramarino ha generato l'urgenza, concretizzatasi in seguito alla Rivoluzione dei garofani del 1974 a partire dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona grazie all'attività pionieristica del professor Manuel Ferreira, di un approccio alle opere di quelle che già da anni venivano considerate letterature “non più portoghesi”⁵ indipendente

parte, in quello di “sapere situato” (*situated knowledge*), esposto in un celebre saggio del 1988 dalla storica e filosofa della scienza Donna J. Haraway. In esso, la studiosa richiama la particolare oggettività insita nella visione necessariamente parziale di cui ciascun soggetto di conoscenza è responsabile, valorizzando proprio il “posizionarsi” come atto di fondazione di pratiche di produzione di migliori interpretazioni del mondo: «The moral is simple: only partial perspective promises objective vision. All Western cultural narratives about objectivity are allegories of the ideologies governing the relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see» (Haraway 1988, 582-583).

³ All'interno del quale questa tesi si inserisce e al quale si rivolge, da cui la scelta di redigerne in italiano il testo finale.

⁴ Il settore scientifico-disciplinare L-LIN/08 Letterature portoghese e brasiliana «comprende gli studi sulle culture e sulle opere letterarie in lingua portoghese dal Medioevo all'età contemporanea e quelli sui relativi autori, tanto della madre patria quanto degli altri paesi di lingua portoghese» – cfr. URL: <http://sito.cineca.it/php5/settori/elenco.php?gruppo=L-LIN - L-LIN/08> (2018-09-27). Non potendo qui ricostruire l'intera storia dell'insegnamento nell'università italiana, e limitandomi dunque a una ricognizione della situazione presente, l'unico corso in cui si fa esplicito riferimento alle letterature africane di lingua portoghese è, per l'appunto, quello di Letterature africane di lingua portoghese dell'Università degli studi di Milano, mentre rappresentano comunque eccezioni alla denominazione più comunemente usata, che quindi danno conto di una sensibilità inclusiva e “postcoloniale”, i corsi di Letterature e culture dei Paesi di lingua portoghese dell'Università della Tuscia e di Letterature di espressione portoghese dell'Università di Napoli “L'Orientale”. È inoltre doveroso segnalare, in questo quadro, il corso libero di Cultura angolana che si tiene, dall'anno accademico 2014/2015, presso la cattedra “Agostinho Neto” dell'Università degli studi di Roma Tre.

⁵ Almeno dal 1965, quando la Sociedade Portuguesa de Escritores attribuì il proprio premio annuale a *Luuanda* di Luandino Vieira, decisione che ne determinò la chiusura da parte delle autorità dell'Estado Novo salazarista. Contro tale attribuzione si era espresso il giurato e critico João Gaspar Simões, motivando il rifiuto con la necessità di riconoscere l'opera come non appartenente alla letteratura portoghese, ma espressione di un'identità letteraria completamente diversa: «Uma coisa é ser-se autor português, outra ser-se autor angolano [...], o falar dos personagens e o falar do próprio autor das histórias da gente desses musseques [...] é o falar de um

dal canone applicato all'analisi della letteratura nazionale. Nel successivo sviluppo della disciplina così istituita di Letterature africane di lingua portoghese è stato poi naturale confrontarsi, anche se con almeno un decennio di ritardo, con la teoria e la critica postcoloniali di matrice anglosassone, che dalla fine degli anni Ottanta ha dettato un nuovo paradigma per l'interpretazione delle letterature extraeuropee scritte nella lingua dell'antica madrepatria. In ambito italiano, questo dibattito è rimasto perlopiù relegato all'area di anglistica, con una recente apertura sul problema dell'identità postcoloniale dell'Italia come ex potenza coloniale che ha totalmente rimosso questo aspetto del suo passato dalla propria memoria condivisa; ciò che ancora manca, e forse non solo nel nostro paese, è un dialogo tra quei filoni di studi che, partendo dalle letterature delle antiche madrepatrie, si occupano delle "rispettive" culture postcoloniali. È stato perciò più complesso del previsto trovare il "giusto" posizionamento critico dal quale affrontare la ricerca che mi ero prefissata e tentare di rispondere alle domande poste all'inizio per orientarla, dovendomi inserire in un quadro che, così com'è stato appena delineato, appare caratterizzato da una certa frammentarietà e dispersione per quanto riguarda le fonti e la tradizione critica, quando non da un'oggettiva limitatezza della portata delle questioni discusse nel mio orizzonte accademico di riferimento. Tutti gli elementi fin qui evidenziati hanno senza dubbio determinato le direttrici del mio lavoro e alcune delle sue motivazioni e saranno articolati nel primo capitolo, dedicato alla definizione dei fondamenti teorici e della metodologia sviluppata per esaminare il corpus selezionato.

La scelta di calare il progetto di partenza, che prevedeva di prendere in considerazione anche il contesto mozambicano, in un unico, specifico ambito nazionale è stata motivata, oltre che da solide argomentazioni di studiosi della disciplina⁶, dal tema di interesse individuato, di natura politica e perciò difficilmente generalizzabile nei contenuti alla situazione degli altri paesi africani

povo que [...] mais tarde ou mais cedo, independentemente, atingirá diferenciação» (cit. in Kandjimbo 1997, 22).

⁶ Cfr.: «É quase um dado adquirido a singularidade de cada sistema literário nacional, em termos estéticos no universo africano e no património literário mundial. Contribuem para essa realidade, os condicionalismos históricos-ideológicos, socio-culturais, o papel dos críticos e leitores, na aceitação de cada obra como fazendo parte de cada sistema» (Mata 1992, 33).

di lingua portoghese – pur ritenendo che, nei presupposti, nella metodologia e nel piano di lavoro adottato e qui descritto, possa fungere da riferimento per studi simili in questi altri contesti. La riflessione attorno alla problematica del potere, in particolare nell’Africa subsahariana postcoloniale, ha attinto alla produzione in materia di Achille Mbembe (su tutti *On the postcolony*, *Necropolitica* e *Critique of Black reason*) e, in parte, di Michel Foucault, cui peraltro lo stesso filosofo camerunense si ispira. Il carattere nazionale dello studio e la precisa ambientazione cronologica di almeno un paio di opere narrative ha poi reso obbligato l’approfondimento di alcuni passaggi storici attraverso le trattazioni appositamente dedicate al caso angolano, o comunque all’area geopolitica dell’Africa australe, di esperti come David Birmingham, Patrick Chabal, Basil Davidson, Tony Hodges e John Marcum.

La metodologia di comparazione interartistica, elaborata a partire da *The colors of rhetoric: problems in the relation between modern literature and painting* di Wendy Steiner e da contributi in merito provenienti da svariati ambiti e che si riferiscono a epoche e casi molto diversi (fra cui le ricerche specifiche sui linguaggi e sul paragone delle arti di Alberto Gianquinto, le osservazioni di natura semiotica di Cesare Segre e la raccolta di testi teorici di riferimento sulla questione compilata da Antonio Monegal), viene presentata nel secondo paragrafo del primo capitolo ed è stata applicata nei tre capitoli analitici che seguono e che costituiscono il corpo centrale della tesi. A completamento di questo inquadramento più generale, la lettura delle singole opere d’arte è stata supportata anche dai contributi puntuali di studiosi quali António Pinto Ribeiro, Nadine Siegert e Ana Balona de Oliveira, oltre che dalla consultazione di riviste specializzate (si citano, a titolo di esempio, *African Arts*, *Contemporary And* e *Arte Capital*).

I tre percorsi di analisi proposti sono stati organizzati secondo “complicità narrative” distinte che uniscono le opere all’interno del più ampio tema comune della rappresentazione del potere. In «Potere e spazialità», che è in parte la continuazione di un lavoro antecedente sulla città di Luanda nella letteratura angolana, alcuni racconti di Luandino Vieira da *A cidade e a infância*, *Luuanda*, *Vidas novas*, *Macandumba* e *Nosso musseque* sono posti in dialogo con serie fotografiche, installazioni e collage di António Ole, articolando definizioni delle

frontiere urbane diverse dall'ormai classica contrapposizione *Baixa-musseque*. Approdando alle immagini della capitale angolana elaborate in questo scorcio di XXI secolo, la città-deserto del progetto *A city called mirage* dell'artista Kiluanji Kia Henda è un'ottima cartina da tornasole attraverso cui leggere e interpretare i due romanzi *Barroco tropical* di José Eduardo Agualusa e *Os transparentes* di Ondjaki e le loro derive distopiche. L'apparato critico di partenza, che come già detto si basava su ricerche precedenti, è stato arricchito con i più recenti contributi prodotti in particolare da studiosi del Centro de Estudos Sociais dell'Universidade de Coimbra nel quadro del progetto «Patrimónios de influência portuguesa» (Margarida Calafate Ribeiro e Walter Rossa).

Il secondo percorso di analisi, dal titolo «Personificazione del potere», rappresenta il cuore della ricerca qui presentata, per il condensarsi in esso delle prese di posizione più corrosive da parte di scrittori e artisti per il modo in cui traspaiono nell'insieme di opere scelto. In esse, infatti, si evidenzia la preminenza di un unico personaggio, sotto forma sia di "tipo" sia di icona politica nitidamente identificabile, dando espressione letteraria e artistica a quello che è stato definito da numerosi analisti come un vero e proprio processo di personalizzazione del potere nell'Angola postcoloniale. La diversità delle tecniche usate, descritte nel primo paragrafo, diventa unità stilistica nel secondo, dato che tanto in *Fuck Africa remix* di Nástio Mosquito quanto nei racconti di João Melo, in *Predadores* di Pepetela e in *O ocaso dos pirilampos* di Adriano Mixinge, in *PAI GRANDE (Big Daddy) 35+ anos. Quem vem depois? (será seguramente pior)* di Paulo Kapela e in *Pão nosso de cada dia* e *Vitória é certa football club* di Yonamine l'ironia nelle sue varie modulazioni – e analizzata attraverso il supporto teorico di *A rhetoric of irony* di Wayne Booth – viene messa in campo dagli autori per rappresentare il potere (e farsene beffe).

Infine, in «Potere: quali alternative?» la nozione di utopia – la cui storia, le cui implicazioni e i cui rapporti con la distopia sono stati trattati in maniera estesa da Arrigo Colombo – funge da filo conduttore per illustrare le proposte e i progetti che hanno immaginato altri mondi possibili in cui il potere tradizionale (sancito dalla narrazione storica, dagli equilibri politici e dagli immaginari egemonici) viene reinterpretato e messo in discussione da manifestazioni radicalmente diverse. *O*

reino das casuarinas di José Luís Mendonça, da un lato, e le serie di fotografie e monumenti di Kiluanji Kia Henda e António Ole, dall'altro, pervengono a soluzioni antitetiche, ma rimandano tutti alle potenzialità che i sogni, le capacità immaginative e creative dell'uomo hanno di dar vita, almeno nella finzione, a una società migliore, un mondo più felice e più giusto in cui vivere.

Capitolo 1

FONDAMENTI TEORICI E METODOLOGIA

Qualsiasi ricerca, definita in senso generico quale attività volta a trovare, a scoprire qualcuno o qualche cosa, ossia a portare alla luce qualcosa che non è visibile, nasce dal porre al centro della propria pre-occupazione due elementi: l'oggetto della ricerca, quel qualcuno o qualche cosa che nel qui e ora non è presente o sfugge alla nostra comprensione, e il luogo, sia esso materiale, concreto, fisico, oppure immateriale, astratto, ipotizzato, dove tale oggetto si colloca. La ricerca scientifica, anche in campo umanistico, non si discosta da questa impostazione dell'agire ed è su di essa che si basa questo primo capitolo di esposizione dei risultati del progetto di ricerca da me condotto nei tre anni di formazione del corso di dottorato, di cui mi accingo dunque a presentare l'oggetto e il suo inquadramento disciplinare, aggiungendo inoltre le modalità di esecuzione della ricerca, ovvero la metodologia scelta per cercare di localizzare e portare alla luce ciò che mi ero proposta di trovare.

L'oggetto specifico su cui ho incentrato le mie indagini, desumibile dal titolo del lavoro e dagli accenni fatti nell'introduzione, sono le modalità di rappresentazione del potere, tema costante e di particolare importanza per come è emerso dall'analisi dei testi che rientrano nell'ambito disciplinare di specializzazione, cioè il luogo di "ritrovamento" dell'oggetto della ricerca. Determinare i confini di questo spazio si è rivelato, per certi versi, uno snodo problematico ma fondamentale: per quanto possa sembrare semplice affermare che si tratta della letteratura angolana, in particolare un corpus di opere narrative delimitate cronologicamente dalla fine della guerra civile nel paese subsahariano come momento *ex post*, il primo paragrafo intende dimostrare quanto semplice non sia affatto svincolare una letteratura nazionale africana in primis dal contesto postcoloniale e, nel caso in esame, dal gruppo delle letterature africane in lingua portoghese. La definizione della collocazione disciplinare è poi andata di pari passo

con quella delle modalità di ricerca, che quindi possono essere sintetizzate in un'unica domanda: in che modo affrontare lo studio della letteratura angolana, considerando queste due tradizioni accademiche ormai consolidate? È una domanda che riassume in sé gran parte delle questioni metodologiche che si sono poste nel corso del lavoro. La struttura tripartita del capitolo riproduce il percorso intrapreso per rispondere a questo interrogativo, individuando tre snodi essenziali, ovvero: la tradizione degli studi sulle letterature dell'Africa più in generale; l'applicazione di una metodologia comparatistica specifica; l'approccio tematico da me privilegiato. Queste tre dimensioni, suddivise qui per necessità di chiarezza nella trattazione delle loro caratteristiche, in realtà si sono costantemente intrecciate nel corso della ricerca, come si vedrà nei capitoli di analisi del corpus selezionato che seguiranno e in cui verranno messe in pratica le riflessioni delle prossime pagine.

1.1. La tradizione degli studi sulle letterature africane

1.1.1. Inquadramento postcoloniale: presupposti teorici e limiti operativi

Pur essendo nota già in epoca coloniale, si può dire che lo studio della produzione letteraria dell’Africa sub-sahariana così come lo conosciamo oggi abbia preso avvio solo dopo il raggiungimento della piena indipendenza dei territori appartenenti agli ex imperi coloniali europei. Bisogna, infatti, attendere lo sviluppo dei movimenti di critica, resistenza e lotta al colonialismo perché compaiano, a sostegno di questi ultimi, discorsi interpretativi della realtà coloniale non eurocentrici, elaborati da pensatori e intellettuali appartenenti ai popoli colonizzati, che offrivano un inquadramento per la prima volta sprovvisto della patina civilizzatrice dell’interpretazione europea utile per leggere sia i testi appartenenti alla cosiddetta letteratura coloniale, prodotti in prevalenza (ma non solo) da scrittori europei, sia quelli appartenenti invece alla nascente letteratura di protesta dei movimenti di decolonizzazione. Fra tali discorsi, imprescindibile è il riferimento ad Aimé Césaire e Frantz Fanon: entrambi di area francofona, in momenti diversi hanno segnato con toni particolarmente virulenti e originali la lotta contro il colonialismo e per il riconoscimento della dignità di esistenza e autonomia delle popolazioni africane e di discendenza africana e delle rispettive culture. Il primo, studente martinicano nella Parigi degli anni Trenta, fu con Léopold Sédar Senghor e altri fondatore del movimento letterario della *négritude*, neologismo coniato dallo stesso Césaire all’interno di un numero della rivista *L’Etudiant noir* (fondata nel 1934 e pubblicata in soli sei numeri fino al 1936) e che doveva indicare, secondo le sue intenzioni, la riscoperta e il recupero, come atto di resistenza e di opposizione alla dominazione europea, di quella tradizione che l’uomo bianco aveva fino ad allora denigrato e tentato in tutti i modi di sopprimere. La sua opera più famosa, e quella che più di ogni altra influenzò i movimenti di liberazione dal colonialismo nel continente africano, fu senz’altro *Discorso sul colonialismo*, un’invettiva demolitrice contro la presunta superiorità della cultura

europea e l'analisi spietata di quanto, sebbene il germe abominevole e disumanizzante del principio che giustifica, sostiene, assolve, legittima, alimenta ed esercita «il crimine in sé, il crimine contro l'uomo, [...] l'umiliazione dell'uomo in sé» (Césaire [1955] 2014, 49) identificato con il nazismo⁷ sembrasse sconfitto a dieci anni dalla fine della Seconda guerra mondiale, esso fosse intrinseco di quella stessa civiltà che aveva preteso di far progredire tutte le altre sottomettendole col ferro e col fuoco, disprezzandole, in una parola reificandole. Dell'importanza di questo testo degli anni Cinquanta per i futuri studi postcoloniali ha scritto Miguel Mellino nell'introduzione alla nuova traduzione italiana del *Discorso*⁸, in cui ne sottolinea il carattere di “attacco” alle basi del pensiero europeo ritenuto umanista per definizione e, proprio in virtù di questa radicalità, il ruolo avuto grazie alla ricezione critica da parte di Frantz Fanon prima ed Edward Said poi nella costruzione di quella che può essere definita una “genealogia” della teoria postcoloniale.

Lo stesso si può dire di Frantz Fanon, di cui si afferma nell'introduzione alla quarta edizione italiana del suo *I dannati della terra* che «in ambito anglofono il suo nome è ricomparso, a partire dalle fine degli anni Ottanta, con particolare frequenza nell'ambito della critica letteraria, prima come analista della realtà postcoloniale e poi come teorico “globale”» (Fanon [1961] 2007, VIII)⁹. Allievo dello stesso Césaire nella Martinica degli anni Quaranta, dopo gli studi di psichiatria che anch'egli svolge in Francia, l'esperienza lavorativa in Algeria nella seconda metà degli anni Cinquanta lo avvicina alle lotte anticoloniali, cui

⁷ Cfr.: «Il testo di Césaire, rinvenendo nel mondo coloniale – o meglio nella missione civilizzatrice europea – uno degli affluenti essenziali della concezione gerarchica e razziale dell'uomo promossa dal nazifascismo, ha assestato un notevole colpo a quell'autorappresentazione umanistica ed eurocentrica della storia della civiltà occidentale dominante nel pensiero europeo fino agli anni sessanta» (dall'introduzione di Miguel Mellino, in Césaire 2014, 8-9).

⁸ È solo negli ultimi dieci anni che, negli ambienti accademici italiani, si è risvegliato un certo interesse per il pensiero anticoloniale di Césaire e Fanon, di cui sono testimonianza le recenti nuove traduzioni. Questo estremo ritardo dell'Italia nell'ambito degli studi postcoloniali – che va di pari passo, d'altra parte, con la rimozione dalla memoria collettiva del suo stesso passato coloniale – è quanto meno singolare se si considera che questi scritti ebbero una certa influenza, ad esempio, sui movimenti del 1968 e sulla posizione favorevole alla decolonizzazione assunta in quello stesso periodo dal nostro paese. Su questo tema, cfr. Srivastava (2018), in particolare il concetto di «estetica della Resistenza».

⁹ Lo si può riscontrare soprattutto nell'opera di Homi K. Bhabha, ad esempio nel suo *I luoghi della cultura*, dove emerge tutta la forza perturbante del pensiero del martinicano sull'ordine coloniale.

contribuisce con una riflessione nata dal suo stesso campo di specializzazione la quale approfondisce alcuni dei punti critici già toccati dal suo maestro (con il quale peraltro matura la rottura politica in seguito alle posizioni divergenti rispetto alla legge di dipartimentalizzazione della Martinica e di altri territori coloniali francesi promossa da De Gaulle), superandoli e addirittura mettendone in discussione la validità. È il caso della critica all'essenzialismo del concetto di *négritude* espressa già nella sua prima opera *Pelle nera, maschere bianche*, che peraltro si apre proprio con una citazione tratta dal *Discorso* di Césaire: in essa Fanon compie una lucida analisi del razzismo alla base dell'impresa coloniale europea, tendenza narcisistica che si esprime reciprocamente in un sentimento di superiorità dei colonizzatori e in un complesso di inferiorità dei colonizzati che verrà annullata solo quando le popolazioni nere si disalienarono e assumeranno «l'universalismo inerente alla condizione umana» (Fanon [1952] 1996, 10).

L'opera pionieristica di questi pensatori fu recepita, a partire dalla fine degli anni Settanta – primi anni Ottanta del secolo scorso, dal mondo accademico anglosassone, che già da tempo dibatteva intorno alla denominazione più appropriata (da *Commonwealth literature* a *new literatures in English*) di una disciplina, la Letteratura inglese, il cui canone tradizionale primo novecentesco che ancora ne era alla base dimostrava segnali di implosione a causa del contributo apportato a questa stessa tradizione dalle opere in lingua inglese di scrittori provenienti dalle ex colonie (solo per fare alcuni nomi, Salman Rushdie, Chinua Achebe, ma anche Margaret Atwood o J. M. Coetzee, Doris Lessing, ecc.). Fu così che nacquero gli studi postcoloniali, etichetta ormai diventata classica per indicare il discorso teorico e critico prodotto a interpretazione delle letterature (ma anche delle culture)¹⁰ emerse dall'esperienza della colonizzazione europea, scritte¹¹ per lo più nella lingua dell'antica madrepatria e affermatesi enfatizzando la propria differenza rispetto al canone fino ad allora vigente imposto dallo stesso centro

¹⁰ Tant'è che dalla stessa temperie culturale che diede vita agli studi postcoloniali si può considerare sia nato anche il filone degli studi culturali. Cfr. Mariella Pandolfi, «L'altro sguardo e il paradosso antropologico», introduzione all'edizione italiana di Homi K. Bhabha, *Nazione e narrazione* (1997), per una breve ma dettagliata ricostruzione dell'origine dei *cultural studies*.

¹¹ Per un approfondimento del fondamentale ruolo svolto dall'oralità nei sistemi letterari in particolare dei paesi africani, cfr. Leite (1998).

coloniale. Il primo testo di sistematizzazione di tale discorso teorico e critico è il fondamentale *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures* (1989), interessato esplicitamente alle opere concepite in seno a quei popoli che fino a qualche decennio prima erano sottoposti al dominio coloniale britannico, pur ritenendo adattabili anche ai paesi colonizzati da altre potenze europee come Francia, Portogallo e Spagna le analisi in esso sviluppate. I tre autori ricostruiscono, fra l'altro, la genesi del nome della nuova disciplina ed espongono, in appositi capitoli dedicati a ciascuno di essi e così sistematizzandoli, i modelli di analisi dei testi post-coloniali che fino ad allora critici di diversa provenienza avevano elaborato: modelli nazionali o regionali (che si rifanno alla classica impostazione europea dello studio della letteratura o, in modo più innovativo, agli *area studies* di matrice strategico-politica), modelli basati sulla "razza" (validi soprattutto per le letterature della diaspora africana e i *Black studies*), modelli comparativi che cercano di dar conto di particolari caratteristiche linguistiche, storiche e culturali in due o più letterature post-coloniali e, infine, modelli comparativi più ampi, che sostengono che caratteristiche come l'ibridismo e il sincretismo sono elementi costitutivi di tutte le letterature post-coloniali.

In questo ambito, tuttavia, è stato l'apporto personale di alcuni studiosi prestigiosi ad aver contrassegnato e indirizzato, negli anni, la riflessione. Il contributo di Edward Said, docente di letteratura alla Columbia University, precede addirittura di dieci anni l'uscita di questo primo compendio sugli studi postcoloniali, con la pubblicazione nel 1978 di quell'*Orientalismo* che cambiò il corso stesso della carriera universitaria di Said, come da lui più volte affermato, e impose all'attenzione critica alcune delle tematiche che diventeranno centrali nell'approccio postcoloniale: la costruzione dell'immagine dell'Altro come contrario da sé, operazione con cui la cultura europea ha fondato per secoli la sua stessa identità, e la presunzione di superiorità derivata da questo stile di pensiero manicheo¹² come giustificazione dell'impresa coloniale dell'Europa. Il principale merito di Said, che con il successivo *Cultura e imperialismo* ampliarà la sua riflessione dal Medio Oriente messo a fuoco in *Orientalismo* per elaborare «alcune

¹² L'analisi della contrapposizione manichea fra "noi" colonialisti e "loro" popoli colonizzati come giustificazione del colonialismo era d'altra parte presente già in Fanon.

idee sul più generale rapporto tra cultura e impero» attraverso, ancora una volta, l'analisi di narrazioni, secondo l'antropologa Mariella Pandolfi

è stato quello di aver introdotto una critica culturale delle procedure discorsive, per mostrare la stretta interdipendenza che si forma fra il linguaggio e le forme di pensiero sia nello studio delle culture che nella storia del colonialismo e dell'imperialismo. (Bhabha 1997, 15)

La studiosa ben evidenzia, in questo passo, l'influenza foucaultiana nell'impostazione dei lavori di Said, volti a sovvertire l'ordine di verità presente in superficie ai testi che analizza facendone emergere il substrato ideologico il quale, influenzando le forme non solo della conoscenza (e quindi la produzione del sapere), ma anche dell'agire, dà vita a un particolare stile di imposizione dell'autorità e di dominazione dell'Occidente sulle altre parti del mondo via via conquistate.

La nozione di discorso di Foucault è variamente ripresa e rielaborata anche da altri due studiosi dell'accademia statunitense che, con Said, possono essere considerati come "le tre corone" degli studi postcoloniali: Homi K. Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak. Entrambi di origine indiana (così come Said era di origine palestinese), e quindi vivendo a tutti gli effetti sulla propria pelle la condizione di soggetti postcoloniali, con le loro letture articolate e stratificate e, proprio per questo, spesso di complessa decifrazione hanno spinto in direzioni diverse la riflessione postcoloniale. Bhabha, spesso citato come l'ideatore della nozione di "ibridismo" riferita in particolare alla condizione (che è poi la propria) dell'intellettuale nato nel contesto culturale di una (ex) colonia ma che si trova a svolgere il proprio lavoro di pensiero nella diaspora e nel contesto universitario di un paese egemonico, ha riportato questa condizione in tutta la sua riflessione, di cui ha messo al centro, non a caso, la nozione di "luogo" – elemento evidente fin dai titoli delle sue due opere principali, la raccolta di saggi *Nazione e narrazione* e la monografia *I luoghi della cultura*. Spivak, dal canto suo, elabora uno stile molto personale, risultato dell'incrocio della propria traiettoria di studiosa con quella del gruppo dei *Subaltern Studies* e con la riflessione femminista (di cui critica, tuttavia, l'etnocentrismo occidentalista) e improntato alla decostruzione derridiana, dal

quale emerge con forza la centralità che per lei assume la «critica [...] intesa come azione, impegno della filosofia a cambiare il mondo, non semplicemente a interpretarlo» (Spivak 2004, 8) di matrice marxiana – pur facendo partire la propria riflessione, in realtà, addirittura da Kant, ispirazione per il titolo della sua opera più famosa *Critica della ragione postcoloniale*. Questa compromissione della teoria con l'attivismo politico prende corpo nella sua stessa attività accademica, che Spivak interpreta in senso attivo e contribuisce a ripensare in particolare con un'altra sua opera, *Morte di una disciplina*, in cui per l'appunto dichiara la morte della vecchia letteratura comparata ancora praticata nelle università statunitensi: «è il comparatismo eurocentrico tradizionale che per Spivak è morto per sempre, ma dalle sue ceneri ne deve nascere uno nuovo che crei ponti anche e soprattutto con le altre discipline», dando vita a «nuovi modelli interpretativi per poter leggere la complessità dei fenomeni che caratterizzano la nostra società “planetaria”» (dall'introduzione di Vita Fortunati, in Spivak 2003, 7).

Questi suggerimenti di Spivak sembrano essere stati raccolti, in ambito accademico, dal filone di studi sulla *world literature*¹³, ancora una volta nato e sviluppatosi nell'ambito universitario anglosassone, che si pone anche come un superamento della stessa teoria postcoloniale. Non essendo mia intenzione approfondire qui i presupposti di una metodologia di analisi letteraria che non adottato nel mio lavoro, mi sembra comunque doveroso segnalare in quale direzione si sta muovendo, nel panorama accademico attuale, il superamento degli studi postcoloniali, i cui limiti sono risultati particolarmente evidenti fin dall'inizio del mio lavoro di ricerca. Infatti, pur essendo applicabile, almeno secondo gli autori di *The empire writes back*, anche alle letterature delle ex colonie degli altri imperi coloniali europei, non solo di quello britannico, la teoria postcoloniale classica ha

¹³ Non è un caso che proprio *Morte di una disciplina* sia citato da D'haen (2012) come *trait d'union* fra queste due tradizioni degli studi letterari comparati, sottolineando in particolare la scelta lessicale della proposta di Spivak che punta a svincolarsi dai condizionamenti insiti in parole in apparenza neutre come “mondo” e “globo”: «Instead of “world,” which as we have seen always implies someone's world, or “globe,” which is tainted with the economic power imbalances of globalization, “planet” infers a view from outside, in which all is equal in its alterity, that is to say in that which we cannot, that we must not, fully apprehend of the other, but that we must nevertheless respect precisely in its difference. In order to respond to the other, though, we have to try and bridge the difference. This is where the imagination, and hence literature, is our only helpmate. World literature under this aegis, then, becomes not a way of “mastering” the world, but of respectfully experiencing it in, and as, difference» (146).

però dei limiti¹⁴ non solo geografici, ma anche metodologici per cui risulta difficile assumerla come unico ed esclusivo punto di riferimento per l'analisi, nel caso specifico di questo lavoro, di opere appartenenti alle letterature africane di lingua portoghese. Per quanto riguarda i suoi limiti geografici, l'esposizione del prossimo paragrafo mi permetterà di articolare come questa teoria è stata ed è tuttora recepita in ambito portoghese e il parallelo (se non precedente) sviluppo di un'attenzione disciplinare accademica a queste letterature autonoma¹⁵. Per quanto riguarda i limiti metodologici, la seconda parte di questo stesso capitolo sarà dedicata all'elaborazione di una proposta di analisi che supera i modelli tradizionalmente adottati in questo ambito.

1.1.2. La scuola portoghese degli studi letterari africani

Nel primo capitolo del suo *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Ana Mafalda Leite espone le ragioni del perché non è un procedimento intellettuale appropriato la mera applicazione del complesso di teorie e concetti di matrice

¹⁴ A questo proposito, cfr. Jensen (2012), studioso danese che mette in evidenza alcuni "vicoli ciechi" in cui si sono infilati gli studi postcoloniali da lui definiti «anglofoni» ed emersi grazie al contributo di critici postcoloniali provenienti da altri luoghi e tradizioni accademiche. Infatti, l'aver privilegiato la storia di una determinata esperienza coloniale (l'impero britannico) rispetto a tutte le altre e aver anzi preteso che fungesse da modello per queste ultime va di pari passo con la scarsa attenzione dedicata, in questo contesto *mainstream*, alla critica proveniente da questi altri spazi postcoloniali; anche l'attuale egemonia della lingua inglese, "lingua imperiale" se possibile ancora più pervasiva che ai tempi del colonialismo, mette per certi versi sotto scacco l'articolazione di una critica postcoloniale in questa stessa lingua.

¹⁵ Pur non approfondendola, per ragioni legate in gran parte alla tirannia del tempo limitato a mia disposizione per portare a termine il progetto di ricerca, è doveroso segnalare l'altrettanto importante ricezione di questa stessa teoria nell'ambito accademico brasiliano e l'autonomia con cui si è sviluppata la produzione critica sulle letterature africane in lingua portoghese in questo contesto nazionale. Qui la tradizione va dagli studi degli anni Ottanta di Maria Aparecida Santilli e Benjamin Abdala Jr., rispettivamente sulle identità nazionali e sull'intreccio tra immaginario politico e letteratura, ai contributi di specialiste come Rita Chaves, Carmen Tindó Secco, Laura Cavalcante Padilha e Tânia Macêdo, fino al moltiplicarsi dei corsi universitari dedicati a queste letterature in seguito all'approvazione, nel 2003, di una legge dello Stato che rende obbligatorio l'insegnamento della letteratura, storia e culture africane e afro-brasiliane nelle scuole, riconoscendo così a livello ufficiale lo stretto legame storico e culturale, troppo spesso ancora oggi marginalizzato nella grande "democrazia razziale", che unisce il continente africano e il Brasile.

anglosassone che vanno sotto il nome di “studi postcoloniali” alla produzione letteraria delle ex colonie africane del Portogallo:

A necessidade de discutirmos sobre algumas das implicações teóricas do pós-colonialismo nas literaturas africanas lusófonas começa a tornar-se mais premente nos últimos anos, isto porque, além da necessidade de recolocar a teoria, surgem projectos de investigação que procuram integrar comparativamente o corpus lusófono, e torna-se inevitável equacionar algumas das especificidades contextuais desta nossa área, para não correremos o risco de superficial adaptação terminológica de concepções teóricas e, com alguma eficácia, procedermos a estudos comparados, permitindo a adequação e ou diferenciação de certo número de questões. (Leite 2003, 17)

Il primo ostacolo da lei individuato a un'adozione acritica di teorie elaborate in contesti culturali e accademici molto diversi, al di là della già di per sé discutibile validità di un procedimento di questo tipo, ha a che vedere con le condizioni di sviluppo e le caratteristiche stesse del colonialismo portoghese, diverse dal colonialismo di matrice britannica e per di più differenziate all'interno dello stesso impero coloniale fra una colonia e l'altra. Per approfondire questo punto dobbiamo necessariamente rifarci alle teorie del noto sociologo portoghese Boaventura de Sousa Santos, sostenitore di un approccio non egemonico alla conoscenza e animatore, fra l'altro, del Forum sociale mondiale, che nel suo celebre saggio «Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade» delinea le principali caratteristiche dell'imperialismo portoghese, già di per sé differenziato dalla maggior parte degli altri imperialismi europei per la sua estensione temporale che avrebbe determinato configurazioni peculiari del potere sociale, politico e culturale non solo nelle colonie, ma nella stessa madrepatria. Innanzitutto, si tratta di quello che Santos (2003, 27) definisce il dominio di un «Prospero calibanizzato» o, per dirla in altri termini (sempre suoi), di una madrepatria «semiperiferica», ossia a sua volta dipendente da una potenza egemonica (nel caso del Portogallo, l'Inghilterra stessa) dal punto di vista economico; tale impero fondato sullo squilibrio fra eccesso di colonialismo (inteso soprattutto in termini di appropriazione e sfruttamento delle risorse) e mancanza di capitalismo, quindi profondamente diverso dall'equilibrio dinamico fra queste due dimensioni esistente nell'Impero britannico, avrebbe, secondo il sociologo

portoghese, determinato un particolare modo di essere e di stare sia in Europa che nei territori d'oltremare – la semiperiferia, per l'appunto.

È poi un tipo di imperialismo che, soprattutto nelle epoche precedenti lo *scramble for Africa* di fine Ottocento, durante il quale un Portogallo del tutto periferico all'interno del consesso delle nazioni europee dovrà piegarsi a logiche imposte per lo più dalla superpotenza imperiale britannica (i cui effetti saranno peraltro portati all'estremo durante il regime salazarista), ha già fatto esperienza dell'ambivalenza e dell'ibridismo e quindi si discosta, almeno parzialmente, dalla netta contrapposizione manichea "noi"/"loro" caratteristica degli altri imperialismi europei. È a proposito di quest'ibridismo e del presunto progetto di mescolanza di "razze" che sarebbe stato a fondamento del colonialismo portoghese, teorizzato negli anni Trenta del Novecento da Gilberto Freyre, che l'antropologo Miguel Vale de Almeida parla di «*Atlântico Pardo*» (cfr. Almeida 2000, 2013), riecheggiando con questa definizione quella di «Black Atlantic» dell'omonimo saggio di Paul Gilroy (1993) ed evidenziando, ancora una volta, i limiti di un impianto argomentativo sbilanciato in modo eccessivo sullo spazio imperiale britannico e dunque anglofono. Lungi dal far propria la tesi di Freyre dell'eccezionalità sul piano morale e culturale del colonialismo portoghese, Almeida ne nota tuttavia un aspetto interessante, ossia come essa sia stata usata dal regime salazarista per giustificare la propria presenza in Africa in un tempo storico in cui il vento che soffiava era quello della decolonizzazione¹⁶; d'altra parte, se il progetto di mescolanza e il «colonialismo innocente» (cfr. Lourenço 2014, 54) restano dei veri e propri miti, è pur vero che vi furono «negociações culturais entre indivíduos e grupos de origem africana e europeia que, nas colónias, divisaram formas híbridas de relações sociais e identidade apesar das tentativas estatais e burocráticas para regular as fronteiras sociais» (Almeida 2013, 40). Esempi in questo senso possono essere considerati la società creola stabilmente insediata a Luanda, in Angola, potente amministratrice del traffico degli schiavi in partenza da quella regione del continente africano durante tutta la sua durata e immortalata nel romanzo *A gloriosa família* di Pepetela, oppure i casi di assimilazione di singoli avventurieri e

¹⁶ Cfr., a questo proposito, anche il testo «Brasil: caução do colonialismo português» in Lourenço (2014).

commercianti portoghesi da parte delle società della costa orientale del continente, nei territori dell'odierno Mozambico, attestati da documenti storici e ripresi in chiave letteraria in alcune opere di Ungulani Ba Ka Khosa (*Choriro*) e Mia Couto (*As areias do imperador. Livro um – As mulheres de cinza*).

Rispetto a queste specificità del colonialismo portoghese, più controversa risulta l'attribuzione, sempre operata da Leite, di una particolarità delle letterature africane in lingua portoghese, se messe a confronto con quelle in lingua inglese e francese, rispetto alla questione linguistica. La studiosa parla dell'appropriazione della lingua come di una delle costanti più significative della testualità africana lusofona, che non può certo essere negata, considerando anzi il ruolo strategico assunto dalle modalità di sovversione della norma linguistica europea nel movimento anticoloniale – fra gli esponenti più celebri di questa sovversione sul piano letterario, per citare solo alcuni nomi tra i molteplici possibili, si annoverano in quell'epoca gli angolani Uanhenga Xitu e Luandino Vieira e il mozambicano José Craveirinha – ma non può neppure essere additata come un tratto distintivo: prova ne è l'intero capitolo dedicato al «riposizionamento della lingua» nel già citato *The empire writes back*, dove peraltro vengono elencate varie strategie di appropriazione riscontrabili nei testi postcoloniali.

A fronte, dunque, di una specificità e originalità sicuramente presenti nelle letterature africane di lingua portoghese all'interno del più ampio (amplissimo) cappello delle letterature postcoloniali, anche se non sempre motivate in maniera adeguata dalla critica, ciò che resta innegabile è l'esistenza di quella che potremmo chiamare una «scuola portoghese degli studi letterari africani» (Ferreira 1989, 23) sviluppatasi indipendentemente dalle evoluzioni dell'oggi dominante panorama accademico anglosassone e dalla sua più o meno problematica ricezione¹⁷, una

¹⁷ Per quanto riguarda la ricezione in Portogallo dei testi classici degli studi postcoloniali, risale ai primi anni Settanta la traduzione di *Discorso sul colonialismo*, pubblicata nel 1971 dalla Cadernos para o diálogo, una piccola casa editrice "politica" (cfr. Maués 2014) di Porto che, proprio per l'affronto al regime rappresentato dalla pubblicazione di questo e altri testi (di Marx, Engels e Helder Câmara), fu costretta a chiudere. Anche le prime traduzioni dei testi di Fanon risalgono al periodo precedente alla Rivoluzione dei garofani, rispettivamente agli anni Sessanta quella de *I dannati della terra* (la cui edizione per i tipi di Ulisseia fu censurata e tolta dalla circolazione dalla PIDE nel 1967 – cfr. Mata 2015b, 15) e al 1972 quella di *Pelle nera, maschere bianche*. Dei testi di Said, Bhabha e Spivak, invece, solo per citare i tre nomi maggiori della critica postcoloniale, è stato tradotto in portoghese solo *Orientalismo*, nel 1990 (ma da una casa editrice di San Paolo, mentre

tradizione di cui è importante ricordare soprattutto il contesto storico-politico molto diverso nel quale è emersa. Pioniere di questa tradizione dev'essere senza dubbio considerato il professor Manuel Ferreira che, nell'introduzione alla sua opera *O discurso no percurso africano*, ricostruisce la genesi del suo interesse per queste letterature, legata a esperienze di vita personali che fecero di Capo Verde il punto di partenza di un percorso lungo un'intera esistenza alimentato da una profonda e appassionata dedizione, e la condizione di clandestinità in cui il regime salazarista relegava qualsiasi discorso sulle sue province ultramarine che si discostasse dalla retorica propagandistica ufficiale:

A partir de certa altura, abordar as mais aparentemente inofensivas questões obrigava a cerradas cautelas, sobretudo aí pelos meados da década de 50, período que corresponde à formação clandestina, em África, dos movimentos de libertação nacional; alguns anos depois com uma certa movimentação (agitação) cultural da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, mas ganhando enorme ressonância o assalto às cadeias de Luanda, em 4 de fevereiro de 1961, e sequente julgamento não só dos patriotas angolanos, na capital de Angola, como dos moçambicanos, em Lourenço Marques. A repressão instala-se ferozmente na imprensa, chegando ao ponto de ser proibida a citação nos jornais de nomes como os de Agostinho Neto, Luandino Vieira, António Jacinto, Mário Pinto de Andrade, António Cardoso, Costa Andrade. (Ferreira 1989, 7-8)

La fine della dittatura in Portogallo e la libertà d'espressione finalmente riconquistata nel paese iberico posero le condizioni, già nel primo anno accademico successivo alla Rivoluzione dei garofani, per la creazione della cattedra di Letterature africane di espressione portoghese, affidata su invito delle autorità accademiche dell'Universidade de Lisboa allo stesso Ferreira, che già da trent'anni (il suo primo articolo «Breves notas sobre a literatura caboverdiana» era stato pubblicato sulla rivista *Vértice* nel 1947) si dedicava al loro studio, possiamo solo immaginare in che condizioni di difficoltà. Fin da quel momento preliminare, come ricostruito nel capitolo «O ensino das literaturas africanas na Universidade portuguesa», l'elaborazione didattico-disciplinare si sviluppò intorno agli argomenti della negritudine, della nascita e dello sviluppo della letteratura nei

per l'edizione portoghese della Cotovia bisogna attendere il 2004), mentre non esiste alcuna traduzione integrale delle opere principali degli altri due autori.

territori appartenenti all'impero coloniale portoghese e della sua lotta per passare dalla dipendenza tematica e stilistica a un'individualità propria, della differenza fra letteratura coloniale e letteratura africana, delle influenze inter- ed extra-lusofone, delle problematiche autoriali e di nazionalità (cfr. Ferreira 1989, 266). Un altro nome fondamentale di quel periodo prodromico è quello di Alfredo Margarido, convinto antifascista e anticolonialista prima ancora che intellettuale eclettico, caratteristiche che saltano subito all'occhio alla lettura del suo *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa* (1980). L'aspetto innovativo del suo approccio va in una direzione diversa da quella di sistematizzazione e istituzionalizzazione della disciplina intrapresa dall'amico Manuel Ferreira e si concretizza in un emergere fra le righe del suo discorso analitico di questioni che hanno a che fare con la rielaborazione del passato coloniale da parte non solo dell'élite politica e accademica, ma anche del popolo più in generale, in una linea di pensiero sul Portogallo postcoloniale rintracciabile anche in altre opere dell'autore e che annovera fra i suoi esponenti altri studiosi, primo fra tutti Eduardo Lourenço e, in anni più recenti, Margarida Calafate Ribeiro, Manuela Ribeiro Sanches e Paulo de Medeiros.

Lourenço, che in *O labirinto da saudade* (1978) anticipa di venticinque anni, con una lettura filosofico-psicologica di vari testi letterari, la riflessione sulla condizione semiperiferica fatta da Boaventura de Sousa Santos, già in molti testi raccolti nel recente *Do colonialismo como nosso impensado* (2014), scritti prima della fine della dittatura ma divulgati in parte solo dopo il 25 aprile, articolava l'immagine di un Portogallo intrinsecamente, costitutivamente colonialista e che tuttavia non riusciva a pensarsi in questi termini, costruendo piuttosto la mitologia di un impero plurisecolare che, nella realtà storica e politica, non è mai stato tale. Questa mitologia, secondo Lourenço, continuerebbe fino ai giorni nostri, in particolare con la costruzione di quel concetto multiforme e dalle implicazioni complesse, che intellettualmente si vorrebbe neutro ma che di fatto non lo è mai, che è la *lusofonia*, come sostenuto in *A nau de Ícaro, seguido de Imagem e miragem da lusofonia* (1999). Di miraggi, miti e immagini più evanescenti che reali si occupa anche *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo* (2003), curato da Margarida Calafate Ribeiro e che riunisce testi sull'immaginario

postcoloniale nel contesto portoghese, riprendendo i discorsi sulla specificità del suo impero coloniale già citati a proposito di altri autori. La studiosa, la cui opera più importante nell'ambito degli studi postcoloniali e sull'identità è *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo* (2004), si è distinta inoltre per una serie di curatele in collaborazione con altri specialisti dedicate ciascuna alle cinque letterature africane in lingua portoghese.

Il lavoro di Manuela Ribeiro Sanches è stato principalmente di traduzione e divulgazione dei testi fondamentali della teoria e critica postcoloniale nelle due antologie *Deslocalizar a "Europa". Antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade* (2005), che da Edward Said a Dipesh Chakrabarty passando per James Clifford raccoglie una serie di contributi critici interdisciplinari prodotti dagli anni Settanta in poi, e *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais* (2011)¹⁸, che in una sorta di continuazione a ritroso dell'opera precedente riunisce testi di W.E.B. Dubois e Alain Locke, George Lamming e C.L.R. James, ma anche Mário Pinto de Andrade, Eduardo Mondlane e Amílcar Cabral. La motivazione alla base di queste raccolte sta, secondo la studiosa, nell'importanza della ricezione e della circolazione delle idee spesso rivoluzionarie, anche solo da un punto di vista accademico, di questi pensatori, «publicados alguns deles no Portugal dos anos 70, quando o fim da censura permitiui finalmente a sua divulgação – mas, entretanto, esquecidos ou ignorados pelos que então os leram ou desconhecidos das gerações mais jovens» (Sanches 2011, 10-11). Infine, la riflessione portata avanti da Paulo de Medeiros ben riflette la sua personale condizione di studioso portoghese all'estero, prima presso l'università di Utrecht e al momento presente a Warwick (in uno dei dipartimenti di punta del filone di studi sulla *world literature*): all'attenzione all'identità e alla teoria postcoloniale lusofona, che si riflettono in particolare nella curatela di *Postcolonial theory and Lusophone literatures* (2007), affianca infatti un'elaborazione teorica di respiro più ampio incentrata sulla concettualizzazione di un'Europa post-imperiale, aprendo così il canone postcoloniale di matrice anglosassone alla complessità, alla

¹⁸ La prima parte del titolo di quest'antologia riecheggia un verso della poesia di Fernando Pessoa omonimo «O menino da sua mãe», pubblicata per la prima volta nel 1926. Cfr. URL: <http://arquivopessoa.net/textos/2052> (2018-12-02).

molteplicità e alla diversità temporale e geografica delle differenti esperienze coloniali.

Passando dall'elaborazione sul postcolonialismo lusofono a studi più specificamente letterari, fondamentale è stato il contributo del professor José Luís Pires Laranjeira, storico titolare della cattedra di Letterature africane in lingua portoghese all'Universidade de Coimbra, i cui interventi raccolti in volume (ad esempio *Ensaaios afro-literários*, del 2001) o più spesso sparsi in atti di convegni, opere collettive o riviste – il che è d'altronde riscontrabile per la maggior parte di questi studiosi e rende, per certi versi, difficile una ricostruzione puntuale del loro contributo allo sviluppo della disciplina – testimoniano un'ampiezza di conoscenze e un acume critico che possono fungere da pungolo per l'apertura di nuove piste di ricerca. La già citata Ana Mafalda Leite ha affiancato a un lavoro di concettualizzazione di alcune dinamiche proprie delle letterature africane (si vedano le sue riflessioni sul ruolo dell'oralità nel già citato *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*, frutto di un lavoro iniziato già con la tesi di dottorato) un più recente sforzo di coordinamento dell'elaborazione teorica e critica di altri studiosi nelle due opere collettive *Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique* (2012) e *Narrativas escritas e visuais da nação pós-colonial: Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe* (quest'ultimo in fase di stampa), dai cui titoli è d'altra parte individuabile una tendenza strutturale praticata con maggiore o minore convinzione in Portogallo e spesso tralasciata, per ragioni pur legittime di organizzazione disciplinare, in altri contesti accademici (ad esempio quello italiano). Si tratta della suddivisione delle cinque letterature africane in lingua portoghese in due macro-aree distinte sul piano geografico e linguistico: l'Africa australe lusofona (Angola e Mozambico), in cui prevalgono gli elementi culturali e linguistici di matrice bantu, e l'Africa lusofona cosiddetta "creola" (Capo Verde, Guinea Bissau e São Tomé e Príncipe), che insiste sul Golfo di Guinea e dove le condizioni di incontro di popolazioni di culture e lingue molto diverse hanno dato vita, per l'appunto, a creoli che convivono con le altre lingue locali e con il portoghese lingua ufficiale. All'interno di queste macro-aree, ciascuna letteratura, per ragioni legate soprattutto ma non esclusivamente alla loro evoluzione storica

recente¹⁹, merita di essere considerata e studiata individualmente, non per mero calco dell'impostazione di derivazione ottocentesca ancora oggi spesso predominante nello studio delle letterature europee, ma per svincolarle dal comune cappello lusofono che, sebbene giustificabile sulla base di determinate ragioni linguistiche (ma anche qui il discorso sarebbe ben più complesso)²⁰, rischia oggi di essere limitante quando non fuorviante.

Fondamentale è poi l'apporto di studiosi non appartenenti all'ambiente universitario portoghese, quali fra gli altri Lourenço do Rosário (che si dedica in particolar modo alla raccolta e allo studio della narrativa di trasmissione orale), Gilberto Matusse (di cui si ricorda soprattutto la tesi *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*) e Francisco Noa per quanto riguarda la letteratura mozambicana e Rita Chaves, Luís Kandjimbo e Inocência Mata nell'ambito della letteratura angolana. Se Chaves può essere considerata come la più preminente fra gli studiosi brasiliani delle letterature africane in lingua portoghese, tutti gli altri sono critici africani, il cui punto di vista "endogeno" è importante tenere in considerazione per un'analisi che si voglia non eurocentrica (o almeno tenti di esserlo).

¹⁹ Dopo la fase appena precedente e contemporanea alla guerra anticoloniale, durante la quale si poteva parlare di una specie di sistema di "vasi comunicanti" fra queste cinque letterature in virtù soprattutto del comune progetto nazionalista e di affermazione di un'identità culturale svincolata dall'ancora opprimente madrepatria, a partire dagli anni Ottanta esse hanno intrapreso percorsi completamente diversi e addirittura divergenti (cfr. Mata 2000, che indica l'evoluzione delle letterature di Angola e Capo Verde come esempi di direzioni opposte in questo senso).

²⁰ Più utile sarebbe, ad esempio, un approccio che considerasse ciascuna di queste letterature all'interno del loro attuale contesto di influenza non solo culturale ma anche geopolitica, quale potrebbe essere uno studio comparato con letterature africane scritte in altre lingue europee – spesso invocato (Laranjeira, comunicazione personale, 2011) ma finora attuato solo in rarissimi casi (cfr. Schurmans 2014). Si tratterebbe, d'altra parte, di un approccio che si richiamerebbe all'idea di fondo della *world literature*, ossia che «the study of literature within the limits of boundaries defined by specific languages is largely insufficient» (Küpper 2013, 7).

1.1.3. L'importanza della critica endogena per lo studio delle letterature africane

Se l'affinità culturale non è motivo di per sé necessario e sufficiente per affermare un qualche diritto innato a occuparsi, con maggiore legittimità di altri, dello studio di determinate tematiche, è pur vero che, fin dai primi approcci alle letterature africane, si è posto un problema di autorità della critica europea e, più in generale, occidentale. La questione, almeno per quanto riguarda l'ambito anglosassone, è ben ricostruita da Edgar Wright che, partendo dalla difficoltà di definizione stessa di che cosa si intende per letteratura africana, evidenzia i dilemmi in cui si imbatte la critica occidentale quando si confronta con essa; oltre a quello dell'oralità, della cui centralità per i sistemi letterari del continente si è già accennato in nota in apertura di capitolo,

[t]wo further questions face the western critic of modern African literature. The first is whether any general critical theory, e.g. a mythopoeic or a Freudian approach, can work when applied to a culture that is totally distinct in its origins from the one that supplied the source material for the theory. How universal are such theories? The second relates to the reading public and the author's intention. Who, ultimately, is the writer writing for, and who can best appreciate or evaluate his purpose and methods? (Wright 1973, 8)

Si tratta dunque di una problematica che prima o poi si pone a qualsiasi studioso che si occupi, in ambito letterario e/o culturale, di tradizioni profondamente lontane da quella in cui è nato, è cresciuto e si è formato, proprio per quell'impossibilità di una neutralità dello sguardo analitico che gli studi postcoloniali hanno portato alla luce²¹. La consapevolezza dell'estrema difficoltà, per non dire dell'impossibilità, di uscire dagli schemi mentali profondi che indirizzano il proprio operare e che lo caratterizzano come "di matrice europea" (che è cosa diversa dall'eurocentrismo)²² non impedisce tuttavia l'approccio e

²¹ Questa presa di coscienza si è avuta, ancor prima che in ambito letterario, nel campo degli studi antropologici; è notevole, a questo proposito, l'autoriflessività testimoniata dalle opere dell'antropologo e scrittore angolano Ruy Duarte de Carvalho, solo per citare un esempio perfettamente calzante al presente lavoro fra i molti che, a partire da Lévi-Strauss, hanno dato questa direzione all'antropologia contemporanea.

²² Cfr., a questo proposito, anche uno studioso come Valentin Yves Mudimbe nell'introduzione al suo *The invention of Africa*: «The fact of the matter is that, until now, Western interpreters as well as African analysts have been using categories and conceptual systems which depend on a Western

l'approfondimento di modi di pensare altri, non solo su un generico piano di simpatia culturale o di apprezzamento estetico-letterario²³, ma anche su quello meno universale dell'apporto critico e teorico, che aiutino a illuminare il proprio oggetto di ricerca da un'angolatura diversa per svelarne altre sfaccettature e approfondirne, così, la conoscenza.

Ho accennato, alla fine del precedente sottoparagrafo, alcuni nomi di studiosi e critici provenienti dai paesi africani di lingua ufficiale portoghese che dedicano il loro lavoro accademico alle rispettive letterature e che, indipendentemente dalle singole posizioni di merito, riescono a sfondare le colonne d'Ercole del circuito di circolazione della conoscenza nel mondo occidentale e a divulgare le loro ricerche e riflessioni non solo in Africa (quando non operano direttamente in un contesto occidentale, com'è il caso di Inocência Mata). Per ragioni legate alla scelta, da me compiuta in linea con quanto menzionato sopra riguardo allo studio di queste cinque letterature, di concentrare il mio lavoro di ricerca e analisi su un corpus nazionale, esporrò qui l'importanza del contributo solo di coloro che si occupano di letteratura angolana.

La voce del professore universitario, saggista e critico letterario angolano Luís Kandjimbo è senza dubbio fra le più originali e il suo contributo allo studio della letteratura angolana in particolare e delle letterature africane più in generale meriterebbe maggiore diffusione e conoscenza. Il costante esercizio di lettura e analisi dei testi ispirato a immagini e concetti oriundi della cultura angolana – come testimoniano i titoli di due raccolte di saggi, *Apologia de Kalitangi* (1997) e *Ideogramas de Nganji* (2003), il primo ispirato a una creatura fantastica della tradizione umbundu, il secondo alla scrittura simbolica praticata dalle popolazioni chokwe – rimandano alla sua concezione di *angolanidade*, di cui ricostruisce la genesi e il dibattito critico in «Angolanidade: o conceito e o pressuposto». Polemizzando con quegli studiosi (fra gli altri, José Carlos Venâncio e Mário

epistemological order. Even in the most explicitly “Afrocentric” descriptions, models of analysis explicitly or implicitly, knowingly or unknowingly, refer to the same order» (Mudimbe 1988, X).

²³ Penso, in questo senso, anche a esempi che vanno nella direzione opposta a quella dell'interesse europeo per le culture altre, com'è il caso dello scrittore keniota Ngugi wa Thiong'o (comunicazione personale, 2018), profondamente ispirato dal Dante del *De vulgari eloquentia*, o del personaggio di Trinidad, del romanzo *A terceira metade* di Ruy Duarte de Carvalho, che identifica le proprie peripezie di qua e di là dal confine angolano meridionale con le peregrinazioni del polimorfo Ulisse.

António) che insistono sul carattere creolo dell'identità angolana in quanto frutto della colonizzazione portoghese – «o qualificativo angolano só pode ser aplicado àquilo que apresenta [sic] integrado no resultado duma acção histórica, processada pela Presença Portuguesa, que é aquela mesma que deu significado à palavra “Angola”» (Oliveira 1964, 81) – Kandjimbo definisce questa categoria²⁴ come

expressão nuclear de manifestações culturais angolanas, encontrando-se por ela recobertas as práticas literárias orais e escritas. Se partirmos da ideia segundo a qual Angola, enquanto quadro de referência, é um espaço cultural africano, importará não perder de vista o substrato histórico desse mesmo espaço. Verifica-se que a população é constituída esmagadoramente por indivíduos de origem bantu cuja herança é ainda hoje visível. (Kandjimbo 1997, 17)

La sua riflessione si è sempre rivolta anche a temi di carattere più generale riguardanti il discorso critico africano sulle letterature dell’Africa e il ruolo e posizionamento in ambito accademico di queste ultime. Si tratta, peraltro, di riflessioni che Kandjimbo porta avanti fin dalla fine degli anni Ottanta²⁵ e che pertanto non possono essere considerate come nuovi apporti alle discipline cui si riferiscono; semmai, sono le tradizioni accademiche occidentali, di cui ho cercato di tracciare brevemente due percorsi nei paragrafi precedenti, a essere in ritardo nell’acquisizione di determinate elaborazioni di pensiero. Infatti, già in «Variações e tendências dos discursos críticos africanos» ricostruiva una traiettoria iniziata alla fine degli anni Quaranta con la creazione della rivista *Présence Africaine*, pubblicata nella Parigi che abbiamo visto essere centro nevralgico, in quei decenni, per il pensiero anti-colonialista e anti-eurocentrico e proseguita dopo le indipendenze degli anni Sessanta e Settanta con la progressiva

²⁴ Categoria usata per la prima volta in un saggio di Alfredo Margarido del 1961-1962 sulla poesia di Agostinho Neto; lo stesso professore portoghese spiega, con un eufemismo, perché è oggi impossibile reperire questo e altri suoi articoli dedicati alle letterature africane in lingua portoghese: «Não foi possível encontrar uma parte importante desses artigos porque, não dispondo de arquivos, que a polícia política muito generosamente incluiu no seu fundo, houve necessidade de proceder a buscas em bibliotecas, que nem sempre dispõem dos livros ou dos jornais» (Margarido 1980, 5).

²⁵ Cfr. il suo intervento al I Congresso de escritores de língua portuguesa, nel 1989, dal titolo «Para a descalibanização das literaturas africanas», ricevuto non senza polemiche, in particolare da parte di Manuel Ferreira.

istituzionalizzazione degli studi universitari sul continente, la pubblicazione di altre riviste (come *African Literature Today* dell'Università di Cambridge, ma anche oriunde come la nigeriana *Okike*) e la realizzazione di importanti convegni (a Dakar nel 1963, ad Abidjan nel 1969, a Yaoundé nel 1973, solo per citarne alcuni). Negli anni Ottanta – ma, stando a Wright (1973), un movimento in questo senso sarebbe addirittura precedente – queste tendenze critiche avrebbero raggiunto un punto di rottura con le metodologie epistemologiche occidentali. Kandjimbo ricostruisce così il dibattito sulla legittimità della critica esogena (di matrice euro-occidentale) e sull'eventuale primato della critica endogena (prodotta da studiosi africani), tesi che condivide e di cui addirittura si profonde in un'apologia, per contrastare la marginalizzazione, l'esclusione epistemologica o addirittura l'"epistemicidio" cui è sottoposta la critica africana, esaltandone l'alterità²⁶.

Il discorso di Inocência Mata, docente santomense di Letterature africane in lingua portoghese che ha dedicato un'attenzione particolare, nella sua produzione scientifica, alla letteratura angolana, si distanzia da Kandjimbo su quest'ultima questione, evidenziando come i sistemi letterari africani, espressi prevalentemente (ma non esclusivamente) in lingue di origine europea, dipendano ancora in gran parte, in termini di legittimazione²⁷, dalle rispettive ex madrepatrie o, aggiungerei almeno nel caso delle letterature africane anglofone, da una nutrita diaspora attiva, fra l'altro, anche all'interno dei dipartimenti di Letteratura di rinomate università del mondo accademico anglosassone. Un discorso analogo vale per la critica relativa a queste stesse letterature, dato che il critico africano, secondo Mata,

²⁶ Cfr. anche la conclusione al suo recente articolo «A institucionalidade das literaturas africanas como problema filosófico» in cui, riportando la definizione di letteratura africana data dai nigeriani Chinweizu, Jemie e Mabubwike nel loro *Toward the decolonization of African literature* (1983), la ritiene «representativa[s] de uma produção reflexiva endógena de intelectuais africanos» e un contributo «para a instauração de uma teoria das Literaturas Africanas» (Kandjimbo 2015, 133). In questo stesso filone si inserisce anche l'opera *Ensaio para inversão do olhar. Da literatura angolana à literatura portuguesa* (2010), esercizio di analisi critica che si muove nel senso opposto a quello che tradizionalmente vede in certa letteratura portoghese una fonte d'ispirazione per determinate opere (come l'influenza, spesso menzionata, del neorealismo portoghese sulla letteratura degli anni Cinquanta e Sessanta in Angola), rispondendo alla "necessità vitale" di eliminare le egemonie presenti nella produzione di conoscenze su altri popoli e altre culture.

²⁷ Mata (2012) individua come istanze europee di legittimazione letteraria, cui gli stessi autori africani ricorrono perché inesistenti, inoperanti o a uno stadio primordiale di sviluppo nei rispettivi paesi, l'editore, il lettore, il circuito della critica e della lettura, l'università, il pubblico più in generale.

formato anch'egli nella stessa tradizione culturale dello scrittore, tenderebbe a esprimere il proprio giudizio di valore sulle varie opere basandosi ancora su un non meglio definito canone occidentale; il fondamentale ruolo che invece la studiosa attribuisce alla figura del critico, considerato come parte integrante del processo di sviluppo culturale dei paesi africani, ne prevedrebbe una presa di posizione più combattiva, meno conciliante rispetto a ipotetiche comunità unite da vincoli fraterni e solidali ma imposte, ancora una volta, dalle dinamiche imperiali della globalizzazione culturale – in questo caso, il riferimento polemico al controverso concetto di *lusofonia* è quanto mai esplicito. L'approccio di Inocência Mata, che come Spivak intende il proprio operato accademico in senso militante, pone costantemente l'accento sulla complessità di sistemi letterari che, ancorché incipienti o in fase "puberale" (cfr. Laranjeira 2015, 12), presentano caratteristiche e problematiche peculiari che non sempre la critica di matrice europea ha la sensibilità di evidenziare: ad esempio, il fatto che le opere scritte in portoghese siano solo una parte, pur maggioritaria, della produzione totale, riflettendo una pluralità che etichette quali *lusofonia* tendono invece a semplificare; oppure l'influenza delle dinamiche di ricezione, all'interno del più ampio ambito della sociologia della letteratura per cui Mata dimostra una particolare predilezione, sul modo in cui queste letterature vengono studiate e divulgate²⁸.

Alla luce di quanto esposto fin qui, e tenuti in debita considerazione gli argomenti che scoraggiano il critico europeo che si avvicina allo studio delle letterature africane o che, quanto meno, ne evidenziano la problematicità quando non l'intrinseca "impossibilità" di comprensione, l'importanza di considerare la produzione critica endogena, per continuare a usare questo termine prediletto da Kandjimbo e che ritengo appropriato in termini di distanza spaziale fra il soggetto analizzante e il suo oggetto di critica, è stata evidente fin dagli esordi del mio lavoro di ricerca per quanto riguarda non solo i contributi sulle letterature africane

²⁸ Cfr., fra molti altri, un suo intervento a proposito della perifericità letteraria, condizione che ha a che vedere con le relazioni fra produzione e ricezione del testo letterario e non tanto con la qualità estetica dello stesso: «Em literaturas de "nações" em construção, com as devidas excepções de Cabo Verde e de São Tomé e Príncipe, de nações de difícil emergência e existência, torna-se inevitável que a incidência temática seja especificamente histórico-cultural, enformada pelo social (na sua lata abrangência), numa semiose completamente diversa da literatura europeia» (Mata 2001, 36).

in lingua portoghese, ma anche quadri teorici e interpretativi più generali. Il già citato lavoro di Mudimbe *The invention of Africa* (1988), in virtù della sua prospettiva archeologica sulla progressiva costituzione di un ordine della conoscenza africano a partire dai fondamenti del discorso sull’Africa, è servito a inquadrare la questione da un punto di vista storico, oltre a ribadire la necessità di decolonizzare la mente e, con essa, il sapere o più concretamente le discipline delle scienze umane e sociali²⁹.

Proprio in questa direzione si muove tutta l’opera di uno dei massimi pensatori contemporanei, il filosofo camerunense Achille Mbembe, che anche in un recente intervento proposto in diverse università sudafricane invoca la «de-mitologizzazione dell’essere-bianco» (Mbembe 2015, 2), non nel senso di un’infantile cancellazione della storia, bensì ridando a quest’ultima il suo senso di pensiero-per-il-futuro che il colonialismo, intrappolando le popolazioni su cui è stato imposto in un’atemporalità sempre uguale a se stessa, ha negato loro, impedendone l’autodeterminazione, o meglio l’«auto-creazione». La decolonizzazione, anche epistemologica³⁰, consiste dunque nella «possibility to reconstitute the human after humanism’s complicity with colonial racism» (Mbembe 2015, 14). L’ampia riflessione di Mbembe, imperniata sulla filosofia politica e che va dalla costruzione dell’idea di “razza” e dell’essere-negro a visioni sul cammino intrapreso dal continente verso il futuro, parte proprio dall’analisi sistematica del pensiero europeo, ossia dei fondamenti epistemologici del discorso sull’Africa invocati già da Mudimbe, per smascherarne l’anti-umanesimo, proponendo il riscatto dell’esperienza africana come pienamente appartenente, su un piano di parità, all’orizzonte dell’umanità universale contemporanea. Come si

²⁹ È evidente, anche in Mudimbe, il debito nei confronti di Foucault, soprattutto quando considera come fondamentale punto di partenza per quest’operazione di decolonizzazione del sapere l’indagine circa la preoccupazione della filosofia occidentale rispetto alla relazione fra conoscenza e verità, attraverso le seguenti domande: qual è la storia della volontà di verità dell’Occidente? Quali sono gli effetti di tale volontà? Come si pone tutto ciò in relazione con il potere?

³⁰ Cfr., a questo proposito, l’importante contributo in termini di decolonizzazione della conoscenza rappresentato dalle opere *Another knowledge is possible* (2007) ed *Epistemologias do Sul* (2009), entrambe curate da Boaventura de Sousa Santos. La prima, in particolare, si apre con un’ampia analisi delle condizioni di privilegio ed egemonia di cui gode il sapere scientifico occidentale e con la proposta, articolata in nove tesi, di un’epistemologia alternativa, ossia il passaggio da questa, ancora attuale, situazione di «monopolio epistemologico» a un’«ecologia dei saperi» che promuova dialoghi non relativistici tra forme di conoscenza diverse.

vedrà nei capitoli successivi, è stata in particolare la sua prima opera, *On the postcolony*, con la sua minuziosa disamina delle logiche di potere vigenti negli Stati africani postcoloniali (termine qui inteso esplicitamente ed esclusivamente nella sua accezione cronologica) a fare da palinsesto alle mie letture del corpus selezionato per il presente lavoro.

1.2. *Inter artes*: fecondità del dialogo tra arte e letteratura nel caso angolano

All'interno degli studi letterari, i rapporti che intercorrono fra la letteratura e le altre arti sono uno degli oggetti di studio della letteratura comparata. Anche se qualsiasi studioso che si occupi di tali rapporti non può prescindere da un riferimento all'oraziano *ut pictura poësis*, uno dei più famosi *topoi* della storia dell'estetica che fa dunque risalire all'Antichità l'origine di queste riflessioni, è solo con la seconda metà del Novecento³¹ che esse entrano a tutti gli effetti a far parte degli studi letterari, mentre fino ad allora era stata solo l'estetica a occuparsene, con un approccio dunque di natura filosofica volto a indagare le condizioni generali costitutive dell'esperienza artistica, mentre la comparatistica indaga i modi effettivi di incontro delle diverse espressioni artistiche, ossia ciò che le tiene insieme, l'elemento (o gli elementi) che ne consentono il rapporto, la relazione, l'interazione. Tale elemento sembra essere, secondo Emilia Pantini, lo «specifico letterario», ossia

il ruolo di tramite generale della comunicazione – tra le arti in questo caso – che la lingua e la letteratura si trovano sempre ad assumere. La letterarietà

³¹ Alla fine degli anni Quaranta e più in generale nel periodo che precede il congresso dell'International Comparative Literature Association del 1958, famoso per la dichiarazione di crisi della comparatistica così com'era stata praticata fino a quel momento da parte di René Wellek. Cfr. anche Steiner (1985, 19), che attribuisce questa «rivoluzione del pensiero critico» da un lato alla diffusione di strutturalismo e semiotica e, dall'altro, al rinnovato interesse della filosofia per le questioni di natura linguistica ed estetica.

non come qualità-funzione formale (quintessenziale?) comune a diversi testi, quindi, ma, al contrario, come discorso e come pratica traduttiva intersemiotica e tra-umani. (Gnisci 1999, 94)

Ma qual è l'utilità di una metodologia di comparazione interartistica per lo studio delle letterature africane in lingua portoghese in generale e della letteratura angolana in particolare? Perché applicarla in questo caso? La scelta di una metodologia che, nell'ambito disciplinare in cui si inserisce il presente lavoro, è se non innovativa quanto meno poco praticata³² nasce allo stesso tempo da un senso di frustrazione e dall'assunzione di un rischio. La frustrazione di cui parlo è lo stato d'animo di chi, trovandosi a lavorare con letterature "giovani", almeno in ambito accademico, in pochissimi anni di studio (quali sono quelli che ho alle spalle) si è imbattuto in una miriade di materiali perlopiù frammentari (atti di convegni, articoli su riviste, spesso ripresi pedissequamente in capitoli di opere collettive o monoautoriali) che reiterano molte volte gli stessi temi e approcci, trasmettendo una sensazione di immobilismo poco fecondo e ridondante e di sclerotizzazione del dibattito critico. Il rischio che, in conseguenza di ciò, ho deciso di assumermi è quello di provare a scardinare quest'ordine di cose, a forzarne il meccanismo apparentemente inceppato a partire da quello che, prima di essere un interesse di ricerca, rimaneva relegato nella sfera degli interessi personali, ossia quello per le arti visive. Rispetto allo specifico oggetto di studio (la letteratura angolana), infatti,

³² La ricerca delle intersezioni fra arte e letteratura nell'ambito dei Paesi africani di lingua portoghese è un campo perlopiù inedito: oltre all'ormai consolidata tradizione di studi sulla produzione letteraria presentata in precedenza, esiste una più recente produzione critica relativa al panorama artistico ad opera sia di studiosi stranieri (fra cui Ana Balona de Oliveira dell'Instituto de História de Arte dell'Universidade Nova de Lisboa, Nadine Siegert del Centro di Studi africani dell'Università di Bayreuth e Delinda Collier della School of the Art Institute di Chicago) che di studiosi angolani, com'è il caso del critico d'arte Adriano Mixinge, delegato alla cultura presso l'ambasciata di Angola in Spagna e autore di *Made in Angola. Arte contemporânea, artistas e debates*, un'opera che secondo le sue stesse parole è «um esforço inicial para preencher uma grande lacuna no panorama da mais recente história das produções culturais angolanas» (Mixinge 2009, 30). Tuttavia, questi due campi di ricerca viaggiano in parallelo e raramente si incrociano, beneficiando così delle reciproche costruzioni teoriche, riflessioni analitiche e conclusioni. Un lavoro in questo senso è stato svolto nell'ambito del progetto di ricerca «Letras e telas: sonhos, paisagens e memórias na poesia e na pintura africanas contemporâneas» sviluppato dal 2001 al 2005 presso l'Universidade Federal do Rio de Janeiro dalla professoressa Carmen Tindó Secco, i cui risultati sono stati una serie di articoli sui rapporti fra poesia e pittura prevalentemente mozambicane (un solo, breve articolo è stato dedicato ai rapporti fra Ruy Duarte de Carvalho poeta e António Ole pittore). Tuttavia, l'impostazione critica impressionistica di questo lavoro non sembra aver prodotto una riflessione approfondita e sistematica.

«le arti plastiche e visive sono attualmente l'espressione più rivoluzionaria della cultura angolana»³³ e la loro diffusione e riconoscimenti internazionali ne sono una prova: nel 2013 l'Angola ha partecipato per la prima volta alla Biennale d'Arte di Venezia ed è stata il primo paese dell'Africa subsahariana a vincere, in quella stessa edizione, il Leone d'oro per il miglior Padiglione nazionale, diventando da allora una presenza costante della kermesse lagunare; prima ancora, erano stati singoli artisti a essere chiamati a partecipare, non solo a Venezia (Ihosvanny, Paulo Kapela, Kiluanji Kia Henda, Nástio Mosquito, Ndilo Mutima e Yonamine già nel 2007), ma anche ad altri eventi e in spazi espositivi importanti del circuito artistico internazionale (l'ARCO di Madrid, la Fundação Calouste Gulbenkian di Lisbona, la Biennale di San Paolo, i musei di arte moderna di Bahia e Rio de Janeiro e la Joburg Art Fair di Johannesburg). Questa proiezione internazionale è senz'altro il frutto del lavoro di mecenatismo e di sostegno economico alla produzione artistica svolto dalla Fondazione Sindika Dokolo, grazie alla quale nel 2005 è nata anche la Triennale di Luanda, manifestazione in cui l'arte in tutte le sue forme è al centro degli eventi organizzati, con l'ambizione di essere un termometro della società e della situazione politica angolana, e che è stata il trampolino di lancio degli artisti citati. Sulla base di quest'interesse personale e dell'entusiasmo suscitato dalla vivacità della scena artistica angolana, la scommessa (o il rischio) è stata dunque quella di tentare un'apertura dello sguardo, un ampliamento dell'orizzonte conoscitivo capace di apportare nuove motivazioni e possibili interpretazioni al campo letterario – una sorta di viaggio dalla letteratura all'arte e ritorno.

Le ipotesi sviluppate in merito, debitorie fra l'altro della consultazione del catalogo dell'esposizione «Réplica e rebeldia» tenutasi nel 2006 presso la Fundação Calouste Gulbenkian, tengono conto di quanto condiviso da produzione letteraria e produzione artistica, ovvero la concomitanza cronologica dei momenti di "riproduzione", di assimilazione cioè delle modalità di produzione artistica occidentale, e di "ribellione", di assunzione di una propria indipendenza di modalità e di contenuti coincisa, in entrambi i casi, con il processo di

³³ Affermazione del già citato Mixinge in occasione della tavola rotonda «Arte contemporânea angolana: estado da arte e internacionalização», organizzata a conclusione dell'esposizione di arte angolana «Commuting: os das bandas» tenutasi fra aprile e maggio 2016 a Lisbona.

decolonizzazione, la lotta per la liberazione dal colonialismo e l'indipendenza politica dall'ex metropoli. È proprio la dialettica instauratasi fra atti di riproduzione e atti di ribellione a determinare la conquista di un'identità in tutto e per tutto nuova, angolana (con quanto di problematico questa categoria ormai assodata, comunque e necessariamente di derivazione coloniale, ancora contiene)³⁴, che artisti e scrittori si sono preoccupati, e continuano a preoccuparsi, di esprimere, descrivere, raccontare.

La già citata opera di Mixinge, punto di riferimento imprescindibile per una panoramica sull'arte angolana nel XX secolo³⁵, ricostruisce questo percorso, inserito all'interno del più ampio discorso sull'arte africana contemporanea, inquadrandolo all'interno della costruzione, elastica, spesso indefinita quando non addirittura labirintica, dell'*angolanidade*. È un percorso che si snoda a partire dall'antropologia raccoglitrice e catalogatrice di artefatti e dalla questione collegata della distinzione fra artigianato e arte e passa per un primo periodo (dalla fine dell'Ottocento agli anni Cinquanta del Novecento) in cui la maggior parte degli artisti sono bianchi di origine portoghese che operano perlopiù in campo pittorico. Nel secondo periodo (dagli anni Sessanta agli anni Ottanta), inaugurato dalla «Exposição geral de artes plásticas Angola 63», inizia a delinearsi una certa autonomia dell'ambiente artistico angolano pienamente raggiunta, come già accennato in precedenza, con l'indipendenza, fino ad arrivare al terzo periodo (dagli anni Novanta fino a oggi) caratterizzato da una sempre maggiore proiezione internazionale dell'arte angolana e dalla contemporanea comparsa di una diaspora in questo settore. Mixinge enuclea inoltre alcuni temi ricorrenti, come la guerra o il rapporto con la natura, denuncia alcuni limiti evidenti quali la carenza di istruzione artistica nel paese e l'assenza di istituzioni solide che promuovano uno spazio artistico pubblico (l'União Nacional dos Artistas Plásticos, istituita nel 1977, esiste oggi solo nominalmente e tutta l'iniziativa in campo artistico è lasciata a

³⁴ Ci si riferisce qui all'arbitrarietà dei confini imposti dalla Conferenza di Berlino del 1884-1885 alle allora colonie africane e alle questioni che ne sono derivate, all'epoca della decolonizzazione, in termini di costruzione delle identità nazionali.

³⁵ Prima di lui, solo la tesi dottorale di Vítor Manuel Teixeira (in arte Viteix) *Pratique et théorie des arts plastiques angolais. De la tradition à une nouvelle expression*, discussa nel 1983 presso l'università Paris VIII-Saint Denis e mai pubblicata, ricostruisce in maniera analoga l'ambiente artistico del paese africano.

fondazioni private come la già citata Sindika Dokolo) e dedica un'ampia sezione alla presentazione più o meno approfondita dell'opera di diciannove artisti. Filo conduttore della trattazione è il costante riferimento alle culture cosiddette tradizionali, che evolvono attraverso l'opera degli artisti più importanti:

Víctor Manuel Teixeira (Viteix) e António Ole deixam então a sua marca naquilo que seria, quiçá, a mais importante renovação estilística nas Artes Plásticas angolanas destes anos, ao apoiar-se no estudo das pinturas rupestres das estações arqueológicas do litoral de Angola, assim como em toda a iconografia associada à escultura, à pintura mural e à cerâmica de origens Cokwé, incluindo o estudo da tradição escultórica Kongo. (Mixinge 2009, 103)

Quella del rapporto con la tradizione è una questione fondamentale per quanto riguarda l'arte contemporanea africana e, più in generale, tutte le manifestazioni culturali del continente ed è legata a doppio filo a quella dell'autonomia stilistica, spesso negata ancora oggi. Anche in questo caso, la valutazione eurocentrica dei colonizzatori, che pure apprezzavano, ad esempio, la qualità dei tessuti e della scultura lignea (la cui influenza sulle avanguardie europee del primo Novecento è stata ampiamente studiata), ha lasciato il proprio stigma. Non a caso, Ribeiro (2006) rileva come proprio la negazione dell'attributo di "contemporaneo" sia uno dei tratti più comuni di una sorta di neocolonialismo delle arti che, facendo leva sulla mancata esperienza, da parte dello spazio artistico africano, di momenti chiave della storia dell'arte occidentale, soprattutto del modernismo, ne relega ancora le realizzazioni nella categoria dell'esotico, quando non le esclude del tutto dal campo della cultura³⁶. Tuttavia, la rivisitazione delle tradizioni locali è, accanto all'appropriazione di procedimenti caratteristici di tendenze internazionali come il concettualismo o la performance, una delle strategie fatte proprie dagli artisti africani per rispondere alla contemporaneità,

³⁶ Quasi come se non fosse passato oltre un secolo da quanto affermato con tono sferzante da Carl Einstein nel suo fondamentale *Scultura negra*: «A nessuna arte l'europeo si accosta con altrettanta diffidenza come all'arte africana. La sua prima reazione è di negare che si tratti di arte, ed egli mostra la distanza che separa le creazioni dell'arte negra dal quadro mentale europeo con un disprezzo che non manca di formarsi una terminologia negativa. Tale distanza e i pregiudizi che ne derivano rendono difficile ogni giudizio estetico, anzi lo rendono impossibile, in quanto un tale giudizio presuppone in primo luogo un processo di avvicinamento» (Einstein [1915] 2015, 13).

che in campo culturale si manifesta a livello globale attraverso un cosmopolitismo di cui tali pratiche sincretiche non sono altro che una prova tangibile.

D'altra parte, contemporaneo è anche colui che, secondo Agamben (2008, 15), «percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo, qualcosa che, più di ogni luce, si rivolge direttamente e singolarmente a lui». Chi abita il proprio tempo, aderendovi ma prendendone allo stesso tempo le distanze e misurandole attraverso una sfasatura (mancanza di allineamento spaziale) e un anacronismo (mancanza di coincidenza temporale), può dirsi “contemporaneo” a qualsiasi latitudine si trovi. Ed è proprio in questa concezione di contemporaneità, in questa lucida capacità di percepire e farsi interprete del proprio tempo (un tempo situato, un “qui e ora”) che sta l'interesse di molta della produzione artistica angolana sviluppatasi negli ultimi due decenni e, di conseguenza, riprendendo il filo della mia personale scommessa, la sua utilità come termine di paragone della produzione letteraria coeva.

1.2.1. Come comparare letteratura e arti visive?

«Evidentemente il più valido metodo di comparazione delle arti è fondato sull'analisi delle vere e proprie opere d'arte e quindi dei loro rapporti strutturali» (Wellek; Warren 1956, 174). Pur essendo datata, quest'indicazione metodologica espressa dai due illustri comparatisti statunitensi continua a essere valida. Alla base di qualsiasi comparazione vi è comunque un pensiero analogico³⁷: la relazione che si stabilisce fra i due (o più) termini di una comparazione parte necessariamente dalla consapevolezza della loro distinzione, ma anche da una altrettanto salda convinzione della produttività del metterne in luce i tratti

³⁷ A questo proposito, cfr. anche Wunenburger (1999), che fa risalire a Kant l'assegnazione di un ruolo centrale all'immagine rispetto alle operazioni intellettuali, poiché consente l'«attivazione di un pensiero metafisico di tipo analogico» (83). Secondo il filosofo francese, oltretutto, la natura analogica (o metaforica) della conoscenza non sarebbe prerogativa del campo degli studi umanistici, ma intratterrebbe uno stretto rapporto anche con la razionalità scientifica: «Le immagini intervengono ad ogni tappa dell'itinerario scientifico: dalla messa a punto dei fatti al gioco delle ipotesi, dalla modellizzazione-interpretazione alla diffusione dei risultati della ricerca» (311).

condivisi (cfr. Steiner 1985, 1-16). Ciò cui bisogna fare attenzione è non scadere nella suggestione determinata dalla reazione emotiva provocata dall'opera o nella semplice giustapposizione, entrambi atteggiamenti che non entrano in profondità nei meccanismi di funzionamento dei diversi mezzi e linguaggi espressivi. La comparazione, perciò, deve partire da un'analisi della struttura formale, o sintassi, delle opere che ne enuclei le «aree funzionali» (cfr. Gianquinto 2011) per far emergere i significati espressivi e culturali, ossia la rete semantica a esse soggiacente. Sempre Wendy Steiner sottolinea come siano stati gli sviluppi di matrice strutturalista e semiotica a fornire un tale quadro organizzato per una comparazione di somiglianze reali, di cui cioè è possibile riscontrare la reciproca corrispondenza nelle strutture di campi diversi dell'esperienza umana.

Anche Cesare Segre, negli scritti in cui affronta il tema del paragone fra le arti, imposta il discorso su una «grammatica» delle immagini, composta per lui da un lessico (i singoli oggetti) e da una sintassi (rapporti fra oggetti), quest'ultima a sua volta suddivisa in due «momenti» complementari, la prospettiva (relazioni spaziali fra personaggi e oggetti e approccio dello spettatore all'opera) e l'iconologia (valori simbolici attribuibili alle figure sulla base dei loro rapporti reciproci), cui aggiunge la nozione di narrazione intesa come successione delle scene: «L'eventuale sviluppo narrativo collega la successione (o la compresenza) di rappresentazioni, fondando una *storia*» (Segre 2003, 13). D'altra parte, questi approcci rivelano, nella loro impostazione, una preoccupazione teorica che sta a monte della comparazione fra letteratura e arti visive intese come sistemi, ossia quella che si interroga sui rapporti fra testo e immagine o, ancora più alla radice, fra ambito verbale e ambito visivo. Sempre Segre, in un'opera successiva, ravvisa nel campo dell'arte delle codificazioni parziali che si avvicinano alla trasmissione di informazioni, funzione propria del linguaggio, ossia gli stili, gli ordini, le tradizioni figurative che organizzano materiali e situazioni rappresentabili in maniera convenzionale consentendone, così, un certo grado di traducibilità che invece risulta meno agevole nel caso degli effetti di colore, della distribuzione di luci e ombre, dell'inserzione di materiali eterogenei che provocano, fra l'altro, effetti tattili.

I procedimenti appena descritti di decifrazione della grammatica di testi e immagini, che possono anche essere intesi come una semplice parte del più ampio compito di riflessione sui rapporti intercorrenti fra la letteratura e le altre arti³⁸, consentono comunque di individuare numerosi denominatori comuni a partire dalle analogie strutturali: si tratta delle poetiche, ossia dei programmi e delle intenzioni estetiche, dei procedimenti costruttivi, delle categorie storiche e delle periodizzazioni, per non parlare, naturalmente, di temi, motivi e miti. Altre modalità di indagine delle relazioni fra letteratura e altre arti, che esulano dal riferimento alle analogie strutturali, riguardano il modo in cui la letteratura parla delle altre arti e in che modo le altre arti parlano della letteratura, oltre allo studio dell'opera di autori che si sono distinti in più di un'arte.

Applicando queste possibilità di studio al caso angolano, e in particolare ai rapporti fra letteratura e arti visive, le possibilità di sviluppo appaiono molteplici: il più praticato finora, ovvero la descrizione del modo in cui le altre arti forniscono materiale alla letteratura, pare però essersi limitato a un unico romanzo, *Muana Puó* di Pepetela³⁹, mentre sarebbe molto interessante, ad esempio, analizzare perlomeno *As paisagens propícias*, romanzo di Ruy Duarte de Carvalho in cui una parte consistente è dedicata alla riflessione sull'atto creativo a partire dalla creazione concreta di un oggetto. La personalità di Ruy Duarte de Carvalho è molto interessante anche sotto altri profili, considerando ad esempio che alcune sue poesie sono state illustrate da António Ole: in questo caso non solo una delle due opere è esplicitamente ispirata all'altra, ma vi è anche una vera e propria collaborazione fra poeta e artista figurativo sfociata in un prodotto editoriale a

³⁸ È quello che ritiene, ad esempio, Antonio Monegal nell'introduzione a *Literatura y pintura*: «Esta reflexión sigue, en líneas generales, tres vectores básicos de interrelación: de la naturaleza al arte, de un arte a otro, de una teoría artística a la otra. En primer lugar, se compara el sistema de representación de cada arte con los otros, para observar las afinidades y diferencias en la relación entre el arte y su objeto. En segundo lugar, se analiza la posibilidad de realizar transferencias, intercambios y colaboraciones entre las artes, a nivel no sólo de temas sino también de estructuras y recursos. Y, en tercer lugar, se adaptan modelos teóricos y métodos críticos desarrollados para el conocimiento de un arte al estudio de otro distinto» (Monegal 2000, 10).

³⁹ Si potrebbe addirittura parlare di una vera e propria inflazione di letture interartistiche di *Muana Puó*, dato che mi sono imbattuta in ben tre di esse in questi anni di studio: si tratta dell'articolo di Laura Cavalcante Padilha «Literatura angolana e diálogo inter-artístico» (2002), dell'intervento dal titolo «Metáfora e conflito. Exegese de uma máscara» presentato da Maria da Graça Gomes de Pina al XII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (2017) e di una sezione appositamente dedicata a questo romanzo in *Made in Angola* di Mixinge.

quattro mani – caso che, peraltro, non è unico nel panorama angolano, vista la collaborazione fra Pepetela ed Henrique Abranches per l'illustrazione del romanzo *Mayombe*⁴⁰. Gli stessi Ruy Duarte de Carvalho ed Henrique Abranches sono poi da considerarsi talenti plurimi, dato che il primo ci ha lasciato, oltre alla produzione letteraria in poesia e in prosa, un buon numero di acquerelli (e, ampliando l'orizzonte oltre alle arti visive, anche una serie di produzioni cinematografiche)⁴¹, mentre il secondo si dedicava non solo all'attività di illustratore, ma anche a quella di scrittore. In quello che può essere definito il “ciclo veneziano” di Kiluanji Kia Henda si riscontra poi un caso di letteratura che fornisce materiale alle altre arti, che oltretutto in questo caso esce dai confini angolani per abbracciare il tema del negro nella letteratura europea.

La mia scelta in questo senso, tuttavia, si è rivolta verso uno studio di tipo tematico che, pur sembrando forse la più scontata e, per certi versi, insidiosa perché fondata sull'arbitrarietà nella definizione del criterio, si è rivelata quella di maggiore portata sia in termini di opere analizzabili, sia per quanto riguarda il “peso” critico del filo conduttore individuato. Mi è parso, infatti, che la rappresentazione del potere in svariate forme ricorresse con una certa frequenza nella produzione contemporanea tanto di artisti quanto di scrittori e che perciò, considerando anche la storia recente del paese, potesse dar conto meglio di altri approcci di una determinata temperie culturale e della posizione critica assunta dai suoi protagonisti⁴².

⁴⁰ Sconfinando in terra mozambicana, in questo tipo di collaborazione rientra anche quella fra José Craveirinha e il pittore, nonché compagno di cella negli anni Sessanta, Malangatana.

⁴¹ Principalmente documentari di ispirazione antropologica, fra cui si ricorda in particolare la serie *Presente angolano, tempo mumuila* (1979) e *Nelisita* (1982).

⁴² A questo proposito, Wendy Steiner afferma che vale la pena studiare la questione dei rapporti fra la letteratura e la pittura, quindi della comparazione interartistica, in quanto rivelatori dell'estetica soggiacente al periodo storico preso in esame, ossia del significato dato in tale preciso momento a nozioni quali “forma espressiva” e “funzionalità dell'arte” (cfr. Steiner 1985, in particolare il capitolo dedicato alla «storiografia cubista» in cui dimostra l'omologia fra la pittura cubista e le sperimentazioni letterarie coeve).

1.3. La rappresentazione del potere: tema universale, urgenza nazionale

La lettura comparata che propongo come risultato concreto della ricerca derivato dall'applicazione dei supporti teorici e del procedimento metodologico finora illustrati ha lo scopo di fotografare e definire quali sono le preoccupazioni della scena artistica e letteraria angolana contemporanea, qual è la loro posizione critica all'interno della società di cui sono espressione e in quali direzioni si muovono, dando perciò conto di tendenze e realtà che si impongono come tipicamente nazionali e appartenenti a una contemporaneità che, a oltre quarant'anni dall'indipendenza, si caratterizza per dinamiche proprie (ossia non inseribili in un paradigma postcoloniale generalizzato). In particolare, tenendo conto della configurazione dell'attuale contesto politico e sociale angolano, l'interesse principale della mia ricerca si è rivolto alle modalità di rappresentazione del potere: assumendola come preoccupazione condivisa da entrambe le manifestazioni artistiche (letteratura e arti visive), l'obiettivo era individuare e confrontare quali caratteristiche del potere vengono messe in evidenza dagli strumenti peculiari usati dalle due modalità espressive prese in esame.

Qualsiasi analisi sul potere da oltre quarant'anni a questa parte non può esimersi dall'aver come riferimento il pensiero di Michel Foucault, in particolare le sue ricostruzioni archeologiche sulla volontà di sapere e i suoi studi sulle istituzioni preposte al controllo degli individui "devianti" nella società (carceri e istituzioni psichiatriche). All'esposizione dei meccanismi di funzionamento della volontà di sapere è dedicato *L'ordine del discorso*, testo della lezione inaugurale al Collège de France del dicembre 1970, in cui Foucault esplicita e fissa per la prima volta una serie di riflessioni che andava sviluppando da tempo e che erano già presenti fra le righe dei precedenti *Storia della follia nell'età classica* (1961), *Le parole e le cose* (1966) e *L'archeologia del sapere* (1969). Soggetto a procedure d'esclusione, il discorso, in cui si esplicita la volontà di sapere, «non è

semplicemente ciò che traduce le lotte o i sistemi di dominazione, ma ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi» (Foucault 2004, 5). Anche in virtù di quanto elaborato sul rapporto del sapere con il potere, è impensabile, per Foucault, concepire quest'ultimo come prerogativa esclusiva dello Stato, che non sarebbe altro che una sovrastruttura di reti di potere preesistenti esplicitate nella sessualità e nel controllo dei corpi, nella famiglia, nella detenzione di saperi e tecniche da parte di determinate categorie o classi di persone all'interno della società, insomma in tutta una serie di modalità di relazione fra gli individui in società.

Tenendo conto di ciò, nel lavoro da me svolto l'analisi delle modalità di rappresentazione del potere – e non tanto del discorso che il potere produce sulla realtà che intende controllare e dominare, né quello che compie su se stesso, come autorappresentazione e propaganda per la propria conservazione e riproduzione⁴³ – ha avuto come nuclei di sviluppo sia il ruolo comunque fondamentale dello Stato e della sua rete di istituzioni più o meno ufficiali, sia la sua concretizzazione al di fuori di questo apparato, in particolare nei rapporti che si instaurano nello spazio e nella sua organizzazione, sia infine la sua ridefinizione o reinvenzione in modalità nuove e alternative. Il focus, dunque, supera ciò che altri studiosi, appartenenti al campo della critica letteraria, ritengono meriti un'attenzione speciale in questo ambito, soprattutto dal punto di vista della già citata teoria postcoloniale⁴⁴.

⁴³ Non mi occuperò neppure della problematica relazione che esiste fra il potere politico e coloro i quali ne danno rappresentazione nel loro lavoro artistico-letterario. L'argomento delle ambivalenti relazioni che intercorrono fra artisti, letterati e più in generale intellettuali e i detentori del potere politico è vecchio quasi quanto il sorgere delle prime forme di organizzazione statale della società. Nel caso specifico dell'Angola postcoloniale la questione è tutt'altro che marginale e riguarda, in fasi diverse della storia recente e recentissima del paese, sia gli scrittori (tanto che si arriva a parlare di «República dos poetas» – cfr. Laranjeira 2009), sia gli artisti. In quest'ultimo caso, che è quello maggiormente attinente al periodo cronologico considerato in questa tesi, controverso è il ruolo della più volte citata Fundação Sindika Dokolo, di proprietà di un magnate danese-congolese marito di Isabel dos Santos, prima figlia dell'ex presidente angolano José Eduardo dos Santos: alcune delle implicazioni derivanti da questa relazione familiare sono esposte da Collier (2017), che comunque chiude la sua analisi affermando che, «from the amount of artists and musicians I have witnessed rise and be recognised in the art world in the years since the Dokolo Foundation's work started, there can be no debate about the importance and effectiveness of its work in post-war Angola» (176). Si tratta comunque di un argomento meritevole di approfondimento che, per il carattere prevalente di analisi del testo (letterario e artistico) assunto dal presente lavoro, verrà svolto in altra sede.

⁴⁴ Penso, ad esempio, a quanto afferma Inocência Mata (2013) rispetto a quali dovrebbero essere le principali preoccupazioni odierne per uno studioso di letterature postcoloniali, che anche lei

Per quanto riguarda il ruolo di potere assunto dallo Stato, sono piuttosto le analisi di Mbembe, nel suo già citato *On the postcolony*, a essere di particolare interesse per l'impostazione della mia lettura. La definizione significativa che il filosofo camerunense dà di potere, o meglio, delle forme che il potere assume e con le quali si manifesta nell'Africa subsahariana dopo la fine della colonizzazione diretta, ossia quella di *entanglement*, dà conto della complessità del concetto, un intreccio risultato dalla rielaborazione di istituzioni tradizionali, dall'appropriazione adattata dell'eredità coloniale⁴⁵ e dal posizionamento nel sistema delle relazioni politiche ed economiche internazionali. Per quanto riguarda il primo aspetto, l'elemento più interessante da sottolineare è l'evoluzione, ancora all'epoca della dominazione europea, di una base sociale di intermediari autoctoni fra il potere governativo, la società e il mercato, originatasi dalla trasformazione di modalità ancestrali di organizzazione del potere e dal riallineamento di alleanze soprattutto economiche fra abitanti locali e colonizzatori. Il ruolo esercitato da parte di commercianti incaricati della distribuzione delle merci prodotte dalle imprese coloniali ai consumatori locali e da parte di coltivatori relativamente benestanti delle zone rurali, sia in competizione sia collaborando con l'élite urbana istruita e con gli *assimilados* che lavoravano nell'apparato burocratico della colonia, si consolidò dopo l'indipendenza nazionale, soprattutto nel momento in cui i nuovi stati dovettero stabilire la propria macchina istituzionale e radicarla nel territorio⁴⁶. Un altro strumento di cui si servirono per imporre il controllo sulla

individua negli effetti delle relazioni di potere intese però come relazioni fra centro e periferia in senso ampio ("periferie culturali" sono le donne, le minoranze etniche e sociologiche, i contadini, i dissidenti e i critici del sistema politico vigente e chiunque sia marginalizzato dal processo di globalizzazione economica). Questa impostazione dà nuovamente luogo a binarismi, un rischio che peraltro gli studi postcoloniali corrono spesso impostando la loro riflessione a partire dalla contrapposizione fra colonizzatore e colonizzato.

⁴⁵ A questo proposito, si veda anche quanto affermato da Foucault a proposito delle rivoluzioni, applicabile in larga misura ai movimenti per l'indipendenza dal colonialismo in Africa: «Direi che lo Stato è una codificazione di relazioni di potere molteplici che gli permette di funzionare, e la rivoluzione è un altro tipo di codificazione di queste relazioni. Il che implica che ci siano molti tipi di rivoluzione, tanti quante sono le codificazioni sovversive possibili delle relazioni di potere e che si possano d'altronde perfettamente concepire delle rivoluzioni che lascino per l'essenziale intatte le relazioni di potere che avevano permesso allo Stato di funzionare» (Foucault 1982, 16-17).

⁴⁶ Nell'importanza degli *assimilados* per il processo di indipendenza delle colonie portoghesi si evidenzia, peraltro, una delle maggiori contraddizioni del colonialismo. L'obiettivo della politica di acculturazione che aveva come destinatari africani e meticci che, per esigenze di amministrazione delle colonie, venivano fatti accedere agli studi, ossia la perdita dell'identità culturale originaria e

popolazione, nonostante la vigorosa retorica anti-imperialista, fu l'adattamento della razionalità coloniale alle loro esigenze. È risaputo che la violenza, ossia l'uso indiscriminato della forza di coercizione nelle più svariate forme, era alla base della fondazione, legittimazione e mantenimento della sovranità nelle colonie e che, alleata con la debolezza della nozione di diritto, generava un'assoluta arbitrarietà nell'esercizio del potere. Fu questa stessa incondizionalità che i regimi africani postcoloniali ereditarono (cfr. Fanon 2007; Mbembe 2015), con il suo corollario di eccezioni e impunità (inesistenza di un'unica legge valida per tutti), privilegi e immunità, mancanza di distinzione fra governare e civilizzare e circolarità di qualsiasi azione intrapresa dalle istituzioni pubbliche, senza che l'obiettivo finale fosse il bene della collettività⁴⁷. È evidente che, dati i presupposti ben diversi da quelli su cui poggia il moderno stato europeo⁴⁸, un tale diritto di dominare raramente era la controparte di un dovere di protezione costituzionalmente determinato, riconosciuto e difeso *per se*, e questo era dovuto alle caratteristiche intrinseche della colonia in quanto terra di conquista, a disposizione totale e completa dello "scopritore" che per primo vi aveva messo piede (considerando che i fondamenti culturali e filosofici del colonialismo non attribuivano alcuna dignità umana, e di conseguenza soggettività giuridica, agli abitanti dell'Africa

l'acquisizione di una mentalità in tutto e per tutto europea attraverso, in primis, l'alfabetizzazione nella lingua dei colonizzatori, si sarebbe infatti ritorto contro questi ultimi. In Angola – ma il caso è analogo almeno per quanto riguarda il Mozambico – è proprio grazie all'accesso agli studi secondari (nei diversi licei della colonia, fra cui si ricordano in particolare il Salvador Correia di Luanda e il Diogo Cão di Lubango) e universitari (in Portogallo e, dal 1962, nella stessa Angola) che gli *assimilados* prenderanno coscienza della loro mancanza di autonomia e di identità proprie, porranno in causa la cultura dei colonizzatori e daranno inizio alla rivolta anticoloniale.

⁴⁷ Altre figure della sovranità coloniale riprese dagli stati africani postcoloniali sono: la dominazione (possesso, uso e godimento esclusivo di ciò che viene inteso come proprietà privata, nonostante sia pubblica); la donazione liberale (incentivata in particolar modo dalle politiche di aiuto allo sviluppo, che spesso finiscono per essere nient'altro che forme mascherate di neocolonialismo); lo Stato-famiglia (che protegge, ma è allo stesso tempo paternalista).

⁴⁸ Cfr.: «Tenho vindo a caracterizar a modernidade ocidental como um paradigma fundado na tensão entre a regulação e a emancipação social. Esta distinção visível fundamenta todos os conflitos modernos, tanto no relativo a factos substantivos como no plano dos procedimentos. Mas subjacente a esta distinção existe uma outra, invisível, na qual a anterior se funda. Esta distinção invisível é a distinção entre as sociedades metropolitanas e os territórios coloniais. De facto, a dicotomia regulação/emancipação apenas se aplica a sociedades metropolitanas. Seria impensável aplicá-la aos territórios coloniais. Nestes aplica-se uma outra dicotomia, a dicotomia apropriação/violência que, por seu turno, seria inconcebível aplicar deste lado da linha» (Santos 2009, 24).

sub Sahariana)⁴⁹. Da ciò deriva che, «as in the colonial regimes, in the African regimes [...] respect for individuals as citizens with rights and freedom of initiative has not been the chief characteristic» (Mbembe 2001, 35-36). Il quadro finora delineato può essere correttamente inteso e interpretato tenendo in considerazione, e si tratta del terzo aspetto dell'intreccio del potere illustrato da Mbembe, le connessioni che le forze politiche africane e, attraverso di loro, la struttura di intermediari locali già citata mantenevano con il sistema internazionale, grazie allo sfruttamento di risorse agricole e minerali o all'alimentazione di guerre prolungate, come in Angola. In ogni caso, gli stati postcoloniali, grazie ai vantaggi ricavati da una o più risorse principali o finanziati dalle rispettive masse rurali, "aiutati" oppure indebitati, sono stati influenzati in profondità dalle modalità di integrazione delle élite di governo nelle reti del commercio mondiale.

Se questo è il quadro teorico, lo stato angolano postcoloniale pare essere il caso di studio perfetto cui applicarlo, come ben dimostra l'opera di Tony Hodges *Angola. Anatomy of an oil State* (2004). Naturalmente, Hodges non è l'unico a occuparsi degli sviluppi della storia dell'Angola successivi all'abbandono del territorio da parte dei coloni portoghesi (cfr. Birmingham 1995; Chabal 2002, 2006; Gomes 2012), ma la sua è una vera e propria dissezione che, alla luce di un nutrito corredo di dati, mette in luce senza pietà i meccanismi più perversi di (dis)funzionamento dello stato. Ciò vale nonostante il testo – che è il risultato di un aggiornamento del precedente *Angola. From afro-stalinism to petro-diamond capitalism* (2001) – si fermi alla fine della guerra civile nel 2002, non potendo perciò dar conto degli sviluppi più recenti nella società angolana. Infatti, come confermato da Chabal (2006) e Gomes (2012), questi ultimi non sono altro che il risultato di alcune dinamiche precedenti che già in tempo di guerra, e in particolar modo negli ultimi dieci anni – ossia in seguito agli accordi di Bicesse del 1992 e alla ripresa delle ostilità dopo la tregua elettorale in concomitanza con lo svolgimento

⁴⁹ Cfr. quanto affermato all'inizio del capitolo riguardo a *Discorso sul colonialismo* di Césaire e all'opera di Fanon: «La "cosa" colonizzata diventa uomo nel processo stesso attraverso cui essa si libera» (Fanon 2007, 4). Lo stesso Mbembe dedica le conclusioni del suo *On the postcolony* alla reificazione dei colonizzati: «To someone who is a slave we can also give the forename "thing"» (Mbembe 2001, 235).

delle prime elezioni nel paese – avevano iniziato a manifestarsi. Sono in particolare gli ultimi due capitoli, in cui Hodges analizza i paralleli monopoli del potere governativo⁵⁰ sullo sfruttamento e la commercializzazione del petrolio e dell'UNITA sul mercato dei diamanti, a evidenziare come questo controllo di risorse abbia determinato anche le modalità di esercizio e controllo del più ampio potere statale. In particolare, per quanto riguarda il potere governativo,

[o]il revenues have also had profound consequences for the nature of the state and the system of governance. First, the rent from oil has given the presidency far larger resources with which to dispense patronage than would have been the case in a non-oil state. The term “oil nomenclatura” has been used generically to encompass the nexus of elite families, interrelated through marriage and political allegiance, who have benefited from this “manna”. It would be redundant here to return once more to the various mechanisms by which a part of the resources generated by oil are transferred, legally or illegally, to those who are members of this charmed circle. Suffice it to say that oil-financed patronage has been a fundamental part of the strategy pursued by President dos Santos for the consolidation and conservation of political power. (Hodges 2004, 161)

Per quanto riguarda invece l'organizzazione dello spazio e come attraverso di essa si esplichino i rapporti di potere, è risaputo che nell'ambito degli studi sulle letterature africane in lingua portoghese il tema della rappresentazione della città di Luanda è frequente oggetto di discussione e approfondimento. Infatti, parlare di letteratura urbana in quella che appena un secolo fa era denominata la “perla” dell'impero coloniale portoghese potrebbe risultare pleonastico: la letteratura angolana nasce urbana per ragioni storiche – in concomitanza con le prime pubblicazioni giornalistiche a metà dell'Ottocento, ovviamente sviluppatasi negli unici luoghi dove ne esistevano le condizioni di produzione, ossia le città – e di conseguenza, nella maggior parte delle sue manifestazioni, è urbana per definizione. In particolare, l'importanza strategica di Luanda fin dalla fondazione nel 1575 ad opera dell'esploratore Paulo Dias de Novais, prima come principale porto di partenza delle navi negriere alla volta del Brasile, poi come sede

⁵⁰ Parlo genericamente di potere governativo per indicare quella che in realtà, di fatto, si è configurata come la progressiva concentrazione di diversi poteri dello Stato nella persona del presidente José Eduardo dos Santos. I dettagli di questo processo, per ragioni di attinenza con una parte del corpus artistico e letterario analizzato nel presente lavoro, verranno esposti in un capitolo successivo.

dell'amministrazione coloniale, capitale dello Stato indipendente dal 1975 e destinazione di un numero crescente di profughi interni durante gli oltre venticinque anni di guerra civile⁵¹, l'ha resa non semplice sfondo o spazio d'azione, ma vera e propria protagonista e addirittura metafora di tutta una nazione.

La città come luogo antropizzato per eccellenza e la forma tangibile che essa assume, sotto forma di costruzione, organizzazione e distribuzione degli spazi, può essere letta dal punto di vista dei rapporti di potere esistenti fra gli uomini che la abitano e le cui scelte, nel corso delle diverse epoche storiche, ne determinano l'evoluzione e la configurazione urbanistica. La Luanda pre-letteraria era uno snodo fondamentale della rete internazionale del commercio degli schiavi e la struttura della comunità urbana rifletteva le modalità di organizzazione della tratta: spesso denominata "società creola"⁵², era composta da una classe di bianchi ricchi, commercianti e proprietari di schiavi, e da quella che si potrebbe definire piccola borghesia nera e meticcica che, oltre a collaborare con la prima nelle attività legate al traffico, aveva un posto rilevante anche nella gerarchia militare ed ecclesiastica. L'equilibrio di questa comunità meticcica in cui tradizioni locali ed elementi originari della cultura portoghese avrebbero convissuto armoniosamente si ruppe verso la fine dell'Ottocento, in conseguenza di vari fattori storici concomitanti ma soprattutto delle risoluzioni della Conferenza di Berlino del 1884-1885, che segnò l'inizio della colonizzazione diretta dell'Angola da parte del Portogallo. Tale cesura determinò l'insorgere di un sentimento di rivalsa nell'autoctona "società angolosa" nei confronti della madrepatria (una sorta di proto-nazionalismo) e si manifestò anche concretamente attraverso la delimitazione di frontiere, fino a quel momento molto più sfumate o addirittura inesistenti, fra la popolazione bianca proveniente dall'Europa e in continuo aumento, soprattutto dopo l'avvento dell'Estado Novo, e la popolazione nera, fra "civilizzati" e "indigeni." D'altronde, già nel 1864 si erano verificati i primi sfratti e le successive ricollocazioni degli abitanti nativi dal centro verso le zone periferiche

⁵¹ Basti pensare che in questo periodo la sua popolazione è quasi decuplicata, raggiungendo nel 2011 la soglia dei cinque milioni di abitanti, che rappresentano più di un quinto dell'intera popolazione angolana, a fronte dei 600.000 del 1974.

⁵² La quale trova spazio, fra gli altri, nei romanzi *A conjura* di José Eduardo Agualusa e *A gloriosa família* di Pepetela.

di Luanda, sulle colline che circondano la stretta fascia pianeggiante della costa dov'era sorto l'insediamento originario. Si può pertanto affermare che fu l'amministrazione coloniale stessa a creare i *musseques*, come d'altra parte avveniva anche altrove nell'Africa colonizzata dalle potenze europee. I successivi interventi urbanistici resi necessari a causa della crescita esorbitante della popolazione della città ne hanno ridefinito gli equilibri e le spartizioni, trovando riflesso in molte opere significative, fra cui quelle analizzate nel secondo capitolo.

Per quanto riguarda, infine, la ridefinizione o reinvenzione del potere secondo modalità nuove e alternative, la mia analisi si articola intorno al binomio di utopia-distopia e alla carica immaginativa e creativa, in senso positivo o negativo, di cui questi due concetti sono portatori. Intesa non tanto in senso letterario quanto piuttosto nell'accezione di progetto di cambiamento, la nozione di utopia insiste necessariamente su quelle modalità di relazione fra gli individui in società che abbiamo visto essere, con Foucault, il terreno privilegiato di manifestazione delle reti di potere. Le opere che incarnano questa terza sfaccettatura pervengono a soluzioni, o proposte, opposte, esasperando, da un lato, le paure costitutive della realtà presente, fino all'estremo trionfo della degradazione e della catastrofe, e proiettando invece, dall'altro, le immagini più idealiste sul futuro della società a partire da una riconsiderazione delle sue dinamiche.

Capitolo 2

POTERE E SPAZIALITÀ

Già si è detto del ruolo di assoluto primo piano di Luanda nella letteratura angolana, ruolo che le conferisce, da un punto di vista critico, il duplice status di riferimento imprescindibile (chiunque si occupi di questa letteratura non può fare a meno di confrontarsi con l'argomento) e di terreno quanto mai battuto, esplorato, al limite dell'ovvietà. Meno studiato è invece il rapporto che le arti visive hanno stabilito, nel corso del loro sviluppo, con la città: se è vero, da un lato, che le opere d'arte sono meno vincolate all'ambiente urbano in quanto luogo fisico di produzione rispetto al materiale letterario (i libri e, prima ancora, i giornali), cionondimeno la città, per la sua innata costituzione come centro nevralgico di convergenza di rotte di comunicazione di ogni tipo, resta il luogo dove l'arte può essere mostrata, quando non venduta, e comunque snodo del più ampio circuito di circolazione internazionale dell'arte⁵³. E, sebbene in maniera meno preponderante che nei testi letterari, Luanda è presente anche nelle realizzazioni degli artisti plastici angolani⁵⁴: ecco che allora, seguendo il filo metodologico che mi sono proposta di usare, il loro studio, finora limitato al campo della critica artistica, se aperto al dialogo con le opere letterarie ne può illuminare aspetti rimasti in ombra o aiutare a inquadrarle in schemi interpretativi nuovi.

⁵³ Il già citato romanzo *As paisagens propícias* di Ruy Duarte de Carvalho propone, a questo proposito, un punto di vista diverso ed eccentrico (nel senso etimologico del termine). Pur non facendo parte del corpus del presente lavoro, ritengo comunque utile menzionare, laddove pertinente, il contributo di questo autore fondamentale nel panorama culturale angolano e le possibili piste di ricerca che la sua opera apre, che naturalmente necessitano di maggiore spazio di approfondimento.

⁵⁴ D'altra parte, la capitale dell'Angola funziona come "biglietto da visita" anche nei confronti del pubblico internazionale. Non a caso, in ben due occasioni la città è stata il centro programmatico della partecipazione di artisti angolani alla Biennale d'Arte di Venezia: nel 2007, nel contesto del Padiglione africano curato da Fernando Alvim e Simon Njami per conto della Fondazione Sindika Dokolo e intitolato emblematicamente «Check List Luanda Pop», e nel 2013, con l'esposizione delle fotografie di Edson Chagas dal titolo «Luanda Encyclopaedic City» all'interno del padiglione nazionale.

Le opere analizzate in questo capitolo saranno suddivise in tre nuclei organizzati secondo un criterio cronologico. Pur non rientrando nell'arco temporale strettamente contemporaneo in cui si inserisce, in linea generale, il lavoro di analisi, l'opera di Luandino Vieira, sia per il luogo di spicco che essa occupa nella storia della prosa letteraria angolana, sia per il ruolo che la «nostra città di Luanda» – come i diversi narratori amano ripetere nelle sue storie – vi svolge, è sembrata essere comunque un punto di riferimento imprescindibile in questo contesto, a maggior ragione perché posta in dialogo con la produzione di António Ole, forse il più importante artista angolano vivente, costellata, fra moltissimi altri temi da lui sviluppati, da una riflessione sullo spazio urbano che continua fino ai giorni nostri. I successivi due nuclei ruotano invece entrambi attorno all'opera di Kiluanji Kia Henda che, partendo dalla fotografia, propone installazioni caratterizzate da un evidente impianto narrativo e da una forte carica simbolica: è il caso in particolare di *A city called mirage*, che già dal titolo rende la città protagonista di un percorso di costruzione-rarefazione che sfocia nella città-deserto e suggerisce derive distopiche. Di un'atmosfera di esasperazione degli aspetti più deteriori della realtà presente e di una loro possibile proiezione in un immaginario futuro sono permeati i due romanzi *Barroco tropical* di José Eduardo Agualusa e *Os transparentes* di Ondjaki, in cui le trame di potere agiscono sulla conformazione dello spazio urbano e sulle sue strutture materiali prima ancora che sui suoi abitanti, in una spirale negativa che tocca il fondo ed esplode come la peggiore delle catastrofi: la morte della città.

2.1. Luanda tra frontiere coloniali e reinvenzione degli spazi: dialogo fra Luandino Vieira e António Ole

No período que decorre entre 1925 e 1940, sensivelmente, Luanda é ainda uma pacata cidade provinciana em cuja sociedade euro-africana a alta burguesia é praticamente nula, desenvolvendo-se uma classe média que englobava tanto europeus como africanos (6000 brancos, 5500 mestiços e 39000 negros segundo o censo total) [...]. Nos diferentes bairros moram ainda, lado a lado, famílias europeias e africanas, quer em casas do chamado tipo colonial e que o progresso urbanístico vem desmantelando, quer em habitações mais modernas de adobe e telhado de zinco. Grandes quintais com árvores de fruto, ruas de terra batida ou empedrada, com raros lampiões [...]. Depois de um esgotante dia de trabalho, após o jantar as famílias puxavam as cadeiras para a rua, junto à porta de entrada e aí gozavam a brisa nocturna que vinha suavizar o calor obsidiante do dia, ou então, em curtos passeios, iam de janela em janela trocar uns dedos de conversa com os vizinhos. Os garotos, negros, brancos ou mestiços, aproveitavam o tempo à luz do luar ou das estrelas, para fazer jogos de roda, brincar às escondidas ou contar excitantes histórias de aventuras, com cazumbis à mistura, até a hora que as mães, em altos chamamentos, os obrigavam a recolher à casa. (Ervedosa 1963, 19-21)

Parlare oggi di una città dell’Africa subsahariana, anche rifiutando il corollario pietoso di stereotipi terzomondisti, raramente lascia spazio a un immaginario idillico. Eppure, il quadro dipinto nelle righe citate qui sopra da uno dei principali animatori delle riviste *Mensagem* e *Cultura* nell’Angola degli anni Cinquanta trasmette l’immagine di Luanda come di una città pacifica («pacata cidade provinciana») e dove la convivenza interetnica, negli anni Venti e Trenta, era una realtà («moram ainda, lado a lado, famílias europeias e africanas» e «[os] garotos, negros, brancos ou mestiços»). Gli unici dati rivelatori di un certo equilibrio sono quelli relativi alla distribuzione “etnica” degli abitanti, visto che la popolazione africana («negros») superava di oltre sei volte sia quella europea («brancos») che quella mista («mestiços»). Si tratta, d’altra parte, del risultato di dinamiche, in parte specifiche della situazione angolana in parte riscontrabili anche in altri contesti coloniali sul continente, che avevano iniziato a palesarsi già nella seconda metà dell’Ottocento. Infatti, l’espansione di un’ancora embrionale economia manifatturiera nelle colonie aveva aumentato la domanda di manodopera e un numero crescente di lavoratori africani, soprattutto contadini

impoveriti, si era trasferito nelle città alla ricerca di lavoro per poter guadagnare il denaro necessario per pagare le tasse imposte dai colonizzatori, quando non i debiti contratti con questi ultimi. Questo processo era stato accelerato dalle disperate condizioni di vita di molti africani nelle zone rurali, minacciati da siccità ricorrenti, dalla progressiva erosione del suolo, dall'eccessiva accumulazione del bestiame e dalla competizione delle aziende agricole coloniali, tutti fattori legati allo sfruttamento di matrice imperialista che contribuirono al declino della produzione agricola africana. Le stesse politiche agricole coloniali, in particolare quelle riguardanti le modalità di organizzazione dell'attività rurale coerenti con gli interessi dei paesi europei ma inadeguate a sostenere la crescita della popolazione locale (soprattutto modalità basate sulla coltivazione intensiva di un unico prodotto destinato al mercato internazionale, le cosiddette "monocolture"), erano state un ulteriore elemento di pressione in termini di restrizione dell'accesso alla terra, al capitale e al lavoro per gli agricoltori, il che aveva portato migliaia di africani alla ricerca di migliori opportunità nelle città (cfr. Mela 1996; Magubane 2000).

A ciò si era aggiunta, per quanto riguarda la situazione angolana specifica, la concomitanza di due eventi storici di notevole portata, quali l'abolizione della tratta degli schiavi (1817) e l'indipendenza del Brasile (1822). Il primo aveva modificato la struttura economica della colonia, che da deposito inesauribile di manodopera schiava da esportare in America si era trasformata in territorio oggetto di sfruttamento ed estrazione di materie prime e aveva attratto un numero sempre maggiore di immigrati provenienti dalla madrepatria, in maggioranza portoghesi poveri che cercavano fortuna in terra africana. Anche il secondo evento aveva contribuito ad aumentare il numero di questi ultimi, spesso *degredados* che non potevano più essere imbarcati per il Brasile e che andavano a ingrossare le fila delle classi medio-basse della popolazione urbana. La descrizione di Ervedosa dà conto proprio di questa situazione: la condivisione degli stessi spazi fra abitanti indigeni e immigrati portoghesi si verificava soprattutto nei *musseques*, i quartieri informali destinati alle classi sociali meno abbienti cresciuti nelle periferie della città sotto le spinte demografiche appena analizzate, dove l'amministrazione coloniale non si preoccupava di estendere le infrastrutture pubbliche che nel

frattempo aveva iniziato a costruire nella zona corrispondente all'insediamento originario, ossia la Baixa (cfr. Jenkins 2002).

La nostalgia per un antico tempo di convivenza e concordia fra “gruppi etnici” diversi permea alcuni dei testi letterari degli anni Cinquanta, come rilevato da Margarida Calafate Ribeiro:

A series of voices stand on both sides of the fence, recalling the old city through the metaphor of a childhood in which white, black, and mixed-raced children played together peacefully, against the modernization ushered in by progress, but also segregation as mixed-raced elites were pushed to the city's peripheries. Examples of this appear in the poetic voices of the magazine *Cultura*, in the autobiography *Era o Tempo das Acácias* by Carlos Ervedosa, or in poems by Mário António, Cochat Osório, Tomás Vieira da Cruz, and António Jacinto. Jacinto's “O Grande Desafio” talks of children of all races playing in the street until adult restrictions meant that games had to be played in different ways. (Ribeiro 2016, 95)

Sebbene in questo passo non venga citato, anche Luandino Vieira rientra fra questi autori. In *A cidade e a infância*, raccolta di racconti pubblicata nel 1960 il cui titolo è già rivelatore del ruolo preminente che «a nossa cidade de Luanda» ha all'interno della sua produzione, i due termini “infanzia” e “città” non sono semplicemente giustapposti, come parrebbe dalla loro coordinazione copulativa positiva, ma finiscono per rappresentare i due poli di una contrapposizione: mentre il primo termine è carico dei ricordi di concordia e amicizia interraziale, soprattutto fra i bambini («no fundo era a canção de todos nós, meninos brancos e negros que comemos quicuerra e peixe frito» – Vieira [1960] 2007, 53), la struttura della città che già pochi anni dopo iniziava a palesarsi era molto diversa. Il quadro che ne risulta è di disarticolazione di una società fino a quel momento percepita come egualitaria. La perdita di uguaglianza e del sentimento di comunità, in poche parole la perdita dell'innocenza dell'infanzia, lasciava spazio a una separazione sentita come imposta dall'esterno:

Tratores invejosos a soldo de bandos de inimigos desconhecidos invadiram-nos a floresta e derrubaram as árvores. Fugiram os sardões e as pica-flores. As celestes e os plim-plaus. Planos maquiavélicos de engenheiros bem pagos libertaram as chuvas. E nunca mais houve ataques ao Kinaxixi. (Vieira 2007, 50)

Sono vari i riferimenti, non solo nell'opera d'esordio, che come questo rimandano a una situazione peraltro condivisa dagli *slum* di tutte le latitudini e di tutte le epoche: le espulsioni forzate che anticipano la distruzione di intere aree abitate dai poveri, per lasciare spazio a quartieri nuovi, ordinati e puliti, per i ricchi. Le demolizioni sono il riflesso delle già citate modifiche strutturali subite dalla città in conseguenza dell'evoluzione della situazione socio-economica⁵⁵. Infatti, in Angola le relazioni sociali interetniche avevano iniziato a diventare più tese alla fine degli anni Quaranta, al momento della conclusione, in Europa, della Seconda guerra mondiale, quando la forte domanda di prodotti coloniali (e fra questi soprattutto di caffè, il principale prodotto destinato alle esportazioni coltivato nelle piantagioni angolane) e il conseguente aumento del flusso di scambi commerciali avevano portato alle colonie africane un gran numero di europei. Ciò peggiorò le condizioni delle popolazioni autoctone, ora sfruttate con maggiore accanimento anche dai coloni poveri, che approfittavano così della pretesa superiorità della civiltà europea, quasi vendicando la loro stessa posizione di subordinazione rispetto ai veri detentori del potere della società imperialista.

Quella della divisione della popolazione all'interno della città in due zone nettamente distinte era d'altra parte una soluzione urbanistica non esclusiva delle allora colonie portoghesi (cfr. Davis 2006). I contadini africani che avevano deciso di emigrare nelle città coloniali invece che affrontare la fame si trovarono a vivere in quartieri miserabili lontani dal centro e in altri luoghi destinati in modo provvisorio alla residenza e perciò sprovvisti dei servizi urbani di base (acquedotti e fognature, elettricità, reti di mezzi di trasporto). Sebbene zone diverse della città destinate a "razze" diverse esistessero già in precedenza, fu all'inizio del XX secolo che la pratica medica coloniale e il discorso razzista fornirono la base teorica necessaria per imporre una vera e propria segregazione residenziale. La scienza lo affermava chiaramente: il corpo stesso degli africani, il corpo negro, era identificato come l'origine delle malattie infettive – un corpo che dunque rappresentava una minaccia per la popolazione colonizzatrice bianca. Gli ufficiali

⁵⁵ Cfr.: «From 1945 to 1974 there was a marked expansion of the formal urban area of Luanda [...] Many musseques were destroyed by this rapid urban expansion and population density rose rapidly in those that remained, squeezed between the growing "cement city" and a belt of land around the city occupied by small Portuguese-owned farms» (Jenkins 2002, 143).

coloniali responsabili dell'igiene municipale iniziarono allora a difendere la creazione di quartieri africani separati e lontani dai centri residenziali europei. In questo modo, il discorso medico coloniale fornì il contesto per la radicale riorganizzazione spaziale delle città sulla base della "razza" e quella che può essere definita come una sindrome sanitaria iniziò a ispirare le politiche e le pratiche urbane coloniali. Il risultato fu la creazione, già alla vigilia della Prima guerra mondiale, di "quartieri indigeni" dove alloggiare la crescente popolazione urbana africana in molte parti dell'Africa coloniale.

Nelle colonie portoghesi questi cambiamenti si verificarono qualche decennio più tardi⁵⁶, ma l'effetto fu lo stesso: l'iscrizione di dinamiche sociali nel territorio prese la forma di una «frontiera di asfalto». L'omonimo racconto di Luandino Vieira, che descrive la tragica fine dell'amicizia interraziale fra Marina (bianca) e Ricardo (nero), richiama ancora una volta un tempo in cui questa divisione (apparentemente) non c'era: «E tu achas que está tudo como então? Como quando brincávamos à barra do lenço ou às escondidas? Quando eu era o teu amigo Ricardo, um pretinho muito limpo e educado, no dizer de tua mãe?» (Vieira 2007, 78). Ma l'irruzione di un "altro lato", del mondo degli altri descritto per negazione è immediata e impietosa:

Virou os olhos para o seu mundo. Do outro lado da rua asphaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma ténue nuvem de poeira que o vento levantava, cobria tudo. (Vieira 2007, 78)

Nelle opere successive a *A cidade e a infância* la frontiera qui appena accennata con brevi tocchi descrittivi va via via delineandosi sempre più chiaramente come linea di demarcazione e contrapposizione fra la Baixa, la città bassa abitata dai coloni, e la città di terra rossa e lamiera di zinco della popolazione africana: la Baixa è bella, ordinata, pulita («As ruas, as casas, eram bonitas, não eram cubatas de zinco, não, e as estradas, cheias de carros e pessoas, estavam

⁵⁶ Cfr. Rossa (2016, 112), che situa la «nuova urbanistica» responsabile dell'effettiva creazione di «città duali» nelle capitali coloniali portoghesi negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta.

tapadas pelo alcatrão, a areia dos musseques não tinha aí» – Vieira 2003, 15),
mentre nel *musseque* domina la sporcizia, la confusione, l'insalubrità:

O musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva, as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando, teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs. (Vieira [1964] 2004, 16-17)

È dunque l'ecologia stessa degli ambienti che impedisce qualsiasi condivisione di destini sul piano sociale. In ragione di ciò, in *Luuanda* del 1964, pietra angolare dell'intera letteratura angolana, la Baixa è vista da lontano, come mondo "altro" dove ci si reca (di solito alla ricerca di un lavoro) e da cui si arriva, ma che non funge mai da scenario per le azioni dei personaggi. Interessante è il modo in cui la contrapposizione Baixa-musseque è trattata in «Estória do ladrão e do papagaio», dove è l'animale colui che esemplifica e stereotipizza la polarità fra i due mondi: ancora una volta, la Baixa rappresenta l'ordine, l'educazione, l'appartenenza alla civiltà («Kam'tuta pensava, conhecia papagaio da Baixa era diferente; tinha até um, numa senhora, assobiava hino nacional e fazia toque de corneta do batalhão e tudo» – Vieira 2004, 76), mentre il *musseque* l'esatto contrario («Jacó, coitado papagaio de musseque, só lhe ensinam as asneiras e nem tem poleiro nem nada» – Vieira 2004, 122-123).

La frontiera, demarcata nitidamente dal cambiamento del materiale di costruzione, che Luandino Vieira descrive è la concretizzazione di quella linea immaginaria fondamentale per l'affermazione dell'identità coloniale che può avvenire solo attraverso la separazione anche fisica dall'Altro. È proprio questa separazione che, rendendo visibile ma al tempo stesso indesiderabile la nozione di differenza (differenza radicata in fattori razziali ed economici⁵⁷, ma non solo),

⁵⁷ La descrizione che Fanon dà, su questo piano, della città coloniale è quanto mai nitida. Il martinicano parla di un «mondo a scomparti» e ne delinea le caratteristiche contrapposte e la separazione netta che, se ha nell'apartheid sudafricano la sua espressione più inequivocabile e violenta, è nondimeno una realtà anche delle altre città (in particolare africane, ma non solo) che si esplicita nelle etichette «per indigeni» e «per europei» applicate a quartieri, scuole, mezzi di trasporto, ecc.: «La città del colono è una città di cemento, tutta di pietra e di ferro. È una città illuminata, asfaltata, in cui i secchi della spazzatura traboccano sempre di avanzi sconosciuti, mai visti, nemmeno sognati. [...] La città del colonizzato, o almeno la città indigena, il quartiere negro, la medina, la riserva, è un luogo malfamato, popolato di uomini malfamati. [...] È un mondo senza interstizi, gli uomini stanno gli uni sugli altri, le capanne le une sulle altre. La città del colonizzato è

genera l'alterità connotandola in senso negativo come oscura, selvaggia e, in definitiva, inferiore. Ironicamente, però, gli spazi segregati che ne derivarono servirono anche come incubatori per lo sviluppo dei primi sindacati africani e dei movimenti di liberazione nazionale. Come già accennato in precedenza, infatti, a partire dagli anni Quaranta del XX secolo e durante i decenni successivi, più di un terzo della popolazione rurale africana aveva abbandonato i suoi villaggi per andare a vivere nelle grandi città. Queste masse spesso si riunivano in base alla provenienza, all'appartenenza etnica o alla lingua, costituendo in questo modo la base per "unioni tribali" che successivamente si sarebbero trasformate in movimenti di liberazione nazionale o partiti politici. Man mano che le primitive unioni tribali acquisivano coscienza della loro crescente importanza, iniziarono a rivendicare cambiamenti politici che portassero con sé mutamenti sociali sostanziali per uscire dall'infima condizione di povertà in cui gli africani erano condannati a sopravvivere. In questa situazione, di conflitto sociale più che nazionale, l'unione delle persone e la conseguente creazione di quella base popolare di cui i primi nazionalisti avevano bisogno per vincere la lotta contro il nemico colonialista portarono, nella maggior parte dei casi, alla liberazione nazionale.

Si può perciò affermare che il deliberato «design of inequality», secondo la definizione di Margarida Calafate Ribeiro (2016), si rivelò una sorta di arma a doppio taglio creata dal colonialismo contro se stesso, che si espresse non solo sul piano socio-politico, ma anche su quello letterario:

As a result of this social apartheid, the colonial city became a spatial expression of the inequality instated by the colonial order, but also a locus of opportunities. It gave access to work, education, and culture. It provided living conditions of sorts. In effect, this urbanism of inequality transformed the city's peripheries, where people from throughout the colonial territory lived, into the cultural backdrop for a new political awareness and the cradle of a literature of nationhood. (Ribeiro 2016, 92)

una città affamata, affamata di pane, di scarpe, di carbone, di luce. [...] Questo mondo a scomparti, questo mondo spaccato in due è abitato da specie diverse. [...] Quando si scorge nella sua immediatezza il contesto coloniale, è evidente che ciò che divide il mondo è anzitutto il fatto di appartenere o meno a una data specie, a una data razza» (Fanon 2007, 5-7).

Dalla descrizione delle differenze del *musseque* in chiave negativa, infatti, si passò quasi a un'esaltazione⁵⁸ di queste differenze come elementi caratterizzanti e degni di valorizzazione, facendo leva in particolare sulla differenziazione linguistica per il riscatto della propria identità. Da *Luuanda* in poi⁵⁹, l'aspetto linguistico è fondamentale nelle opere di Luandino Vieira: è attraverso l'uso peculiare che l'autore fa della lingua portoghese che riesce a dar forma a una determinata dimensione ideologica della città di Luanda come "culla della nazione" angolana in procinto di nascere⁶⁰. Non si tratta semplicemente dell'imitazione del parlato delle classi popolari luandensi, per trasmetterne la peculiare «concezione del mondo» (cfr. Bachtin 1979); l'idea politica di fondo non è di mera riproduzione realistica di una determinata porzione di società affinché nascesse alla letteratura e, attraverso di essa, alla politica – o meglio, non solo questo. Si tratta soprattutto di una volontà di intervento insurrezionale, rivoluzionario, come d'altra parte gli stessi eventi storici contemporanei rendevano evidente: l'appropriazione, il controllo e la sovversione della lingua del colonizzatore arricchita con elementi propri della realtà storico-geografica, socio-culturale e valoriale locale rendevano non solo possibile un'espressività individuale, autonoma, non più dipendente dall'universo coloniale, ma soprattutto rendevano incomprensibile, impenetrabile (e perciò protetta e potenzialmente capace di invertire la relazione di dominazione cui era stata sottoposta fino ad allora) quella stessa realtà. A questo proposito, è l'autore stesso ad affermare:

⁵⁸ A tal punto che, negli anni Sessanta-Settanta, in piena guerra di liberazione nazionale in Angola, si sviluppa una vera e propria "letteratura del *musseque*" i cui esponenti, oltre a Luandino Vieira, sono Arnaldo Santos (*Quinaxixe*, 1965), Jofre Rocha (*Estórias de musseque*, 1976), Jorge Macedo (*Gente de meu bairro*, 1977), António Cardoso (*Baixa e musseques*, 1980) e Boaventura Cardoso.

⁵⁹ Ma già in *Vidas novas*, i cui racconti furono scritti nel 1962, vi era una prima presa di coscienza della centralità della lingua come fattore identitario da rivendicare. Il racconto «Fato completo» è esemplare in questo senso, poiché è interamente giocato sull'equivoco provocato dall'unità di senso delle due parole del titolo: il loro significato letterale, in portoghese europeo, è "abito completo da uomo" ed è così che le interpretano i poliziotti protagonisti, i quali perciò temono che l'arrivo in carcere di un «fato completo» portato da una donna al suo compagno agli arresti sia un modo per trasmettere dei messaggi da parte di qualche organizzazione politica clandestina. Evidentemente, gli abitanti di Luanda intendono ben altra cosa: «Essa comida de feijão de azeite-palma com peixe de azeite-palma, a banana e tudo, que toda a gente nos musseques tem só a mania de chamar de fato completo» (Vieira 1976, 138).

⁶⁰ Rita Chaves coglie appieno questa dimensione quando afferma che «dos becos de *Luuanda* projetava-se uma perspectiva de nação» (Chaves 2010, 13).

A questão da linguagem já não é tão inocente assim... Muito embora não pretendesse fazer uma cópia fiel da linguagem utilizada pelas camadas populares luandenses. Tenho que reconhecer — para o caso do *Luuanda* — que em certa altura eu achei até que teria um significado político: demonstrar que, na própria língua do colonizador, a nossa diferença cultural nos permitia escrever de modo que era difícil, ao próprio colonizador, entender o nosso código linguístico. (Vieira 2004, terza di copertina)

Tutti i commentatori del testo luandino sono concordi su questo punto: la parola letteraria, come d'altra parte avviene in praticamente tutti gli autori di questa generazione, diventa parola d'ordine per l'affermazione dell'identità nazionale⁶¹. Nella fase successiva della produzione di Luandino, che si può individuare in *Nós, os do Makulusu* e *Macandumba*, si comprende ancora meglio un'intenzione già presente in *Luuanda* e nelle opere dello stesso periodo⁶²: quella della costruzione di una lingua letteraria nuova, del linguaggio (se non ufficiale, almeno culturale) del futuro. Oltre all'invenzione di parole, come derivazione di forme kimbundu o deformazione di quelle portoghesi, spesso facendo leva su una "suffissazione creativa"⁶³, è la sovversione della sintassi l'elemento davvero innovativo, ciò che realmente pone le basi del nuovo linguaggio, espressione di un'*angolanidade* esuberante e fantasiosa: «Poeta de musseque sempre não é o matemático – não conhece estatuto das palavras, tudo é a livre anarquia: ritmo é quem que manda, verso obedece só» (Vieira 1978, 74).

La creatività degli spazi di frontiera è ciò che più interessa anche a un artista come António Ole, personalità fondamentale nel panorama artistico angolano e "nume tutelare" della generazione che ha iniziato la propria produzione

⁶¹ Cfr.: «Cabe a este autor o mérito de incluir na sua prática criativa, e no género narrativo, os ideais de uma geração de intelectuais angolanos que preconizavam a utilização da língua portuguesa como um instrumento de construção de uma estética própria» (Ferreira 2009, 41); «A nação angolana [...] começa a emergir da consciência de uma identidade própria» (Gomes 2007, 2).

⁶² Come affermato dall'autore stesso in un'intervista rilasciata a Pires Laranjeira, nel 1994, per l'Universidade Aberta: «O meu intuito era (não consegui, com certeza!) criar uma linguagem ao nível literário a partir dos mesmos processos e das estruturas linguísticas bantas da região de Luanda. Que fosse homóloga da linguagem popular e não a sua cópia ou a sua reprodução» (Vieira 2004, terza di copertina).

⁶³ Un esempio fra i moltissimi che si potrebbero fare, analizzando dettagliatamente i singoli testi dell'autore, è la denotazione di un uomo come "abitante di *musseque*", per la quale si possono trovare nella sua opera fino a tre aggettivi diversi: «mussequista», «mussequeiro» e «mussequense».

nel terzo millennio. All'interno di una poetica che fa del riutilizzo del rifiuto uno degli assi portanti delle opere prodotte, la riflessione sulla frontiera interna alla città è presente nel suo percorso fin dalle origini e rielaborata secondo modalità diverse in momenti successivi. Gli scatti dal titolo *Casas da Xicala* [figg. 1 e 2] fanno parte di una serie di fotografie scattate fra il 1976 e il 1980 nei vari *musseques* di Luanda (oltre allo Xicala, sono immortalati ad esempio il Maianga e il Sambizanga) come documentazione del carattere precario e mutevole delle zone liminari, ma anche delle potenzialità di adattamento e riformulazione di cui sono prova.



Fig. 1: *Casas da Xicala*, fotografia, 1976.



Fig. 2: Casas da Xicala, fotografia, 1976.

In particolare, le due fotografie riprendono nella stessa inquadratura e quasi nelle stesse condizioni di luce le stesse due abitazioni, fatto riscontrabile osservando le dimensioni e la disposizione delle assi di legno di quella di sinistra; in quella di destra, invece, sia il materiale di composizione che il suo assemblaggio sono parzialmente cambiati, in un arco di tempo molto breve (entrambi gli scatti sono dello stesso anno, 1976); anche l'uniformità cromatica dell'abitazione di sinistra rispetto all'effetto *patchwork* di quella di destra sembra voler risaltare la mutevolezza di quest'ultima, soprattutto se confrontata con la relativa uniformità di toni della stessa nella fotografia in bianco e nero. È esattamente in questi termini che le immagini vengono presentate nel catalogo dell'esposizione *Na pele da cidade*:

Nas fotografias e instalações de António Ole, encontramos instantâneos dessa arquitectura passageira, que se altera constantemente devido à sua proximidade com a vida humana. A rapidez com que esses espaços vitais modificáveis se alteram e como em apenas uma semana podem ser transformados em novos espaços, sempre o fascinou. (Siegert 2009, 47)

La convivenza di precarietà e vitalità è un elemento ripreso da António Ole nell'opera dal significativo titolo *Na margem da zona limite* [fig. 3], installazione concepita nella capitale angolana nel 1994 in cui la giustapposizione di materiali di scarto trovati in giro per i *musseques* erige una parete che suggerisce, sì, una frontiera invalicabile, ma contemporaneamente la capacità di immaginare vie di fuga alle barriere imposte, dal momento che non mancano porte, finestre e scappatoie. È in questo senso che Teresa Matos Pereira (2013) parla dei *musseques* come di «strutture di sopravvivenza» la cui configurazione rende evidente la capacità di resilienza dei loro abitanti. D'altra parte, a quasi vent'anni dall'indipendenza nazionale, queste zone della città che non rappresentano più la dicotomia intrinseca dell'ordine coloniale restano comunque il segno di una differenza tangibile, quella fra chi ha tratto profitto dalle contingenze storiche ed è riuscito ad affrancarsi dalla condizione di marginalità segnando questo cambiamento anche con un trasferimento nello spazio⁶⁴ e chi, invece, dagli eventi della storia è stato travolto e ha riversato le sue speranze di sopravvivenza in questi luoghi periferici e sempre più sovraffollati⁶⁵.

⁶⁴ Pur essendo un romanzo della cui analisi mi occuperò più approfonditamente nel capitolo successivo, *Predadores* di Pepetela descrive molto nitidamente le motivazioni di chi aveva compiuto una simile operazione nel post-indipendenza: «Não corrigiria o pecado original da casa, estar situada no pobre Marçal, bairro prefigurando o musseque onde se acumulavam os excluídos da cidade. Tinha de se mudar para uma vivenda do Alvalade, bairro fino, o último bairro rico a ser criado pelos colonos e agora a residência da maior parte da gente importante da terra» (Pepetela 2005, 345).

⁶⁵ Cfr.: «L'Angola è stata forzosamente urbanizzata da più di un quarto di secolo di guerra civile (dal 1975 al 2002) – alimentata dalle macchinazioni di Pretoria e della Casa Bianca – che ha dislocato il trenta per cento della popolazione. Molti profughi non sono mai tornati nelle case che occupavano nella campagna devastata e diventata pericolosa, ma si sono accampati negli squallidi *musseques* (baraccopoli) che circondano Luanda, Lobito, Cabinda e altre città. Il risultato è che l'Angola, urbanizzata solo per il quattordici per cento nel 1970, è oggi una nazione a maggioranza urbana» (Davis 2006, 49).



Fig. 3: *Na margem da zona limite*, installazione, 1994.

Non è un caso, tuttavia, che l'attenzione di Ole non si concentri, tanto qui quanto nelle opere precedentemente analizzate e in quelle che seguiranno, sull'area-*musseque*, ma piuttosto sulla linea-frontiera, dato che soggetto di tutte queste opere (fotografie, installazioni, collage) sono delle pareti. L'accento, quindi, non è posto dall'artista sulla contrapposizione fra un "qui" e un "là", fra un "noi" e un "loro", fra poveri e ricchi, ma sull'incontro possibile fra queste due alterità e sul cambiamento culturale che queste zone di contatto possono favorire grazie alla loro permeabilità e ai continui movimenti e interscambi che vi avvengono:

É patente que uma conceptualização da metáfora da fronteira nos termos que tenho vindo a sintetizar a reinterpretar num sentido que rompe inapelavelmente com uma das conotações que lhe estão mais intimamente associadas: a noção de que a "linha" de fronteira define rigidamente uma binaridade entre um dentro e um fora, o totalmente familiar e o inteiramente estranho, não consentindo, assim, qualquer modo de mediação ou de articulação. No inverso, teríamos a ideia de que a fronteira é um medium de comunicação, o espaço habitável em que o eu e o outro encontram uma possibilidade de partilha e, assim, a possibilidade de dar origem a novas configurações de identidade. (Ribeiro 2002, 483)

Esemplare, in questo senso, è un altro racconto di Luandino Vieira, di cui già il titolo è il riflesso di questa nozione di frontiera come zona di contatto in cui avviene l'incontro delle differenze: «Cangundos, verdianos, santomistas, nossa gente» narra l'intricata vicenda di un biglietto della lotteria falsificato arrivato nelle mani di un poliziotto che porta davanti alle autorità gli attori coinvolti nei

diversi passaggi della storia. Ciò che più interessa di questo racconto, al di là dei vari espedienti e particolari delle vite quotidiane dei diversi personaggi che testimoniano la vivace creatività di chi, messo sotto scacco dalle difficoltà della vita, trova il modo di reagire e di adattare il proprio percorso di conseguenza, sono proprio i personaggi e la loro caratterizzazione. Il «cangundo» del titolo è per l'appunto un bianco di bassa condizione sociale, che vive nel *musseque* Sambizanga e che ne ha assimilato le caratteristiche socio-ambientali a tal punto da esservi conosciuto non più col suo nome di battesimo, Joaquim Ferreira Júnior, ma col soprannome di Evu, affibbiatogli dagli altri abitanti africani; anche le sue abitudini di vita e il suo modo di parlare rispecchiano una trasformazione in atto che lo ha già allontanato dalle sue origini portoghesi: «o Ferreira lhe agarraram na pronúncia mussequenta dele, um cangundo daqueles nem dois anos se tinha de Luanda, ainda falava bê no vê da terra dele, e já pretoguesava» (Vieira 1978, 59). «Verdiano» e «santomista» sono gli altri due protagonisti, entrambi meticci immigrati a Luanda da Capo Verde e São Tomé e Príncipe, che si innamorano di due donne la cui appartenenza etnica è, per vari motivi, un ostacolo alla prosecuzione serena di una relazione. Il primo, Roberto Furtado, è sottoposto al ricatto dello zio di Fátima da Conceição che, con la scusa di rispettare le leggi della tradizione bantu, gli estorce una quantità sempre maggiore di favori e denaro; il secondo, Alceu Antonino, incontra l'opposizione della sorella che vede progressivamente ridursi i risparmi dei due a causa dei continui regali del fratello alla signorina Sara, «uma brancota redondeca [...] cangunda branca-de-segunda sem as dúvidas, filha do país, cadavez sulana de genealógicos deportados políticos roídos de febres e matacanhas em presídios de Benguela e Caconda...» (Vieira 1978, 85). L'appartenenza di tutti i personaggi a uno stesso spazio misto e di scambio interraziale e interculturale è l'elemento più importante che emerge dal racconto e ciò è confermato anche dal ruolo dei poliziotti, naturalmente bianchi, che non incarnano però qui l'alterità contrapposta e con cui è impossibile comunicare, ma prendono parte attiva nella vicenda, come l'agente Justiniano, «branco do país, e homem de quimbandeira avençada para casos de muita confusão, falavam as invejas» (Vieira 1978, 58).

delle configurazioni ideologiche aprioristiche che determinano divisioni sulla base di preconcetti; risultati rispetto ai quali il cromatismo vivace ed esuberante di queste opere suggerisce un ottimismo di fondo dell'artista.



Fig. 5: *O mural de Maculusso*, tecnica mista e collage su plastica, 2014.

Si può dunque affermare che la lettura che António Ole dà dei rapporti di forza esistenti fra le diverse componenti della società urbana predilige l'aspetto comunicativo, in cui la possibilità di condivisione e contaminazione dello spazio abitabile dà origine a nuove configurazioni di identità. Ma la positività che emana dai colori brillanti delle sue opere e l'approccio ottimista che se ne ricava non risultano prevalenti a fronte di un'analisi di altri contributi contemporanei alla rappresentazione della capitale angolana. Anche in essi, secondo Margarida Calafate Ribeiro, si riprodurrebbe l'immagine di una linea divisoria:

Like the dividing line between the colonial city and the shantytown drawn by Luandino Vieira in the earlier imaginary of these literatures, demarcating the European space from the African space, the new dividing line of the current cities is still based on the same stamp of power and inequality, albeit expressed in an alternative form. And perhaps [...] the most effective place from which to denounce this inequality remains literature, depicting the interplay between the archaic and the modern, between poverty and the extravagance of the *nouveau riche*, between exploitation and the easy display

of wealth portrayed by Pepetela in *Predadores*, Luandino Vieira in *O Livro dos Guerrilheiros*, and Ondjaki in *Os Transparentes*. (Ribeiro 2016, 103)

2.2. A city called mirage: la città-deserto di Kiluanji Kia Henda e l'incubo tropicale di José Eduardo Agualusa

«It's impossible to consider my work without considering Luanda»⁶⁷. È un'affermazione categorica quella dell'artista Kiluanji Kia Henda, che mette così al centro del proprio lavoro la sua città natale. Pur non potendo essere considerata come il fulcro della sua intera produzione, ma piuttosto un punto di partenza per esplorazioni che abbracciano la geografia e la storia recente dell'Angola e le implicazioni sociali dei processi geo-storici, la capitale angolana è comunque il soggetto principale di alcune sue opere. A partire dal trittico in bianco e nero *Ngola Bar* [fig. 6]⁶⁸, in cui due insegne luminose da luna park con le parole "Luanda" e "Pop" inserite in un contesto urbano piuttosto squallido (impressione esaltata dall'acromaticità dell'immagine) incorniciano la foto centrale, il ritratto a figura intera di un uomo vestito in pantaloni e camicia entrambi con fantasia a quadroni, stivali di cuoio lucidi, cappello da cowboy zebrato in testa e occhiali da sole in viso, che guarda con atteggiamento molto sicuro di sé, col sigaro cubano in bocca, verso l'obiettivo, quasi a voler indicare il carattere della città e degli abitanti che la popolano. Un'esuberanza che richiama queste altre parole dell'artista:

Home to politicians, ex-soldiers, war refugees, Catholics, Muslims, Mucubals, transvestites and celebrities, the *musseques* reinvent themselves constantly. It doesn't matter whether we live under communism or capitalism, one-party or multi-party politics. Power here is independent of any institution or religious belief. It is distributed in the streets and neighbourhoods, forming an opaque territory that is hard to apprehend by the "system" as it is so interwoven. The

⁶⁷ Dichiarazione contenuta nel testo dal titolo «Niemeyer's Dream – Luanda: Year 0», presente nel portfolio delle opere dell'artista.

⁶⁸ Esposto, insieme ad altre opere, nel Padiglione africano alla Biennale di Venezia del 2007 «Check List Luanda Pop», del cui titolo è evidente ispirazione.

economy is domestic, based on buying and selling. The culture is hybrid, intense and extremely experimental. High tech is married with animism, the rhythms and dances assault the asphalt city. The *candogueiros* (informal taxis), as if they were *youtube*, disseminate the music and attitude from the *musseques* throughout the cities and villages of the whole country. In the end, the *musseques* created a national identity. Like a cancer which has taken over the organism and produced mutations. (Henda 2010)



Fig. 6: *Ngola Bar*, stampe fotografiche montate su alluminio, 2006.

Ma non è nei *musseques* che la sua attenzione, quando ha Luanda nel mirino, si concentra. Contrapposto alla continua applicazione dell'immagine della linea divisoria come unica rappresentazione degli squilibri di potere inscritti nello spazio urbano, il suo lavoro offre una chiave di lettura alternativa che è interessante esplorare. Secondo Rossa (2016)⁶⁹, il superamento del modello della città coloniale richiedeva una «nuova utopia», analisi condivisa peraltro anche da António Pinto Ribeiro: «Sendo este [a independência] um acto político e histórico, deverá ter sido, pelo menos no imaginário de muitos, um acto de renascimento dos seus centros urbanos» (Ribeiro 2011, 185). Ed è proprio in questo passaggio

⁶⁹ Cfr.: «Beyond the structural problem of a split wrenching the cities [of Luanda and Maputo], a duality that is unsustainable in any modern, prosperous, and democratic society, the cities have lost their status as bridgeheads for an imperial system. They have also lost the cosmopolitanism underlying their formation and consolidation. Forced to mature as orphans, they gained the status of absolute capitals and had to adapt to this in governing the construction of their own countries and the structuring of their own societies. Ultimately they needed to create, erect, and develop a new symbolism of autochthonous roots, different from those of the colonial power. In other words, a new utopia was required» (Rossa 2016, 113).

storico – questa, sì, una frontiera fra un prima e un dopo, una “terra di nessuno” temporale – che la riflessione di Kiluanji Kia Henda si inserisce. Nei progetti *Concrete Affection – Zopo Lady e 75*, infatti, prende corpo l’immagine della città-deserto⁷⁰, una città qui letteralmente svuotata dei suoi abitanti e di cui rimane solo lo scheletro delle strade e degli edifici. Ispirati alla cronaca giornalistica *Ancora un giorno* di Ryszard Kapuscinski sull’assedio di Luanda dei mesi che precedettero la dichiarazione d’indipendenza dell’11 novembre 1975 e sulla fuga dei coloni dalla Baixa che si consumò in quei mesi, il primo è un video che narra la storia di un uomo che ha 24 ore per lasciare la città e ne descrive, in *voice off* sullo scorrimento di immagini di una Luanda senz’anima viva, l’architettura moderna con toni intimi, quasi un’ultima dichiarazione d’amore prima di lasciarla; il secondo è invece una serie di 75 fotogrammi e disegni a china che riproducono le casse dei coloni in partenza, viste da prospettive diverse e ammassate quasi a dare forma a un’altra città.

Il complesso dispositivo espositivo intitolato *A city called mirage*, composto da elementi disparati quali sculture in ferro, fotografie, disegni, video e installazioni, continua e approfondisce l’immagine di città-deserto, portandola in un’altra direzione. Il percorso costruito dall’artista rimanda costantemente, come il titolo suggerisce, al miraggio e al deserto, luogo privilegiato di manifestazione di questo fenomeno ottico dovuto a rifrazioni e riflessioni dei raggi solari che dà l’impressione di vedere a una certa distanza oggetti che in realtà non esistono. È proprio in una regione desertica che l’opera è stata concepita, durante un viaggio nel sud dell’Angola attraverso il Namibe, sorta di contraltare al caotico sovraffollamento di Luanda per posizione geografica e in termini culturali, ma che al tempo stesso, come la Despina di Calvino, funge da specchio dei peggiori incubi di una città cresciuta troppo e troppo in fretta anche sulla spinta di un miracolo economico unidirezionale e non redistribuito. La serie di fotografie *Rusty mirage (The city skyline)* [fig. 7] dà conto del montaggio delle strutture tridimensionali in ferro che costituiscono l’idea (o il miraggio) di un’ipotetica città sorta dal nulla – o

⁷⁰ La definizione è mia, pur appoggiandosi sull’analisi approfondita che Oliveira (2016) fa di queste due opere e del testo del giornalista polacco cui sono esplicitamente ispirate.

meglio, dalle sabbie del deserto, come Dubai, simbolo di uno strabiliante quanto illusionistico boom urbanistico⁷¹.

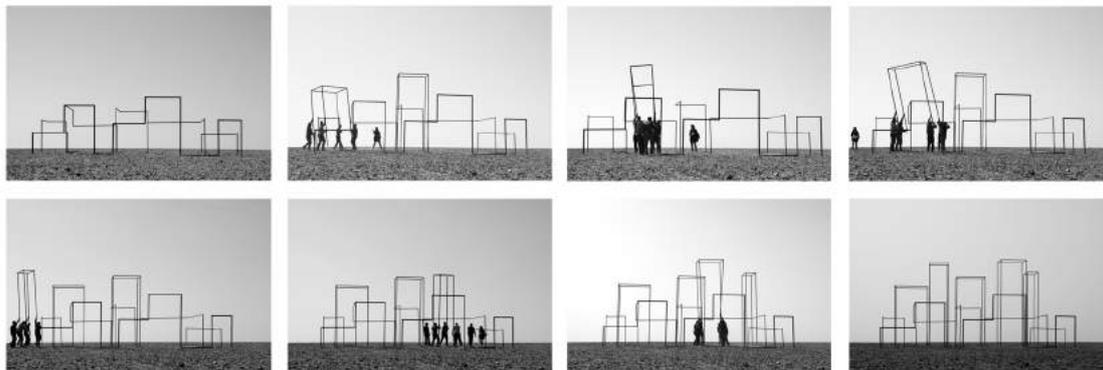


Fig. 7: *Rusty mirage (The city skyline)*, stampe fotografiche montate su alluminio, 2013.

La città degli Emirati è, d'altra parte, onnipresente come ispirazione per l'intera opera, con il suo sviluppo frenetico e basato su architetture spettacolari, totalmente avulse dal contesto territoriale in cui vengono erette e prive di qualsiasi retaggio storico⁷². Dubai è poi citata in maniera esplicita in *Instructions to create your personal Dubai at home* [fig. 8], un'altra serie di fotografie corredate stavolta da istruzioni trilingui sull'uso di materiali di facile reperimento (fiammiferi, lattine di birra, pellicola per alimenti, ecc.) con cui poter innalzare da sé, in miniatura, le spettacolari strutture architettoniche che caratterizzano lo stile peculiare di questa città. Le istruzioni sono completate da avvertimenti sui possibili effetti collaterali

⁷¹ Secondo Parente (2014), la genesi di questa serie di fotografie sarebbe da ricercare nella tradizione figurativa oriunda dell'Angola orientale: «As esculturas em forma de linhas metálicas parecem desenhos a destacar-se da paisagem, silhuetas ou esqueletos de uma cidade imaginária. Kiluanji baseou estas esculturas lineares nos sons, desenhos de areia da cultura Lunda Tchokwé (leste de Angola). Os contadores de histórias traçam os sons (plural de lusona) na areia enquanto narram fábulas. Tais desenhos são verdadeiros trajetos narrativos que condensam o esquema do que é narrado. Kia Henda transforma estes desenhos efêmeros em objetos tridimensionais, estruturas imaginárias dispostas no deserto. Mas, ao contrário do que fazem os Tchokwé, os diagramas de Kiluanji traçam histórias futuras, virtuais, não passadas». Quest'interpretazione confermerebbe, d'altra parte, la centralità e la produttività dei procedimenti sincretici messi in atto dagli artisti africani per interpretare e intervenire nella contemporaneità mantenendo, al tempo stesso, un forte legame con la tradizione. Il caso del recupero e della valorizzazione dei "disegni" (cfr. Collier 2016) chokwe è, d'altra parte, emblematico, dato che si tratta di un vero e proprio progetto di fondazione di «una proposta de modernidade» (Porto 2015, 157) sulla base di una tradizione proclamata come contemporanea.

⁷² Questo tipo di sviluppo urbanistico è stato definito, non a caso, "dubaizzazione" dall'architetto Yasser Elsheshtawy nel suo *Dubai. Behind an urban spectacle* (2010).

delle costruzioni, contrappunti ironici alla megalomania dei progetti di questo tipo che li riportano sul piano della realtà ambientale e climatica in cui vengono realizzati, come il seguente: «In the event of inserting the object in a toilet bowl, do not forget to remove it before flushing. This is to avoid an effect similar to a cyclone, which could cause irremediable damage to the island»; oppure: «Close all of the windows in the house to avoid any potential strong winds which might jeopardise the tower's stability»; o ancora: «If you live in a region where conflicts due to water scarcity are frequent, we advise against using the fountain for more than five minutes» – che ci riporta alla città-deserto⁷³. Infine, il video *Paradise metallic* conclude e sintetizza l'intera esposizione attraverso la storia di un uomo che, volendo erigere la città ideale apparsagli in sogno, lotta contro il deserto per strappare dalla sua assenza di risorse l'affermazione del proprio potere creatore.



EN
Create your own private Palm Island
 Take a box of matches and with 15 matchsticks build your own artificial Palm Island. Carefully bend the matchsticks so they don't snap, put them together in the shape of a palm tree and use scotch tape to hold them in place. Then insert into a recipient which is permanently filled with water.
Warning: in the event of inserting the object in a toilet bowl, do not forget to remove it before flushing. This is to avoid an effect similar to a cyclone, which could cause immediate damage to the island.

PT
Crie a sua Palm Island privada
 Adquira uma caixa de fósforo, e com 15 palitos de fósforo construa a sua Palm Island artificial. Encurve os palitos de fósforo cuidadosamente para que não partam cuidadosamente, coloque-os juntos em forma de palmeira, e passe uma fita-cola para uni-los. A seguir coloque num recipiente onde tenha água permanentemente.
Atenção: No caso de colocar na pia (vaso sanitário), não se esqueça de retirar o objecto antes de descarregar o autoclismo para evitar um efeito similar a um ciclone sobre a ilha e que poderá danificá-la irremediavelmente.

AR
إنشاء جزيرة النخلة الخاصة بك
 اقم بإحضار علبة أعواد كبريت، واستعمل ١٥ أعوداً يمكنك اختيار جزيرة النخلة المفضلة بك، كل ما عليك فعله هو ثني الأعواد بحذر وضعهم بالترتيب المناسب، ومن ثم وضعهم في إناء مملوء دائماً بالماء.
تحذير: في حالة وضع أعواد الكبريت في الحمام، يجب أن يتم إزالتها قبل صبب المياه وإلا، قد تتسبب العاصفة المماثلة للظواهر الطبيعية التي يمكن أن تحدث فوراً.

Fig. 8: *Instructions to create your personal Dubai at home*, stampe di fotografie e testi, 2013 (dettaglio).

⁷³ Cfr. anche uno dei testi che corredano l'esposizione: «The steel buildings tower above us like a giant skeleton so enigmatic that one wonders whether the city ever truly existed or whether this was nothing but a raving poet's description of a mirage in his struggle to survive in the desert».

Se dunque la città di Kiluanji Kia Henda è un sogno/miraggio che sorge dal nulla nel mezzo del deserto e il cui contorno svettante si staglia sulla linea dell'orizzonte, in *Barroco tropical*, romanzo del 2009, José Eduardo Agualusa ci accompagna idealmente a dare un'occhiata alla realizzazione concreta di questo sogno, dato che la vicenda narrata si svolge nella Luanda del 2020. La prima impressione che se ne coglie è quella di una città sviluppata in senso verticale, contrario dunque all'espansione in termini di ampliamento della superficie che, come abbiamo visto, nel corso del Novecento ha inglobato aree sempre più vaste perlopiù sotto forma di *musseques*: i luoghi abitati dai protagonisti e dagli altri personaggi sono tutti condomini dai suggestivi nomi naturali, come «Condomínio do Cajueiro», «Condomínio dos Imbondeiros», «Prédio da Mangueira», «Termiteira». Quest'ultimo, in particolare, un grattacielo di trecentocinquanta metri di altezza che è «o mais alto arranha-céus de África, o décimo segundo mais alto do mundo» (Agualusa 2009, 56), assume addirittura il ruolo di personaggio secondario, che il narratore presenta estesamente nel terzo capitolo.

Già il nome attribuitogli, come accade spesso in questo romanzo, è simbolico: oltre a ricordare, nell'aspetto, «um autêntico morro de salalé» (Agualusa 2009, 63), rappresenta il richiamo a una natura autoctona (come lo sono d'altra parte anche i nomi «cajueiro», «imbondeiros» e «mangueira») che si vuole ispirazione di queste costruzioni, richiamando un legame con la terra su cui sono erette e con la natura circostante che, in realtà, non esiste⁷⁴. Se, infatti, il progetto originario si ispirava alla «técnica das térmitas no que diz respeito ao controle da temperatura ambiente sem custos energéticos» (Agualusa 2009, 63), suggerendo una visione futuristica in armonia con l'ambiente circostante, il lettore viene subito avvisato che non tutto è andato com'era previsto. Era stata l'euforia del petrolio alle stelle a dare vita e consentire, in termini di costi, la costruzione di questi edifici

⁷⁴ Di come questo legame con la natura sia stato reciso anche (e soprattutto) al di fuori della realtà finzionale del romanzo, nella "vera" Luanda che non viene mai nominata ma che si intende inequivocabilmente sottintesa, sono prova le seguenti parole di António Pinto Ribeiro in «A cidade da clausura»: «A própria natureza, em outros lugares ferosa e resplandecente, foi expulsa daqui. Assim se expulsou aqui a África da própria África. Ficaram resquícios de plantas decorativas aprisionadas em vasos nos halls dos edifícios de vidro e nos jardins domesticados dos hotéis» (Ribeiro 2015, 84).

così ambiziosi, i cui appartamenti erano venduti, ai tempi d'oro, a colpi di milioni di dollari – richiamando, peraltro, quella che Salvatore Settis definisce «un'estetica della dismisura che ha fatto del grattacielo la sua bandiera, [...] un'etica che ha nel mercato il suo credo unico e inaggirabile» (Settis 2014, 26). Ma all'eccesso di crescita è poi corrisposto un altrettanto dirompente e improvviso crollo: «Os lucros do petróleo fizeram florescer altos edificios de paredes espelhadas. A seguir, o preço do petróleo caiu (caiu desamparado, estatelou-se) e todo aquele radiante mundo novo entrou igualmente em colapso» (Aqualusa 2009, 93). Il paesaggio urbano che ne è risultato è desolante e in rovina, con edifici colpiti dalla crisi nel bel mezzo della loro costruzione e lasciati a metà, carcasse inanimate che arrugginiscono alla luce della luna: «Deslizavam entre a teia confusa dos cabos de aço, colunas de cimento que se erguem para o céu, como dedos ansiosos, a ferrugem de velhas máquinas abandonadas» (Aqualusa 2009, 115). I richiami fra creazione artistica, finzione narrativa e realtà concreta sono, in questo caso, quanto mai pertinenti ed effettivi: la “dubaizzazione” suggerita da Kia Henda nelle sue installazioni come applicabile a Luanda è descritta nel dettaglio da Aqualusa e ha già iniziato a materializzarsi nella città reale, nella fattispecie a Kilamba City, complesso abitativo dai costi ingenti destinato a 160.000 abitanti e inaugurato nel 2011 dal governo angolano, che però rimane una città fantasma, una sterile propaggine decorativa della capitale⁷⁵.

Gli sviluppi appena descritti determinano una nuova configurazione abitativa e di occupazione dello spazio – nuova almeno per quanto riguarda la distribuzione in senso verticale, piuttosto che orizzontale, che naturalmente segue la tendenza architettonica prevalente, perché per il resto sembra invece riprodursi la dicotomia dei tempi coloniali. Essendo cambiati i tempi, cambiano anche i

⁷⁵ Sono anche altri i più o meno curiosi intrecci che in questo romanzo compaiono fra arte, letteratura e realtà. Che quest'ultima abbia ispirato, in certi suoi risvolti più chiaramente disforici, alcuni episodi del romanzo, l'autore non ne fa mistero: in particolare, l'angosciante ospedale psichiatrico gestito dal congolese Tata Ambroise, struttura a cielo aperto conformata a labirinto dove gli internati sono sottoposti a improbabili pratiche tradizionali al limite della tortura, è ispirato alla famosa istituzione luandense «Centro de Medicina Tradicional Avô Kitoko, apoiada pelo governo angolano, na qual os pacientes são acorrentados a peças de automóveis» (Aqualusa 2009, 341). Suggestivo è invece il richiamo che una visione della Termiteira illuminata in piena notte, simile a «uma imensa nave espacial» (Aqualusa 2009, 64), fa a un'altra opera di Kiluanji Kia Henda, ossia *Icarus 13* (cfr. Nelson 2012).

termini in base ai quali avviene la suddivisione: la “razza” non è più un fattore determinante, ma lo restano le condizioni economiche e, implicitamente, la posizione di potere che si occupa all’interno della società angolana; ecco che allora

[h]oje, ricos e pobres partilham o mesmo espaço, como acontece lá fora, nas ruas da cidade, com a diferença de que aqui vivemos literalmente uns por cima dos outros – quanto mais ricos, mais acima. Muitos dos elevadores não funcionam. Os que funcionam têm guardas armados à porta e servem apenas a alta burguesia. As galerias subterrâneas, onde deveriam ser instaladas garagens e oficinas, ginásios e supermercados, foram ocupadas por toda a sorte de marginais e deserdados: *junkies*, catorzinhas, pequenos ladrões sem futuro, mutilados de guerra, meninos-feiticeiros. Vivem ali, como ratazanas, em plena escuridão. (Aqualusa 2009, 64)

Un intero capitolo è dedicato a una vera e propria discesa agli inferi di uno dei due protagonisti che, lungi dall’essere una catarsi purificatrice, si rivela nient’altro che un’immersione nella più profonda oscurità degli istinti umani. Bartolomeu Falcato, infatti, decide di scendere al piano -3 della Termiteira dopo aver ricevuto un paio di SMS che lo avvisano che proprio lì avverrà l’esecuzione di una bambina-strega di cui lui stesso, scrittore e giornalista, aveva cercato di raccontare la storia. Recarsi nei sotterranei del grattacielo, però, ha chiare implicazioni morali secondo un codice degli spazi non scritto che viene ricordato al protagonista dallo sguardo di riprovazione dell’ascensorista che lo scorta fino in basso: «Não era difícil adivinhar os seus pensamentos. Um residente dos andares superiores nunca desce às catacumbas a não ser um toxicodependente em desespero ou, talvez, um perverso sexual à procura de uma prostituta (ou de um prostituto) muito jovem» (Aqualusa 2009, 143). Lo scenario che lo accoglie è lugubre: gli ampi saloni sono illuminati solo da candele e una massa di gente di estrazione eterogenea si accalca attorno a un’area circolare dove viene condotta la bambina, ammanettata a caviglie e polsi e scortata da quattro loschi figure mascherati. L’epilogo è già scritto: la folla chiede a gran voce la morte della bambina-strega, che viene cosparsa di benzina da un “maestro di cerimonie” e bruciata viva. È il punto più basso del romanzo, in termini di violenza esibita ma anche seguendo la parabola delle azioni del protagonista, che perde momentaneamente la vista in seguito a un calcio ricevuto nell’unico occhio che gli

rimane e che, cercando una via d'uscita da quella situazione disperata, si sente rispondere: «Não há saída, mais-velho [...]. Uma vez que se chega aqui já não se sai. Bem-vindo ao fim do fundo» (Aqualusa 2009, 146).

Ma è in generale l'intero romanzo a essere immerso in un'atmosfera cupa, dato che si apre sotto i lampi di una tempesta e, in un susseguirsi di scene assurde, rende il lettore testimone di lanci da elicotteri in volo di scomode delatrici, inseguimenti e suicidi. Il sogno/miraggio, continuamente riproposto dalle "visioni del futuro" disegnate dall'artista graffitario Ramiro ai quattro angoli della città, è in realtà un incubo; Luanda è, sì, un'abile seduttrice che promette luci, ma non riesce a fare altro che restituire ombre:

(Lua é o diminutivo carinhoso com que nós, os luandenses, nos referimos à nossa cidade. Acho um termo muito acertado. Luanda partilha com a Lua a mesma árida e agreste desolação, a mesma poeira sufocante. Todavia, como a Lua, vista de noite, e de longe, parece bela. Iluminada, seduz. Além disso a sua luz tem o estranho poder de transformar homens simples em lobos ferozes.) (Aqualusa 2009, 94)

Questo carattere della città, che è poi il carattere della protagonista femminile del romanzo, Kianda, e quindi torna insistentemente nel lessico usato dall'autore in relazione a entrambe (uno dei personaggi secondari a un certo punto la definisce "stella" e lei lo corregge aggiungendo "scura" o, piuttosto, "crepuscolo"), penetra anche gli edifici che la compongono

Deixou de haver dinheiro para lavar as imensas vidraças, e estas cobriram-se de uma áspera camada de poeira vermelha, de lama, e por fim de uma carapaça capaz de resistir à mais forte pancada de chuva e totalmente impenetrável à luz» (Aqualusa 2009, 93)

e determina il modo in cui si instaurano le relazioni sociali e, soprattutto, con cui si dipanano le trame del potere che la avvolgono. È una città che vive di intrighi e di una rete oscura di manipolazione di interessi occulti (cfr. Ribeiro 2015), che si manifestano nelle illazioni ai presunti legami della Presidentessa (spesso nominata ma che non compare mai sulla scena del romanzo), o comunque del "regime", ai personaggi meno raccomandabili della storia: Frutuoso Leitão, ex militare e *nouveau riche* implicato nel traffico di diamanti, il già citato psichiatra Tata

Ambroise e l'ambasciatore Pascal Adibe, grosso imprenditore proprietario di innumerevoli società di telecomunicazioni dopo essere stato trafficante di armi e droga. D'altronde, secondo le parole di un altro personaggio, «os grandes negócios, neste nosso país, são quase sempre tramados na sombra» (Aqualusa 2009, 200).

Non è solo l'oscurità a farla da padrone lungo il corso della narrazione, ma anche l'eccesso è un'accezione che ben descrive la Luanda messa in scena in questo romanzo in termini letterali, dato che anche São Paulo da Assunção de Luanda, nome originario con cui fu battezzata da Paulo Dias de Novais, è uno dei personaggi secondari. L'eccesso, d'altra parte, è uno dei tratti stilistici distintivi del Barocco, perciò già il titolo funge in qualche modo da premonizione di ciò che ci si può aspettare dall'opera, nella quale è soprattutto il procedere per accumulo che determina l'eccedenza degli elementi costitutivi. Eccedenza di personaggi – oltre ai due protagonisti, Bartolomeu Falcato e Kianda, ne vengono elencati quindici di secondari nel già citato terzo capitolo, che spesso però vengono presentati in coppia («Esaú e Jacó», «Benigno dos Anjos Negreiros e Bárbara Dulce», «Mouche Shaba e a Termiteira») moltiplicando così il conteggio definitivo. Eccedenza di luoghi – solo nei primi quattro capitoli, quando ancora la storia deve realmente prendere avvio dopo lo svolgersi della scena iniziale che origina una lunga serie di flashback riportati, sotto forma di monologhi, dalle voci narranti dei due protagonisti, seguiamo Bartolomeu da Luanda al Brasile, e prima ancora a Lisbona e a Budapest, per tornare a Luanda, che resta lo spazio d'azione della storia di primo livello. Eccedenza di azioni, determinata principalmente dalle digressioni relative a ciascun personaggio. Eccedenza, anche, di interventi extradiegetici del narratore – commenti riscontrabili nei titoli dei capitoli, come ad esempio per il capitolo 21

Ainda se recordam de Humberto Chiteculo? Pensavam que me tivesse esquecido dele depois de o colocar na lista de personagens secundários? Na verdade há vários capítulos que Chiteculo vem comparecendo nesta história, mas só agora se revela. Infelizmente, está morto. Aos leitores com pior memória recomendo que voltem atrás e releiam o que no Capítulo 3 deixei escrito sobre ele. (Aqualusa 2009, 289)

e interpolati al testo, questi ultimi perlopiù di carattere linguistico: «(*Abrigar pode ser considerado, neste caso, um verbo generoso, afinal de contas aquele desvairado labirinto nem sequer possui um tecto*)» (Agualusa 2009, 81)⁷⁶. Anche la tecnica del pastiche usata dall'autore, che alterna il racconto in prima persona, lo stile diaristico e la confessione, il racconto tradizionale, la poesia e la canzone, l'articolo di giornale e la (pseudo-)relazione clinica, contribuisce alla sensazione di eccesso, tanto che è lo stesso protagonista ad affermare, a pochi colpi di scena dalla fine: «O meu crânio estalava, esmagado por um excesso de acontecimentos, de sentimentos, de incoerências e maravilhas» (Agualusa 2009, 282).

Al di là degli eventi che riguardano i singoli protagonisti, la sintesi di questo miraggio/incubo per quanto riguarda la città nel suo complesso è affidata a un personaggio secondario muto, che alla sovrabbondanza, oscurità e ambiguità di parole e azioni contrappone la nitidezza e facile leggibilità del visuale: infatti, l'artista Ramiro usa le superfici cittadine (muri, pareti, ma anche strade asfaltate) come palinsesto per le sue opere ed è Luanda stessa che in esse vi è riprodotta. I paesaggi urbani privi di tracce di vita umana o animale da lui riprodotti – arte senza commento e che non dà ragione dei motivi della sua esistenza, che esiste nella sua essenza di tracce grafiche lasciate su una superficie e non in virtù di un creatore che le ha dato vita – presentano una visione d'insieme della città che non fa distinzione fra classi sociali o livelli di ricchezza degli abitanti. Sui muri di quei condomini all'interno dei quali ricchi e poveri risultano ancora divisi Ramiro disegna, infatti, le baracche dei *musseques* e affianca nello stesso bozzetto «o Prédio Esplendor, que Mouche desenhou para a Rede Privada de Electricidade, e um horroroso conjunto habitacional, em Luanda Sul, destinado a albergar as famílias dos pescadores desalojadas na sequência da privatização da Ilha de Luanda» (Agualusa 2009, 70). Dopo aver addirittura anticipato le visioni architettoniche che stavano dando forma alla città e averne previsto la caduta in rovina, nell'epilogo i suoi schizzi lasciano spazio a un futuro di speranza:

⁷⁶ È una strategia di ispirazione postmoderna che nella letteratura angolana è possibile ritrovare anche in *Predadores* di Pepetela (2005) e peraltro segue la stessa impostazione tipografica: paragrafo isolato dal resto del corpo testuale da una riga bianca sopra e sotto, giustificato a destra con rientro a sinistra, inserito fra parentesi e in corsivo. Per un'analisi dettagliata della funzione di questi interventi nel romanzo di Pepetela, cfr. il capitolo seguente.

Mostram Luanda, não como existe agora, não como existiu, mas como poderia ser se tudo tivesse corrido bem. Uma cidade desenhada com rigor desde o momento em que começou a expandir-se. Bosques e parques no lugar dos musseques. Bairros residenciais amplos, com jardins, ciclovias e campos de jogos. A marginal ladeada por altivas palmeiras. A ilha bem preservada, sem os prédios horríveis que tão cruelmente a desfiguram. (Aqualusa 2009, 335-336)

La letteratura può dunque farsi portatrice del sogno, o dell'utopia, almeno in un accenno ideale dopo averci allertato in tutti i modi circa le possibili derive distopiche della realtà presente. Ma, spesso, quest'ultima è così soffocante da non lasciare spazio a fantasie e ci colpisce con la sua arida brutalità:

Uma cidade que não tem teatros nem cinemas, nem jardins nem parques seguros, nem calçadas nem passeios para as pessoas caminharem, nem museus nem livrarias e os seus públicos, uma cidade assim não é bem uma cidade, é um amontoado de construções, de esqueletos de prédios, argamassas por onde passam pessoas. (Ribeiro 2015, 84)

Il sogno è durato un attimo, il tempo di rendersi conto che si trattava di un miraggio, ed ecco che ricompaiono gli scheletri vuoti delle strutture e una città che ha smesso di essere una città, vuota di tutto tranne che di questi stessi scheletri. Una città, quindi, sull'orlo di trasformarsi in o ritornare al deserto da cui è venuta: una città che «corre a toda a velocidade em direcção ao Grande Desastre» (Aqualusa 2009, 93).

2.3. La morte della città: *Os transparentes* di Ondjaki

Il romanzo *Os transparentes* di Ondjaki si spinge al di là delle constatazioni amare del narratore di *Barroco tropical*, che almeno individuava, alla fine del suo incubo, la possibilità di esistenza di ipotesi di città diverse, e anzi ne peggiora le conclusioni. Infatti, laddove nel romanzo di Aqualusa, pur nella proliferazione di personaggi, le tragedie descritte restano personali e qualcuna riesce addirittura a

riscattarsi grazie al turbinio incessante della vita che scorre, nell'opera di Ondjaki si assiste a un collasso collettivo, allo sprofondare di un'intera comunità (che è poi quella luandense, e per estensione quella angolana) nell'apocalisse. Lo scenario che si apre davanti agli occhi del lettore nelle primissime pagine, che altro non è se non una prolessi interna, un'anticipazione dell'epilogo della storia narrata, è infatti invaso da «enormes línguas de fogo que saíam do chão a perseguir o céu de Luanda» (Ondjaki 2012, 11). Si tratta letteralmente di una visione infernale: accompagnati da due personaggi che lungo l'intero romanzo agiranno quasi sempre in coppia, il Cego e il VendedorDeConchas, ci si ritrova nel bel mezzo di un incendio, descritto attraverso tutte le percezioni sensoriali – i colori che il Cego non vede e per i quali il VendedorDeConchas, sopraffatto dall'enormità di ciò che sta succedendo, non trova parole adatte a descriverli, i cambiamenti di temperatura provocati dalla maggiore o minore intensità del fuoco che il primo sente sulla pelle, addirittura il grido delle fiamme, mosse dal vento come colpi di frusta sui cittadini che si arrischiano a sgusciare in questa selva di fuoco per scappare. Ed è la città nel suo complesso che viene metaforizzata come animale in trappola, corpo in movimento che non ha via di scampo a una morte già preannunciata ma che, in un ultimo slancio vitale, si dimena sotto i colpi che le vengono inferti:

a cidade ensanguentada, desde as suas raízes ao alto dos prédios, era forçada a inclinar-se para a morte e as flechas anunciadoras do seu passamento não eram flechas secas mas dardos flamejantes que o seu corpo, em urros, acolhia em jeito de destino adivinhado (Ondjaki 2012, 13)

Ma che cosa significa che la città muore? Come si è arrivati a questo che, sebbene posto all'inizio della narrazione, non ne è che l'epilogo? La vicenda si snoda seguendo le azioni di diversi gruppi di personaggi che spesso, più che interagire, sono tangenziali gli uni agli altri e concorrono a comporre un quadro sociale di Luanda più complesso ed eterogeneo di quelli incontrati finora nelle altre opere letterarie analizzate. Il primo gruppo di personaggi presentato abita nel Prédio, esso stesso un personaggio con una personalità a sé stante, dotato di nome proprio e che «respirava como uma entidade viva» (Ondjaki 2012, 16) – ed è qui

possibile individuare un altro elemento di novità del romanzo di Ondjaki rispetto alla massa di opere della letteratura angolana incentrate sulla rappresentazione della città capitale: la personificazione dello spazio urbano e delle sue componenti architettoniche. Nel romanzo appena analizzato di Agualusa, infatti, l'operazione di esplicitare come personaggi la città e un suo grattacielo, non relegandoli così a semplici panni di fondo ma avendo l'ambizione di integrarli come veri agenti della storia, non riesce tuttavia in quest'intento, poiché i movimenti di cui Luanda e la Termiteira sono soggetti (intendendo il movimento come ciò che caratterizza un'entità dotata di vita e in grado di agire attivamente) si limitano a metamorfosi reali e immaginate e a processi di osmosi in cui avviene una sorta di trasmissione delle caratteristiche dell'ambiente alle persone che lo frequentano. Il Prédio de *Os transparentes*, invece, a partire dalla respirazione che lo rende di diritto appartenente al regno degli esseri animati, possiede una serie di caratteristiche che gli permettono di interagire a tutti gli effetti con chi lo abita e lo frequenta – segreti e comportamenti autonomi, questi ultimi spesso riferiti con verbi alla forma attiva dagli stessi personaggi, volontà proprie di «acolher quem entendesse dever acolher» (Ondjaki 2012, 185) e respingere chi invece viene percepito come corpo estraneo (come gli ispettori abusivi DestaVez e DaOutra che vengono “lasciati cadere” dall'edificio stesso), in un'incessante celebrazione della vita esplicitata anche in alcune «annotazioni dell'autore»:

era um prédio, talvez um mundo,
para haver um mundo basta haver pessoas e emoções. as emoções, chovendo internamente no corpo das pessoas, desaguam em sonhos. as pessoas talvez não sejam mais do que sonhos ambulantes de emoções derretidas no sangue contido pelas peles dos nossos corpos tão humanos. a esse mundo pode chamar-se “vida”. (Ondjaki 2012, 75)

Per quanto riguarda la composizione sociale dei suoi abitanti, non assistiamo al suo interno a una semplificazione schematizzata della società (non vi è nessun ordine di appartenenza di censo o di classe in base al piano in cui si abita, ad esempio), quanto piuttosto a uno spaccato su una sua parte: Odonato (il personaggio principale) e la sua famiglia, il CamaradaMudo, Edú e sua moglie, Paizinho, MariaComForça e JoãoDevagar appartengono a quella stragrande

maggioranza di luandesi abituati a destreggiarsi fra mancanza di lavoro e conseguente scarsità dei mezzi di sostentamento, cui sopperiscono arrangiandosi in qualche modo e ricorrendo a espedienti creativi, in questo eredi di fatto degli abitanti dei *musseques* della letteratura degli anni Sessanta e Settanta.

Il Prédio si trova nel LargoDaMaianga, che è poi l'epicentro delle azioni anche degli altri due gruppi sociali, quello di una classe intermedia di professionisti (che per la prima volta compare in un romanzo angolano in quanto tale, staccata sia da passate appartenenze ideologiche, sia da connivenze più o meno esplicite con il potere) e quello dei detentori del potere. Alla prima appartengono il giornalista PauloPausado, il suo collega e amico ManRiscas conosciuto anche, in virtù di un vecchio equivoco, come colonnello Hoffman, l'ingegnere angolano DavideAirosa e il suo collega statunitense Raago. Sono personaggi il cui potenziale campo d'azione è internazionale (il che è dimostrato non solo da Raago, ma anche dal fatto che DavideAirosa ha studiato all'estero, ManRiscas narra frequentemente aneddoti sulla guerra civile di cui sono protagonisti i cubani e PauloPausado riceve pacchi postali dalla Cina), ma che mantengono anche un contatto non superficiale, seppure appena accennato nel romanzo, con il tessuto sociale della città in cui vivono e con i suoi abitanti più disagiati – in particolare ManRiscas, la cui destrezza come ballerino e la capacità di far credere ai suoi interlocutori storie inverosimili sono caratteristiche precipue di quello "spirito luandense" già più volte citato, e PauloPausado, che interagisce spesso con il Carteiro, abitante di *musseques*, e il VendedorDeConchas. Se, d'altra parte, su un puro piano topografico anche i detentori del potere si trovano a condividere lo stesso spazio geografico di queste classi più povere (il PalácioPresidencial si trova non lontano dal LargoDaMaianga teatro delle vicende e ciò comporta addirittura dei vantaggi concreti a chi vi abita vicino, come i due delinquenti ZéMesmo e CienteDoGrã)⁷⁷, i contatti e le relazioni che essi intrattengono sono invece di prevaricazione o, più spesso, di disinteresse condito da malcelato fastidio, con un atteggiamento di superiorità e ostentazione tipico del

⁷⁷ È lo stesso ZéMesmo a illustrare i vantaggi di tale vicinanza: «viver aqui ao pé do chefe é que cuia, nunca falta água nem luz, qual gerador é esse?, nem precisamos! é só a luz bazar, toda a cidade às escuras, e nós nada!, tamos se bem mesmo. quando o kota veio morar aqui no palácio, batemos palmas, nossa fezada» (Ondjaki 2012, 54).

*nouveau riche*⁷⁸ angolano ritratto anche in altre opere letterarie e che, rende, di fatto, “trasparenti” tutti quelli che stanno al di fuori di questa ristretta cerchia, ossia la stragrande maggioranza della popolazione.

Quello che si verifica nel romanzo di Ondjaki, sempre nel senso di una distinzione rispetto ad altre narrazioni che concentrano la loro attenzione sulla città di Luanda, è un’inversione degli spazi di appartenenza dei personaggi rispetto alle ovvie posizioni lungo la scala sociale: se chi guarda la città dai tetti⁷⁹, chi addirittura vi installa un cinema all’aperto sono i meno abbienti, i detentori del potere (e del capitale, anche internazionale) sono maggiormente interessati al sottosuolo della città, ai percorsi sotterranei che disegnano una vera e propria mappa del tesoro, che fa gola a chiunque ne entri in possesso. I grossi affaristi e gli esponenti del potere politico, quest’ultimo più preoccupato di moltiplicare indefinitamente i propri guadagni che di risolvere i problemi e i drammi della città (fra cui la cronica carenza d’acqua), risultano infatti tutti coinvolti, a diverso titolo e grado di legittimità, nelle attività dell’enigmatica «comissão instaladora do petróleo encontrável em Luanda». È dunque sul controllo e lo sfruttamento delle risorse naturali che si disputa la partita del potere e questa ha come campo di gioco («poucas ruas escapavam à trepidação gritante das máquinas» – Ondjaki 2012, 210), ma anche come trofeo, la città stessa.

L’idea finzionale della presenza di petrolio nel sottosuolo della capitale dell’Angola non è nuova, ma era già stata sviluppata da Pepetela in un racconto del 1999 scritto, non a caso, per la rivista della Sonangol e poi pubblicato nella raccolta *Contos de morte* del 2008. Scritte nell’ultima fase della guerra civile nel paese, quando a contrapporre le forze governative e le milizie dell’UNITA non erano più né ragioni di appartenenza etnica (tribalismo), né le contrapposizioni ideologiche

⁷⁸ Per un’analisi dettagliata di questo personaggio-tipo, cfr. il capitolo seguente.

⁷⁹ Altro inedito sono infatti le vedute dall’alto, che danno comunque l’idea di uno sviluppo in senso verticale degli edifici e che, distanziandolo, permettono uno sguardo diverso, più distaccato e leggero, sul labirinto di strade che la attraversano: «a cidade era mais simples vista dali. sentia-se menos na pele e nos olhos o peso doloroso dos seus problemas, dos seus dramas – o que é bonito nesta cidade, Odonato... são as pessoas. as festas, o ritmo, até os enterros – passámos muitos anos, Xilisbaba, em busca do que é bonito para suportarmos o que é feio. e não estou a falar dos prédios, dos buracos na estrada, dos canos rebentados. já é hora de encararmos o que não está bem» (Ondjaki 2012, 53).

della guerra fredda e le rispettive alleanze, ma esclusivamente il controllo delle materie prime (approvvigionamento e commercializzazione, più o meno legale, di petrolio e diamanti, come visto nel primo capitolo), le poche pagine del racconto esplicitano queste tensioni, la rivendicazione del diritto a godere delle ricchezze naturali del paese da parte di tutta la popolazione e la libertà di farlo nel nuovo sistema democratico pluripartitico. Ma già qui il potere ha la meglio sul popolo e, attraverso la paura della morte che ancora tiene in ostaggio una popolazione sfiancata da decenni di guerra («qualquer notícia podia trazer uma tragédia, qualquer corrida podia significar perigo, qualquer grito significar agonia» – Pepetela 2008, 85), impone il proprio ordine di verità, riappropriandosi implicitamente di ciò su cui spetta un controllo esclusivo:

Depois a polícia também soube e veio no bairro proteger a empresa encarregada de tapar os buracos à força, dizendo que afinal andava a morrer gente com explosões e incêndios provocados por esse petróleo que não era petróleo bruto e não saía da terra só assim, afinal antes tinha passado pela refinaria e depois se infiltrado pelo chão vermelho por algum tubo gasto, formando um lençol subterrâneo. (Pepetela 2008, 92-93)

In ambito artistico, il già citato video *Paradise Metallic* di Kiluanji Kia Henda mette in scena, almeno in parte, la stessa idea. Il soggetto è una sorta di mito di fondazione di una città che si sviluppa in otto sequenze, tutte introdotte da uno o due brevi testi didascalici o interpretativi. Nella prima si vede The Man with the Shovel, inquadrato di spalle, scrutare il deserto che lo circonda [fig. 9] alla ricerca del luogo adatto a costruire una visione avuta in sogno di «forme geometriche mai viste in natura» e quindi per lui simbolo e messaggio di perfezione divina. Nella successiva sequenza, che si sviluppa su due canali, avviene il vero e proprio atto fondativo in cui l'uomo, Romolo atemporale e di altre latitudini, traccia il solco circolare su cui gettare le fondamenta della sua visione [fig. 10].



Fig. 9: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).



Fig. 10: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).

Arrivano però gli spiriti del deserto, simbolo del lavoro del tempo e dell'entropia della natura, a distruggere il lavoro compiuto dall'uomo [fig. 11]; quest'ultimo, tuttavia, non si scoraggia ed erige dei muri per proteggersi dagli spiriti, creando così una netta divisione fra naturale e artificiale [fig. 12].



Fig. 11: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).



Fig. 12: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).

Neppure questa separazione lo mette al riparo da una nuova opera di distruzione della natura [fig. 13] e allora *The Man with the Shovel* decide di sopprimere gli spiriti seppellendoli per sempre, in modo che non possano più disturbare la sua opera creatrice [fig. 14]; così facendo, tuttavia, ha idealmente soppresso anche la propria anima, da sempre contrappeso alla pura razionalità, in un atto che non può che «originare catastrofi».

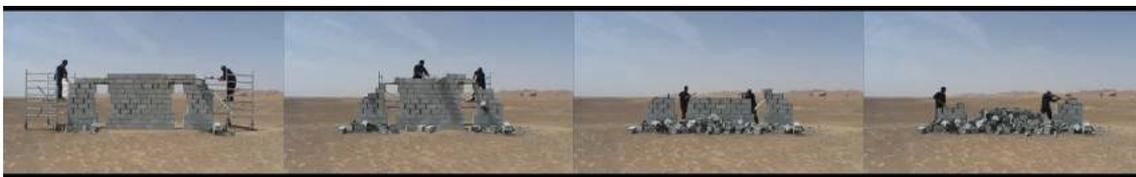


Fig. 13: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).



Fig. 14: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).

La successiva rivelazione, che avviene in sogno, di una fonte di “oro nero” che si origina da uno degli spiriti soppressi [fig. 15] rappresenta la conferma che proprio l’eliminazione degli spiriti del deserto (che altro non è se non una metafora per la mancanza di rispetto delle forze della natura e delle loro leggi da parte dell’uomo) ha aperto la strada alla realizzazione dei suoi desideri e della sua visione: come recitano i due testi che introducono l’ottava e ultima sequenza del video, la superficie della terra ora si piega al volere di The Man with the Shovel, che può intervenire a rimodellare addirittura le linee dell’orizzonte rendendo il suo lavoro impenetrabile, indistruttibile e, quindi, eterno [fig. 16].



Fig. 15: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).



Fig. 16: *Paradise Metalic*, video, 2013 (dettaglio).

Questo senso di onnipotenza, attributo divino⁸⁰ al pari dell'eternità, ben descrive l'atteggiamento del gruppo di personaggi detentori del potere, che però non conserva lo slancio ideale comunque ancora presente in *The Man with the Shovel*: i loro piani di sfruttamento del petrolio e di parallela e contemporanea privatizzazione dell'acqua, infatti, seppur venduti al popolo come progetti all'avanguardia, che contribuiscono alla modernizzazione della città e che come tali vanno celebrati, non sono altro che l'ennesima occasione di arricchimento personale a scapito del benessere, e in questo caso addirittura della stessa sopravvivenza, della collettività. Infatti, come i due ingegneri Davide Airoso e Raago affermano in momenti successivi nel romanzo, la città non reggerebbe al vuoto che verrebbe creato ai suoi piedi e le conseguenze sarebbero imprevedibili.

I loro timori fanno presagire che sia la vita stessa della città a essere in pericolo. Ma in cosa consiste questa vita? Si tratta, concretamente, della vita dei suoi abitanti o anche di qualcos'altro? Pur avendo già affermato, all'inizio di questo paragrafo, che la personificazione della città operata dal narratore le fa assumere, a tutti gli effetti, le caratteristiche di un essere animato, mi sembra utile richiamare a questo punto le parole che Salvatore Settis usa in un suo recente libro sulle minacce di una falsa modernità e sul diritto alla città:

Proviamo a pensare che la città abbia un corpo (fatto di mura, di edifici, di piazze e strade...), ma anche un'anima. E che l'anima non siano solo i suoi abitanti, donne e uomini, ma anche una viva tessitura di racconti e di storie, di memorie e di principî, di linguaggi e desideri, di istituzioni e progetti che ne hanno determinato la forma attuale e che guideranno il suo sviluppo futuro. Una città senz'anima, di sole mura, sarebbe morto peso e funebre scenario, come dopo una bomba al neutrone che abbia distrutto ogni forma di vita, lasciando intatti gli edifici a uso di un conquistatore che arriverà. Convivono invece, nella nostra esperienza, una città di mura e una città di uomini. E nella città degli uomini c'è un'anima, quella della loro comunità: una città invisibile. (Settis 2014, 14)

⁸⁰ Di quanto gli attributi divini siano caratteristici dei detentori del potere nel romanzo è emblematico questo dialogo anonimo, vera e propria *vox populi*: «- mas quem manda em tudo isto? - gente muito superior. - superior... como deus? - não. superior mesmo! aqui em Angola há pessoas que estão a mandar mais que deus» (Ondjaki 2012, 327).

Minacciare la vita di una città, dunque, significa non solo metterne in pericolo l'esistenza fisica (la stabilità delle costruzioni), ma anche le condizioni immateriali di esistenza, date dall'intrecciarsi delle vite concrete dei suoi abitanti con la sua storia e con il patrimonio ideale sia passato che proiettato verso il futuro di cui ciascuna città è custode. E anche nel cuore pulsante di Luanda c'è questa città invisibile che fa vivere la città reale e ne determina il carattere. Nel romanzo, d'altra parte, essa affiora di continuo: è la già citata creatività dei suoi abitanti («- aqui em Luanda há alguma coisa que não se pode fazer?» - Ondjaki 2012, 27) che si esercita non solo sulle attività quotidiane, ma prende forma in un modo assolutamente peculiare nell'inventiva affabulatoria imprescindibile per il funzionamento stesso della città. Ma è anche la memoria storica trasmessa attraverso la letteratura, con riferimenti intertestuali ai «famosi» Bairro Operário, Kinaxixi, Makulusu e alla nostalgia per un «antigamente» molto diverso dal presente e sempre sentito come migliore nonostante non si trattasse certo, per molti motivi, di un'età dell'oro. È una vitalità esuberante e quasi brulicante, al limite del caos, nella sua moltiplicazione di attributi elencati per giustapposizione⁸¹, come nel seguente passo esemplificativo di molti altri: «olhou a cidade, a azáfama caótica de carros, gente que circulava apressada, vendedores, motas chinesas, grandes jipes, um carteiro, o carro que passou com a sirene ligada e um Cego de mãos dadas a um jovem com um saco às costas» (Ondjaki 2012, 25).

⁸¹ Un analogo procedimento per semplice giustapposizione di elementi disparati è usato da António Ole nel trittico *Urban Choices II* [fig. 17], che dell'esperienza della vita cittadina trasmette per l'appunto la vivacità, visti i colori sgargianti delle immagini, e l'accumulo caotico, qui dato dagli oggetti catturati dall'obiettivo dell'artista nel Mercado de São Paulo.



Fig. 17: *Urban choices II*, fotografia, 2000.

Tuttavia, quest'ultimo tratto si è trasformato, nella città contemporanea, in un'ansia di guadagno a tutti i costi, di messa a profitto di qualsiasi risorsa e situazione che, se da un lato è giustificata dalla cronica penuria e serve agli abitanti per sopravvivere in qualche modo, dall'altro da espediente diventa modo di essere e vizio, di cui è esempio il personaggio di João Devagar, e sfocia nell'ostentazione volgare delle classi più abbienti. Ed è proprio in questa trasformazione radicale, che tradisce l'antico spirito di ospitalità e di allegria gratuita, che si danno le prime avvisaglie di un serio pericolo per l'esistenza della città, dimentica di se stessa e, per i personaggi più sensibili, quasi irriconoscibile:

quis pensar que a cidade era um deserto aberto e embora estivesse cercado de ruídos, e de tantos edifícios, a ideia fez-lhe sentido, um claro sentido o que é afinal um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro?, o que é um lugar cheio de carros com gente solitária buscando atropelar o tempo e maltratar os outros para chegar a casa e cumprimentar apenas a sua própria solidão?, o que é um lugar cheio de bulício e de festividades e de enterros com tanta comida, se já ninguém pode tocar à porta de outrem para pedir um copo de água ou inventar uma pausa sob a sombra fresca de uma figueira?

“esta cidade é um deserto”, pensou (Ondjaki 2012, 181-182)

Torna, peraltro, la definizione di città-deserto, perché sterile, prosciugata del suo spirito più caratteristico, non più accogliente per chi in essa ci vive.

Le minacce al corpo («a sua baía agora infestada de intervenções humanas que a encolhiam, corrigindo com areias trazidas por uma draga os formatos originais do seu corpo só desviado pelo mar» – Ondjaki 2012, 256) e all'anima di Luanda iniziano a rintoccare sempre più frequenti come campane a morto e la realtà concreta della morte si impone sulla parte finale del romanzo. La prima a venire a mancare è una pressoché sconosciuta signora Ideologia, senz'altro un'allusione metaforica alla storia angolana recente soprattutto per la sensazione di incertezza sul futuro che lascia in tutta la società luandense e per la fretta con cui, a livello ufficiale, si liquida e mette a tacere la faccenda. È poi la volta di CienteDoGrã, figlio delinquente di Odonato che il padre da giorni cercava di rintracciare in un posto di polizia dove per ottenere anche solo un'informazione era necessario pagare, in denaro o in pasti caldi e abbondanti: la fortuna di trovare, durante un ennesimo pellegrinaggio, un funzionario corretto che non pretende mazzette coincide però, purtroppo, con la conferma del peggiore dei presentimenti di Odonato, cioè che del figlio avrebbe ritrovato solo il corpo senza vita. Una simile cattiva e insulsa sorte spetta a Paizinho, vittima di una rapina a mano armata proprio nel giorno in cui avrebbe finalmente potuto riabbracciare la madre, da cui la guerra lo aveva separato anni prima e che un programma televisivo lo aveva aiutato a ritrovare. La nera mietitrice sembra accanirsi in maniera particolare sui più poveri. D'altra parte, lo stesso Odonato presagiva già che fosse arrivata l'ora di un cambiamento radicale, di una «cessação das nossas funções humanas» (Ondjaki 2012, 256) preannunciata da ciò che, dall'inizio della vicenda, gli stava succedendo: il suo progressivo diventare trasparente, infatti, provocato da una rinuncia al cibo un po' per penuria e un po' per il disgusto dei troppi compromessi al ribasso che la sopravvivenza richiedeva, non è nient'altro che un segnale di un qualcosa di più grande che sta per accadere, e non solo a lui («acho que a cidade fala pelo meu corpo...» – Ondjaki 2012, 284).

La città tuttavia, dopo un breve momento di smarrimento in seguito alla morte della signora Ideologia, sembra non fermarsi e anzi, il progresso disegnato per lei da chi tiene in mano le chiavi della sua ricchezza giunge a concretizzarsi. Gli scavi per la ricerca del petrolio nel suo sottosuolo, infatti, hanno esito positivo e subito grandiose manifestazioni vengono organizzate per celebrare questo trionfo:

lancio di palloncini nel cielo di Luanda, discorso del Presidente alla città, un concerto epocale e uno spettacolo pirotecnico altrettanto monumentale. Questo vertice di esibizionismo risulta però essere anche il detonatore della tragedia finale. È durante il discorso del Presidente, infatti, che cade un'altra vittima di questa vicenda, il giornalista Paulo Pausado, colpito a morte da un cecchino che evidentemente ne aveva seguito i movimenti mentre puntava una pistola (che l'amico Man Riscas dirà poi essere giocattolo) per attentare alla vita proprio del Presidente, che invece rimane illeso. Ma è soprattutto l'eccesso delle manifestazioni di potere la scintilla che farà saltare in aria l'intera città:

o fogo

começou num curto-circuito no coração do Largo Da Maianga, onde já se haviam instalado muitos quilos de explosivos que mais tarde, programados, fariam o prometido espetáculo de fogos de artifício que o Partido pagara e promovera (Ondjaki 2012, 410)

Ciò che doveva rappresentare la principale ricchezza della città e il suo cammino verso un futuro promettente, il petrolio, si rivela invece uno strumento mortale attraverso il quale l'incendio si propaga con rapidità e distrugge tutto ciò che incontra: gli edifici più antichi crollano, gli esseri umani cercano disperatamente una via di scampo non potendo sopportare l'eccessivo calore, gli alberi ardono e solo gli uccelli riescono a fuggire.

La (suggerita) morte della città, la sua distruzione sotto i colpi di forze che sovrastano la limitata capacità d'azione degli esseri umani, ma che da essi sono state provocate fino a esplodere, è una prospettiva distopica, estrema, che affiora nelle opere più recenti del panorama artistico e letterario angolano. In esse, la rappresentazione supera i canoni ispirati in parte al neorealismo tipici della Luanda letteraria degli anni Sessanta e Settanta, suggerendo visioni del futuro allarmanti e indesiderate, ma proprio per questo la critica chiara che sottintendono può contribuire a leggere in maniera consapevole il presente. L'immagine che ci restituiscono, di una Luanda sull'orlo del baratro dove l'origine del conflitto non sta più in invadenti colonizzatori venuti da fuori, ma al suo stesso interno, fra le pieghe di un potere assoggettato ormai a una spirale pressoché

infinita di corruzione e di una ricchezza da sempre prodotta in abbondanza ma mai davvero goduta da tutti, è una fotografia forse non così distorta di ciò che l'Angola, almeno in parte, è al giorno d'oggi. Ma chi è responsabile di questa deriva? In quali personaggi e figure è possibile individuare un tale esagerato accumulo, causa in larga misura di tutti i mali della società angolana odierna? Nei romanzi di Agualusa e Ondjaki è già possibile enucleare tali personaggi e anche in Kiluanji Kia Henda le strutture apparse apparentemente dal nulla hanno, alla fin fine, un ideatore. La loro posizione, però, anche se sembrano sopravvivere al disastro da loro stessi creato, non è centrale in queste opere, né sono portatori dei messaggi principali. Nel capitolo che segue, invece, guadagneranno il centro della scena, perché verrà analizzato come questo potere, che in modo ora subdolo ora teatrale infesta tutte le espressioni vitali del corpo sociale, si incarna in personaggi e figure unici e dominatori delle rispettive opere.

Capitolo 3

PERSONIFICAZIONE DEL POTERE

A fronte di quello che, secondo diversi studiosi (Messiant 1992; Hodges 2004; Gomes 2012)⁸², può essere definito un vero e proprio processo di personalizzazione del potere nell'Angola postcoloniale, questo terzo capitolo intende analizzare come tale fatto politico centrale per la realtà del paese subsahariano sia stato fonte d'ispirazione per numerose opere letterarie e artistiche e in che modo è stato in esse rappresentato. La struttura del percorso di lettura proposto si articola intorno alla figura retorica della personificazione, che consiste nell'attribuzione a oggetti inanimati o concetti astratti di prerogative proprie della persona umana, i quali finiscono, di conseguenza, per essere destinatari e produttori di parole e discorsi o addirittura godere della capacità di

⁸² Messiant parla in particolare del potere del Presidente Dos Santos: «Power has progressively concentrated around the presidency, and the President has been able, although lacking any other social base than the party-State, to impose himself by playing between the various party-State factions» (Messiant 1992, 21). Hodges, che ha analizzato in profondità i venticinque anni di guerra civile, sottolinea come già l'aura e il prestigio di Agostinho Neto e la sua indiscussa leadership durante la guerra di liberazione avessero favorito l'instaurarsi di un sistema presidenziale, sebbene almeno fino al 1992 la Costituzione angolana stabilisse formalmente la supremazia del partito (MPLA) e degli organismi a esso collegati. Oltretutto, non si trattava di una tendenza esclusiva delle forze governative, considerando il vero e proprio culto della personalità che l'UNITA tributava a Jonas Savimbi: «The President's commanding position by [1985] was reflected in the development of a personality cult, although this did not become as grotesque as that crafted around Savimbi in UNITA territory. The second party congress adopted a thesis entitled *The Role of the Leader in the Revolution*, which eulogized the President in the following glowing terms: "His prestige, authority and the respect and admiration of militants and the people are becoming increasingly evident, owing to his consistency and honesty in respect of the principles of the revolution and his intelligence and modesty in analysing and solving the party's central problems". By the second half of the 1980's, therefore, power had become increasingly personalized, with its base at Futungo de Belas, the presidential compound on the outskirts of Luanda» (Hodges 2004, 53-54). Gomes, infine, evidenzia ulteriormente quanto notato in altri punti dei testi citati di Messiant e Hodges, ossia lo stretto legame fra sistema presidenziale, personalizzazione del potere e clientelismo: «O sistema de poder tem apresentado um forte ímpeto de presidencialização. Tal denota-se nas práticas reais do exercício do poder, mas também na forma como esta mesma tendência foi alvo de sucessivas tentativas de institucionalização, que almejavam o reconhecimento do presidencialismo como princípio fundador do sistema político formal. [...] O ponto a salientar é que a presidencialização, ao concentrar na figura presidencial importantes poderes e ao decorrer num contexto onde vigoram ainda princípios de regulação social e política de cariz patrimonial e clientelar, tende a ser acompanhada pela personalização do poder» (Gomes 2012, 427).

azione come individui. Il concetto astratto che si personifica nell'interpretazione avanzata è il potere, o meglio, le sue forme e manifestazioni nell'Angola contemporanea, inserite all'interno del più ampio quadro teorico sviluppato da Mbembe (2001) a proposito dell'intera Africa subsahariana dopo la fine della colonizzazione diretta.

L'organizzazione sequenziale delle opere prese in considerazione scandisce una sorta di personificazione progressiva, dall'abbozzo caricaturale nel video *Fuck Africa remix* di Nástio Mosquito passando per la definizione dettagliata del personaggio-tipo del nuovo ricco in alcuni racconti di João Melo e, più estesamente, nel romanzo *Predadores* di Pepetela, fino a giungere all'identificazione del potere con la figura di vertice del sistema governativo in *O ocaso dos pirilampos* di Adriano Mixinge. Chiudono il corpus analizzato in questo capitolo le opere artistiche *PAI GRANDE (Big Daddy) 35+ anos. Quem vem depois? (será seguramente pior)* di Paulo Kapela e *Pão nosso de cada dia* e *Vitória é certa football club* di Yonamine, in cui le reinterpretazioni originali del genere figurativo del ritratto attribuiscono concretamente un nome a un potere finora rimasto diffuso o sottinteso, realizzando così la coincidenza tra la figura retorica della personificazione e il processo storico-politico della personalizzazione. Nel primo paragrafo saranno esaminate nel dettaglio le tecniche cui ciascun artista o scrittore ha fatto ricorso per personificare il potere, per farlo spiccare cioè al centro della scena come personaggio se non unico quantomeno predominante, mentre nel secondo paragrafo si esporrà come l'uso di un mezzo stilistico comune, pur declinato in modo peculiare da ciascuna tipologia di espressione artistica, contribuisca a far risaltare in maniera netta tale singolo "personaggio" rispetto agli altri personaggi, agli eventi narrati o allo sfondo in cui è inserito.

3.1. Tecniche artistiche e strategie narrative al servizio di un solo personaggio

Un giovane uomo appare inquadrato al centro dello schermo girato di spalle verso la Marginal di Luanda, punta l'indice verso la telecamera che lo sta riprendendo, pronuncia nitidamente tre insulti e, prima di uscire di scena, chiede allo spettatore «Do you?» [fig. 18].



Fig. 18: Nástio Mosquito, *Fuck Africa remix*, video, 2015 (dettaglio).

Seguono, su sfondo alternativamente rosso, giallo e verde, fotografie di Altezze Reali europee, capi di Stato e di governo di nazioni occidentali e autocrati africani alternate a campi da golf, ristoranti con camerieri in frac, pubblicità con banconote che escono da un tablet, ma anche a migranti che tentano di superare la barriera di Melilla [fig. 19], titoli di giornale come «Major companies adjust strategies to sell goods to EU's nouveau poor», fino ad arrivare a una scena finale in cui una donna morta di ebola viene portata fuori da casa sua dai monatti del XXI secolo bardati di scafandro contro il contagio.



Fig. 19: Nástio Mosquito, *Fuck Africa remix*, video, 2015 (dettaglio).

In sovrapposizione a questo rapido succedersi di fotogrammi, si vede la figura di quello che si riconosce essere lo stesso giovane protagonista dei primi dieci secondi del video, a volte duplicata, declamare una specie di discorso programmatico.

La struttura narrativa dei tre minuti e nove secondi di durata del video *Fuck Africa remix* di Nástio Mosquito è riassumibile semplicemente in queste scarse righe. Ciò che però rende complesso coglierne il senso completo e globale è la stratificazione di significati determinata dalla scelta delle immagini, dalla sequenza del loro montaggio e dal contrappunto creato dalle parole proferite, in simultanea, dall'unico personaggio sulla scena. In questo intreccio di significati che è possibile ricavarne sta anche l'interesse di quest'opera come punto di partenza del percorso di lettura e analisi di questo capitolo. L'intreccio audiovisivo e narrativo richiama, d'altra parte, quel concetto di *entanglement* (cfr. Mbembe 2001) già definito nel primo capitolo e da intendersi come concretizzazione dei processi di riordinamento delle società, delle culture e delle identità nell'Africa subsahariana postcoloniale che riguardano anche le modalità di esercizio e di razionalizzazione del potere. Alcuni degli elementi che compongono questo "groviglio" e caratterizzano, come si vedrà, le modalità di manifestazione del potere sono la

rielaborazione di istituzioni tradizionali nel contesto delle nuove configurazioni statali postcoloniali, l'appropriazione adattata dell'eredità coloniale e il posizionamento nel sistema delle relazioni politiche ed economiche internazionali, elemento quest'ultimo che favorisce il prevalere, ancora una volta, della violenza delle logiche economiche e l'assunzione da parte del potere pubblico statale della maschera del governo privato indiretto. Ciò che Mbembe teorizza come quadro concettuale in cui inserire le manifestazioni concrete del potere nel continente africano, il video di Mosquito lo suggerisce nella giustapposizione delle diverse fotografie, vi allude nelle parole che vi sono proferite, lasciando però allo spettatore – il quale viene peraltro chiamato subito in causa da quel «Do you?» iniziale, che istiga e quasi esige una presa di posizione – il compito di dedurre le relazioni di causa-effetto, che restano sottintese. D'altra parte, come affermato da Ryan (2014),

[the] core of Nastio Mosquito's [...] work is an intense commitment to the open-ended potential of language, arrived at through deliberate strategies of reinvention. At stake is a rejection of transparency, of the linear way in which meaning is conferred through politely digestible approaches.

Assumendo, dunque, il discorso programmatico come perno della performance dell'artista angolano in quest'opera, verificiamo che si tratta di un tentativo di imitare, nei contenuti e nei toni, la declamazione di un programma politico durante un comizio, pronunciato interamente in inglese. Il contenuto di quello che assomiglia piuttosto a uno sproloquio – il linguaggio usato è infatti basilare e ripetitivo e molte sono le esitazioni e le interiezioni, che rivelano uno scarso dominio dell'*ars retorica* – consiste nell'ostentazione di possedimenti esorbitanti: «I wanna tell you that Europe, yes, Europe is, is mine... a-ha... it belongs to me... I bought it» afferma il personaggio all'inizio della sequenza, a spiegazione delle ragioni per cui si sta rivolgendo ai suoi interlocutori e mentre scorrono, come esatto contrappunto delle sue parole, i fotogrammi della Gioconda, della caccia all'elefante di Juan Carlos I in Botswana, del matrimonio di Kate e William e di migranti africani respinti da poliziotti europei. I millantati acquisti di questo *nouveau riche*, dato il loro enorme valore monetario e l'elevata

considerazione in termini di status – non solo il continente europeo, ma anche «le Americhe» vengono sfoggiate come acquisizione e declamate come un «gran posto, fantastico» mentre viene inquadrato in primo piano il fondoschiena di un uomo che indossa un cappello da cowboy e biancheria intima con impressa la parola “Charmin”, con una procedura di reciproco ammiccamento fra stereotipo visivo e attributo verbale – hanno lo scopo di evidenziarne la ricchezza acquisita e il potere non solo d’acquisto che essa implica. Ma se dell’Europa e delle Americhe ci si può vantare, al contrario ciò che teoricamente, secondo l’ormai superata retorica nazionalista africana, dovrebbe interessare maggiormente un uomo di successo e ricco come lui, cioè la sua gente, il suo paese, la realtà anche geografica cui appartiene e dove sono radicate le sue origini, è disprezzato in maniera brutale: «Africa! And you know what? I don’t want that place for me... Oh, I don’t, I say: fuck Africa! I say: fuck that shit!», un’Africa che si materializza sul piano visivo nel finto interprete in lingua dei segni al funerale di Nelson Mandela [fig. 20], sottolineando con il ridicolo dell’immagine i termini denigratori del piano verbale.



Fig. 20: Nástio Mosquito, *Fuck Africa remix*, video, 2015 (dettaglio).

È a questo punto della sequenza, quando sullo sfondo iniziano a comparire le effigi dei potenti della Terra, rappresentanti del potere politico (George W. Bush

accanto a Idi Amin Dada, Nicolas Sarkozy e Mobutu Sese Seko, Vladimir Putin e Mu'ammar Gheddafi) ed economico (come Christine Lagarde), che il nuovo ricco di Mosquito espone il programma che gli consenta almeno di trarre un qualche profitto da una cosa tanto disgustosa e disprezzabile, violenta e scomoda com'è l'Africa: «And I have a plan, 'cos we cannot be violent anymore, so what we gonna do is we gonna grab Africa, we gonna make it spread, and we gonna fuck it in the ass». In questo snodo del video si può leggere il legame fra l'inserimento delle logiche di potere africane nel più ampio contesto globale, detto altrimenti l'internazionalismo del potere, e la violenza di matrice coloniale, neo- e post- che prende la forma dell'appropriazione indebita, dello sfruttamento a proprio piacimento e del godimento deliberato, ciò che nelle parole di Mbembe è la dominazione tipica dell'«arte di colonizzare»: «[Such sovereignty] can possess, make use of, and enjoy whatever it pleases since it alone is competent to judge what is good and truly useful to itself, and since there is no abuse in whatever it may do against the native» (Mbembe 2001, 34). La crudezza delle parole che indicano questi atti di appropriazione, sfruttamento e godimento (fra cui «grab» e «fuck») rivela in modo molto diretto la profondità della concezione imperialista che sta alla base del programma presentato dal personaggio: come i colonizzatori delle epoche precedenti, non essendo possibile eliminarla («delete, delete» ripete ossessivamente fra 02:10 e 02:15), tutto ciò che si può fare dell'Africa è prenderne possesso e dominarla (si osservi, a questo proposito, la metafora sessuale, che può essere interpretata o no nel suo significato letterale), godendo al massimo dei vantaggi correlati («just-fuck-it-like... but while they laugh, so we have some fun, you know?»). Nelle immagini che scorrono in questa seconda parte, che vanno dalle gite in yacht all'annuncio «WELCOME TO THE LONDON STOCK EXCHANGE», da uomini europei che chiedono l'elemosina a un lavoratore africano di una società petrolifera, viene peraltro sottolineata la violenza con cui le logiche economiche impongono il loro predominio sulla vita degli uomini, suggellata in conclusione dalla carrellata di simboli degli organismi detentori di questo potere: Louis Vuitton (oltre che simbolo di lusso, marchio di proprietà di uno dei dieci uomini più ricchi del mondo all'epoca di produzione del video), African Bank ed FMI accanto a quelli di CIA, Interpol, ONU e Unione Africana [fig. 21].



Fig. 21: Nástio Mosquito, *Fuck Africa remix*, video, 2015 (dettaglio).

Se dal contenuto delle immagini e dal significato delle parole pronunciate si può ricavare la materia concreta di cui il potere si compone, sono le modalità di svolgimento di tale discorso programmatico, ossia le scelte stilistiche operate dall'artista, a realizzarne la personificazione. Innanzitutto, sebbene sia implicitamente rivolto a una platea, si tratta di un monologo, non essendoci alcuna interazione reale, al di là di qualche domanda retorica ed espressione fatica, con i destinatari⁸³. È lo stesso artista a pronunciarlo e lo fa attraverso un procedimento di *masquerade* tipico della sua pratica artistica che, senza ricorrere ad altri artifici caratteristici della recitazione teatrale (quali i costumi o la voce), lo porta a vestire metaforicamente i panni di vari personaggi:

Theatrically, Mosquito takes centre stage in his work. He often assumes roles, through mimicry, in order to express ideas occurring to him, not so much as his own cherished beliefs but rather observations on human folly manifested

⁸³ Mosquito in questo caso gioca con lo sdoppiamento di ruoli che la sua performance implica lasciando volontariamente indefinita la frontiera fra lo «you» chiamato in causa nei dieci secondi della sequenza iniziale dall'artista inquadrato di fronte, al centro dello schermo, con dito e soprattutto sguardo puntato al fuoco dell'obiettivo, e lo «you» cui si rivolge lo stesso artista quando impersona il ruolo del *nouveau riche*, da inquadrature laterali, dall'alto e, anche quando frontali, mai bucate dal suo sguardo.

in modern life. The distance between his actual identity and such characterisations enables him to express himself variously as being transgressive, cool, cynical, profane and vulgar. (Watkins, 2015, 14)

Il ruolo rappresentato da Nástio Mosquito in *Fuck Africa remix* è quello di un *nouveau riche*, che possiamo presumere sia angolano, che capisce poco delle situazioni e realtà di cui parla perché non le conosce (come quando afferma che nelle Americhe si può trovare «good people... black people, Chinese people, German people», in un accumulo di indicazioni geografiche che, se può far pensare alla varia provenienza dell'immigrazione nel continente americano, rivela in realtà superficialità e totale casualità dell'attribuzione), ma dimostra comunque un'evidente e sfacciata autostima, per non dire arroganza e insolenza, caratteristica con cui normalmente sono ritratti, soprattutto in letteratura, personaggi di questo tipo. Le già sottolineate ripetitività e sostanziale povertà di linguaggio – per esprimere apprezzamento, gli unici aggettivi usati sono «fantastic», «great» e «good», oppure il rafforzamento di un pensiero viene dato dalla ripetizione per tre volte di seguito di «really» – unite alla frequente occorrenza di parolacce e turpiloquio più in generale (abbondano parole come «fuck», «shit», «ass»), intendono sottolineare il carattere di volgarità del discorso e di conseguenza del personaggio. Tutti questi elementi concorrono ad abbozzare la caricatura di un *mijagrosso*, ripresa anche in un altro video di Mosquito, *Demo da Cracia*, di intenti maggiormente parodici⁸⁴.

In *Predadores*, romanzo di Pepetela pubblicato nel 2005, l'operazione di definizione di questo personaggio-tipo è completa e segue in tutte le sue tappe la parabola della vita adulta del personaggio Vladimiro Caposso. In lui, peraltro, si personificano di fatto tutti gli attributi del potere postcoloniale individuati da Mbembe, ossia il riadattamento dell'eredità coloniale in nuove forme di

⁸⁴ In *Demo da Cracia* è sempre Nástio Mosquito ad apparire come unico attore, ripreso su sfondo verde in inquadrature che vanno dalla figura intera al primissimo piano mentre improvvisa ridicoli movimenti di danza sulla musica dell'omonimo brano tratto dal primo album musicale dell'artista «Se eu fosse angolano», di cui si coglie in particolare la sequenza «kanuku quer fazer massa, mamã quer fazer massa, homem da massa quer massa». Il cuore tematico del video è dunque nuovamente l'ossessione per l'accumulazione della ricchezza e l'ostentazione del proprio ego – che in realtà ha ben poco da offrire a parte, ancora una volta, un certo esibizionismo sessuale (il personaggio vorrebbe essere circondato da «gajas» e si ritiene figlio dello «sperma» dell'Angola) – come caratteristiche distintive dell'essere angolano.

arbitrarietà e violenza, lo sviluppo di modalità di governo privato indiretto e l'inserimento dei nuovi detentori del potere all'interno delle logiche politico-economiche internazionali. Inoltre, l'autore costruisce la narrazione in modo tale che non solo la materia narrativa in termini di avvenimenti, ma anche gli elementi di tempo, di modo e di voce (cfr. Genette 1976 e 1983), in particolare l'ordine degli avvenimenti, la focalizzazione, la persona e le funzioni del narratore consacrino Vladimiro Caposso come assoluto dominatore della storia raccontata.

Innanzitutto, è «o homem de impecável fato azul» con cui ci imbattiamo all'inizio del romanzo, cogliendolo nel momento in cui entra «de modo a não fazer barulho» (Pepetela 2005, 9) in un appartamento, nel settembre del 1992, nella brevissima presentazione formale fornita dal narratore onnisciente. Si impone subito anche la focalizzazione interna (variabile nel corso della narrazione a seconda dei personaggi che sono successivamente protagonisti dell'azione) che emerge da un commento volgare riferito a Maria Madalena, «a grande cabra», amante di Vladimiro Caposso scoperta in atti di flagrante infedeltà e per questo eliminata insieme all'uomo con cui si trovava all'inizio del romanzo. Il ricorso alla volgarità, già analizzata nel discorso del nuovo ricco di Nástio Mosquito, come tratto caratteristico di uomini arroganti che si sono arricchiti attraverso trucchi e mancanza di rispetto, disprezzo di chiunque e costante dissimulazione delle loro reali intenzioni rimanda al linguaggio con cui si esprime il potere di matrice coloniale. Infatti, citando di nuovo Mbembe, il registro dell'animalità (o meglio, della bestialità) è distintivo di questo tipo di potere: «discourse on Africa is almost always deployed in the framework (or on the fringes) of a meta-text about the animal – to be exact, about the beast» (Mbembe 2001, 1). Nel caso in esame, rappresenta una delle eredità e adattamenti della razionalità coloniale che si manifestano nel potere postcoloniale. Mentre nella performance precedentemente analizzata di Mosquito è il registro sessuale a dominare il piano verbale della scena, il protagonista del romanzo di Pepetela ricorre proprio all'universo animale per nominare tutti quelli che si trovano, in qualche modo, sottoposti alla sua volontà: oltre al varie volte ripetuto «cabra», solo nel primo capitolo troviamo «os pombinhos» per indicare la coppia assassinata, la «ternura canina» della segretaria di fiducia, le «vacas» sue colleghe e il banchiere Nunes «cara de rato», chiamato

anche «animal». Il passaggio dal piano verbale al piano dell'azione, ossia l'esecuzione di Maria Madalena e del "tale Toninho"⁸⁵, traduce nell'universo della finzione ciò che il ricorso al registro dell'animalità implica nelle relazioni di potere (coloniale e, per estensione, postcoloniale):

The whole epistemology of colonialism is based on a very simple equation: there is hardly any difference between the native principle and the animal principle. This is what justifies the domestication of the colonized individual. [...] Colonization as an enterprise of domestication includes at least three factors: the appropriation of the animal (the native) by the human (the colonist); the familiarization of man (the colonist) and the animal (the native); and the utilization of the animal (the native) by the human (the colonist). (Mbembe 2001, 236-237)

Seguendo il filo di questo ragionamento, la già citata esecuzione è allo stesso tempo un atto di violenza deliberata e una specie di punizione dell'amante che, in quanto possedimento di Vladimiro Caposso, non può azzardarsi a godere di alcuna libertà, pena l'eliminazione fisica di cui finisce per essere vittima.

Dopo questo classico avvio *in medias res*, la narrazione prosegue presentando il secondo personaggio principale del romanzo, Nacib Germano de Castro, antitetico al protagonista per generazione (nel 1992, infatti, è un adolescente) ma soprattutto per carattere e per il conseguente messaggio di cui è implicitamente portatore. Anche la sua storia viene seguita fino alla fine, ma rimane comunque in secondo piano rispetto alla predominanza di Caposso che, anche quando viene temporaneamente abbandonato dal narratore per lasciare spazio agli altri personaggi, funge comunque da pretesto per introdurli e raccontarne la storia. È il caso, per l'appunto, di Nacib, che entra in scena in quanto innamorato della figlia più giovane del ricco angolano, Mireille, ma è in relazione a lui, al suo sguardo che viene presentato:

O dito Nacib, rapaz alto e magro, nos seus quinze anos sofrivelmente alimentados, dobrou a esquina de cabeça baixa e desapareceu da vista de

⁸⁵ In realtà, l'ordine della narrazione in questo punto è contrario all'ordine logico dell'argomentazione qui usata per l'analisi, il che tuttavia non ne modifica sostanzialmente la validità.

Vladimiro Caposso. Mas não da nossa quase divina onnipotência, por isso o vamos seguir no próximo capítulo. (Pepetela 2005, 27)

E anche quando i capitoli incentrati sugli altri personaggi non partono da Caposso, vi fanno comunque ritorno, come testimonia ad esempio la conclusione di quello dedicato all'ex amico e avversario Sebastião Lopes: «Sebastião só disse, arfando de entusiasmo, a tua terra é bué. Haveria de vir mais vezes, sabia. Embora sem intenção, o antigo amigo Caposso, hoje Vladimiro, lhe daria pretexto para voltar» (Pepetela 2005, 136). L'ordine con cui gli avvenimenti vengono presentati, dunque, risponde meno a esigenze temporali (tant'è che risulta praticamente impossibile determinare quale sia il racconto primo, dato che i salti analettici e prolettici non riconducono quasi mai al punto in cui il racconto si era interrotto) quanto piuttosto a un'ulteriore messa in evidenza del senso di arbitrarietà che domina l'intera narrazione, dunque non semplice attributo di potere incarnato nel personaggio principale ma quasi caratteristica ambientale che permea il contesto globale in cui si inserisce la storia raccontata.

Di Vladimiro Caposso, come già anticipato, dopo la presentazione come uomo potente e calcolatore che nel 1992, anno turbolento delle prime elezioni in Angola, regola un conto privato facendolo apparire come violenza politica e mette in salvo la famiglia spedendola all'estero in previsione di una recrudescenza della guerra civile, seguiamo l'intera parabola di ascesa e declino, in termini di potere, a partire dall'arrivo a Luanda appena ventenne nel 1974. Figlio di un assistente sanitario originario della regione del Kuanza meridionale, dopo la morte del padre si trasferisce nella capitale con la speranza di trovare un'occupazione che gli permetta di sopravvivere e ben presto inizia a lavorare nella bottega di quartiere del portoghese signor Amílcar. L'imminente proclamazione dell'indipendenza e il clima di guerra civile che già incombe sulla città spingono quest'ultimo a seguire la sorte della stragrande maggioranza degli ex coloni, a imbarcarsi cioè per tornare nel Portogallo natio e a lasciare la sua attività nelle mani del dipendente, di cui nel frattempo aveva imparato ad apprezzare l'affidabilità. Questo passaggio di consegne, che fa di Caposso un piccolo proprietario e commerciante quasi senza volerlo, sancisce sul piano finzionale il trasferimento delle prerogative di potere,

con l'accento posto sul potere economico, dal vecchio ordine coloniale al nuovo ordine post-coloniale: a questo proposito, è fortemente simbolico l'atto di ricostruzione di una nuova identità da parte del protagonista che, in linea con il cambiamento dei tempi, assume il nome di Vladimiro (in onore a Lenin) e falsifica i propri ascendenti affermando di essere originario di Catete, non a caso il luogo di provenienza della nuova classe dirigente del paese. Questo primo ammiccamento al nuovo ordine lo porta via via a scalare i gradini del prestigio sociale, passando anche per una fase di impegno all'interno del partito contemporanea al servizio come autista di un funzionario del Ministero dell'Istruzione, che però sfrutta a suo vantaggio per aumentare le proprie entrate – concretizzando così quello che Mbembe chiama «governo privato indiretto», che inizia a comparire proprio così:

The work of officials no longer requires commitment to their posts; bureaucrats can use their labor power for other purposes, in time supposed to be spent on the job. In extreme cases, they may sell their job as a source of income or private rents to top off their salaries [...]. Once this point is reached, they are serving only themselves. (Mbembe 2001, 79-80)⁸⁶

Il seguente passo non fa che confermare in modo lampante quanto appena affermato: «A regra do novo regime era essa, conhecida de todos os adultos presentes, ninguém gastava dinheiro inutilmente com a colectividade. O dinheiro só servia para produzir mais dinheiro ou para esbanjar em acções de prestígio» (Pepetela 2005, 279).

Un nuovo cambio del vento politico, con la perdita di centralità del partito dopo il secondo Congresso del 1985, e i guadagni accumulati gli faranno fare il successivo salto di carriera: Vladimiro Caposso diventa impresario, arrivando negli anni Novanta a entrare nel giro del traffico di armi e di diamanti, associato ad altri

⁸⁶ Merita, a questo proposito, citare quest'altro passo di João Melo, dal racconto «O rabo do chefe», la cui spietata precisione dei termini descrittivi traduce sul piano letterario l'analisi sociale di Mbembe, in una sorta di parafrasi al contrario: «O Doutor Chico, em vez de dirigir convenientemente a ELMA, U.E.E., como rezam os manuais de gestão da coisa pública [...], utilizou o seu cargo de director-geral, desde o primeiro dia, para resolver os seus inúmeros problemas pessoais, ou seja, para se safar, como costuma afirmar o já várias vezes mencionado povo em geral. É por isso que, a partir de uma dada altura, quando a roubalheira passou a ser feita às escâncaras, isto é, quando a gestão se transformou, digamos assim, em simples “mamação”, os trabalhadores o apelidaram de “Chico Mamão” (o que, obviamente, não tem nada a ver com a fruta homónima)» (Melo 2004, 34).

imprenditori provenienti dalla Repubblica democratica del Congo, dal Pakistan e dagli Stati Uniti. La progressiva ed esponenziale accumulazione di denaro gli consente, fra l'altro, di acquistare un vasto appezzamento di terreno nel sud del paese, senza però rispettare l'uso secolare che la popolazione del luogo ne faceva come terre di transito delle mandrie al pascolo. Questo "inconveniente", che trova nell'azione di un'ONG locale e dell'ora avvocato ed ex amico Sebastião Lopes uno scudo invalicabile a difesa dei diritti dei più deboli contro lo strapotere e il disprezzo grossolano dei tipi come Caposso, ne determinerà l'inizio della parabola discendente.

Per quanto riguarda, infine, gli effetti di voce che contribuiscono ulteriormente a delineare la personificazione del potere nel romanzo di Pepetela, il narratore è onnisciente o, secondo le categorie di Genette, di tipo etero- e intradiegetico, ossia assente come personaggio dalla storia ma che la analizza a partire dall'interno. Forzando un po' i limiti di questa categoria, lo si può addirittura definire come onnipotente – facoltà che, in realtà, limitando il perimetro di tale affermazione al contesto finzionale, qualsiasi lettore «*habitudo a ler mais que um livro por década*» (Pepetela 2005, 13) è disposto a riconoscere all'autore; a quest'ultimo, tuttavia, non si può sovrapporre il narratore al quale, dopo essergli stata concessa l'autorità per raccontare ciò che sa, non si richiede una presenza massiccia nella narrazione, o meglio, gli si richiede piuttosto una certa dissimulazione, individuando a volte come intrusioni deliberate determinati commenti che possa fare nel corso del racconto. Al narratore di *Predadores* non interessano minimamente tali convenzioni letterarie, non si fa il minimo scrupolo a intervenire in maniera brusca e diretta⁸⁷ e lo fa di continuo, dando indicazioni di regia

[Mais previno que haverá muitas misturas de tempos, não nos ficaremos por este ano de 1992 em que houve as primeiras eleições, iremos atrás e iremos à frente, mas só quando me apetecer e não quando os leitores supuserem, pois democracias dessas de dar a palavra ao leitor já fizeram muita gente ir parar ao inferno e muito livro para o cesto do lixo.] (Pepetela 2005, 13)

⁸⁷ Ciò è determinato anche dalla scelta tipografica fatta dall'autore che, segnalando tali interventi in corsivo e fra parentesi quadre, evidenzia nitidamente la presenza del narratore.

interpretative

[Talvez não seja extemporâneo referir uma constatação, quase queixume: zona verde coisa nenhuma, não passava de uma estreita nesga de terra com algumas árvores, cada vez menos, e condenadas a desaparecer com a especulação imobiliária.] (Pepetela 2005, 32-33)

e ideologiche

[Se esperavam ler de mim que «tinham finalmente mostrado as mãos sujas», desenganem-se, não caio nessa inverosimilhança, Caposso nunca leu Sartre, até pode pensar que é alguma marca de água mineral.] (Pepetela 2005, 339)

Tutti gli elementi fin qui analizzati nel romanzo di Pepetela, ma come già anticipato anche i due video di Nástio Mosquito, delineano ciò che lo stesso scrittore angolano ha definito in un'intervista come un tipo, «alguém que representa um grupo social que começa a aparecer a partir da independência» (Chaves, Macêdo 2009, 44). È possibile ritrovare tale personaggio-tipo anche in altre opere letterarie, in particolare in vari racconti di João Melo pubblicati negli anni che sono coincisi con la fine della guerra civile in Angola e il conseguente inizio di un periodo di sorprendente progresso economico nel paese, apparentemente spinto da questa nuova borghesia ma a tutti gli effetti disuguale e risultato in gran parte di speculazioni, corruzione e concentrazione nelle mani di pochissimi dei guadagni derivati dallo sfruttamento delle risorse che dovrebbero appartenere a tutti. I tratti caratteristici sono quelli già visti di cupidigia sfrenata e ostentazione dello status di potere conquistato, riassunti in maniera efficace da questa affermazione: «Um rico que se preze, seja ele velho ou novo, tem que ter três coisas, pelo menos (além de muito cumbu, claro): cão, guarda pessoal e uma amante» (Melo 2004, 21).

Ciò su cui Melo insiste in maniera particolare e che ne contraddistingue la narrativa breve è il ruolo assegnato al sesso e, in base a una relazione metonimica e reificante, alla donna da questi personaggi (tant'è che un'intera raccolta di racconti, *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, ha come tema il rapporto fra uomini e donne dal punto di vista affettivo e sessuale). Ricchezza e sesso/donne si implicano vicendevolmente: la prima è il mezzo che consente di accedere al

secondo(e) in quanto soddisfacimento del puro piacere individuale, dunque per forza extraconiugale dato che il matrimonio è qui perlopiù inteso come obliterazione di una norma sociale; ma il mantenimento di una o più amanti, o la frequentazione di prostitute – il protagonista-narratore di «O meu primeiro milhão de dólares» (2009) non si fa mancare né le une né le altre – richiede un'incessante alimentazione e consumo di quella stessa ricchezza accumulata. Viene dunque ribadito il legame fra potere inteso come dominazione e sesso, che abbiamo già visto suggellato nel video *Fuck Africa remix*, lì espresso però come metafora di un'appropriazione di tipo imperialista di un qualcosa che resta, per quanto astratto, ancora materiale (l'Africa); in Melo, invece, questo legame definisce i rapporti fra esseri umani e relega la donna a mero oggetto dell'appropriazione che vi è sottintesa, come quando, nel racconto «O fato azul-escuro», Belita afferma del marito che sta per sposarsi (a insaputa di lei) con un'altra donna:

Julga descortinar no olhar subitamente tenso de André um brilho novo, como se ele não fosse apenas a mais uma recepção, mas sim a uma tomada de posse, por exemplo, era como se ele próprio é que fosse tomar posse de algo que lhe desse uma extrema satisfação, um cargo de ministro, quem sabe. (Melo 1999, 100)

È una rapacità che dall'atto sessuale («ele chegava à cama, dava-lhe um beijo superficial, abria-lhe as pernas e introduzia o membro na vagina dela, sem sentir que a mesma não estava pronta; dois ou três minutos depois, despejava-lhe nas entranhas doridas um visgo inosso» – Melo 1999, 99) travalica nell'atteggiamento assunto da questi personaggi in qualsiasi circostanza della vita, in una circolarità che rende indissolubili tornaconto e volgarità:

Ela ouviu-lhe rir como um porco: «Eu é que estou folgado! Ninguém me chateia, a empresa está praticamente parada mas nem o ministro quer saber e, de vez em quando, ainda faço as minhas viagens da ordem, umas conferências aqui, ali umas visitas para troca de experiências, enfim, eu sou, reconheço isso, um dos beneficiados da Revolução!...» A mulher achou a gargalhada dele meio obscena. (Melo 1999, 98)

In questi termini avviene la drammatizzazione dell'orgoglio maschilista di possedere un organo sessuale attivo e attraverso di esso imporre il proprio potere,

subordinando innanzitutto l'universo femminile al proprio piacere e così riproducendo il sistema falloocratico, che è poi quello coloniale; è per questo che «the postcolony is a world of anxious virility, a world hostile to continence, frugality, sobriety» (Mbembe 2001, 110).

L'insistenza sul registro dell'osceno è l'elemento più interessante riscontrabile in *O ocaso dos pirilampos* di Adriano Mixinge. Si tratta di un testo definito in copertina come romanzo e ascritto al sottogenere del "romanzo del dittatore"⁸⁸, anche se di personaggi e avvenimenti intrecciati in una trama, descrizioni e dialoghi non vi è traccia e la forma con cui si presenta è quindi quella di un antiromanzo (cfr. Chalendar 2015) o, più semplicemente, di un lungo monologo. In un vero e proprio delirio di onnipotenza, senza alcuna coerenza nella successione dei pensieri dell'io-noi narrante (o meglio, parlante, dal momento che nulla viene qui narrato), si susseguono per quasi duecento pagine elenchi di ciò che egli stesso crea (dai più piccoli oggetti comuni a intere città), capitoli dedicati alle donne collezionate, amate e disprezzate, e parti di testo in versi che dovrebbero mimare la musicalità dell'onnipotenza detenuta da questo narratore monologante, dato che essa emana da un tamburo: «Eu tanto posso destruír como gerar tudo, com apenas umas batucadas. [...] enquanto o batuque estiver em minhas mãos, eu organizarei o universo» (Mixinge 2014, 15). In questa massa informe di parole prevalgono, come detto, gli elementi volgari e osceni, legati quindi al sesso e alla scatologia, i quali, sebbene siano intrinseci di tutti i sistemi di dominazione e ingredienti classici della produzione del potere, non rappresentando perciò di per sé un qualche tipo di specificità africana, sono riferiti in maniera a tal punto ossessiva per la particolare predilezione del *commandement* postcoloniale per tutto ciò che è lusso, eccesso e stravaganza e diventano quindi parte integrante del suo stile di espressione (cfr. Mbembe 2001, 108-115). Gli orifici, le viscere e l'apparato sessuale vengono continuamente riferiti nel testo di

⁸⁸ Secondo la definizione del giornalista António Rodrigues nell'articolo «Monólogo do ditador enquanto deus fálico», comparso su *Público* il 25 luglio 2014. Il sottogenere, pur essendo praticato anche altrove, è caratteristico della letteratura ispano-americana (cfr. Bellini 2000) e vi appartengono opere che vanno da *Facundo* (1845) di Domingo Faustino Sarmiento fino a *La fiesta del chivo* (2000) di Mario Vargas Llosa, passando per *El señor presidente* (1932) di Miguel Ángel Asturias e *El otoño del patriarca* (1975) di Gabriel García Márquez.

Mixinge come organi creatori, in questo sostituendosi anche alla mente per quanto riguarda la produzione di idee e fantasie, attraverso gli atti di sputare, vomitare, defecare e urinare, fin dall'incipit (ma anche nei titoli di alcuni capitoli, come «O ânus criador», «A tosse» e «Com o falo em alto»):

Ouvi um barulho estranho, persistente, ora abafado ora agudo. Deu-me vontade de urinar. O que urinei encheu-me de maravilha: começaram a sair aviões e mais aviões da minha uretra, enquanto todo o meu corpo cavernoso, a minha glândula e o meu prepúcio pareciam estalar. (Mixinge 2014, 13)

In quest'ossessione si realizza anche la convivialità caratteristica, sempre secondo Mbembe, della relazione fra il potere postcoloniale e coloro che vi sono sottoposti: non una collaborazione, in cui ciascuno apporta il suo contributo alla realizzazione della medesima finalità, in un rapporto quindi paritetico, ma una condivisione dello stesso spazio vitale in cui ciascuno adotta le strategie a lui più congeniali per sopravvivere. È un reciproco e metaforico *do ut des* in cui in cambio di subordinazione acritica si riceve piacere e si alimenta di rimando l'illimitata volontà di godimento del potere: «O dia que o som do batuque rimar com o som do estômago do povo haverá sociedades perfeitas» (Mixinge 2014, 50) e «Eles nem sequer sabiam que gostariam do que estava já a acontecer: o ritual da subordinação absoluta» (Mixinge 2014, 125).

La tecnica del monologo, che in questo testo travalica l'abituale funzione di riproduzione del pensiero di un personaggio del racconto proprio perché ne compone l'intera materia (di fatto, materia del racconto, voce narrante e tecnica narrativa finiscono qui per coincidere), fa sì che l'intera interpretazione si concentri su colui che lo produce. L'identificazione con la figura di vertice del sistema governativo dell'Angola è continuamente suggerita (soprattutto dai riferimenti a realtà locali come i *musseque* o la *kazukuta*, oppure da riferimenti intertestuali ad autori e artisti nazionali) ma mai confermata: anche le frasi più esplicite, come «[surgi] no pináculo da cena política para morrer nele. Primeiro foram anos de guerra civil» (Mixinge 2014, 17), potrebbero essere applicabili alla descrizione di altri contesti e, d'altra parte, il detentore di questo potere pressoché assoluto non viene mai nominato.

È nei già analizzati *Barroco tropical* e *Os transparentes* che vediamo comparire una relazione più chiara fra potere e persona, poiché in entrambi i romanzi la figura del Presidente (o della Presidentessa) è in qualche modo coinvolta con gli avvenimenti narrati. Il suo ruolo, tuttavia, si riduce a quello di una comparsa, mentre ha maggior rilievo tutta una rete di funzionari dello Stato e altri personaggi secondari che ne rappresentano la corte: «In the postcolony, fetishistic power is invested not only in the person of the autocrat but also in the persons of the *commandement* and of its agents – the party, policemen, soldiers, administrators and officials, middlemen, and dealers» (Mbembe 2001, 111). Proprio il termine “corte” è usato in *Barroco tropical* da uno dei due narratori omo- e intra-diegetici, riferendosi agli intrighi intimi (festini a base di sesso e droga) che vedono coinvolta la Presidentessa e il suo entourage, di cui viene involontariamente a conoscenza innescando così le sue successive peripezie. Già nel capitolo di presentazione dei personaggi secondari ne vengono delineati i tratti, prima ancora che le loro azioni nel romanzo rendano tangibile l'intrigo: si fa riferimento a organi di stampa usati dal regime per infangare i contestatori, all'ambasciatore nonché consigliere della Presidentessa Pascal Adibe coinvolto nei soliti traffici illegali di armi e diamanti che si autodefinisce «como Deus: estou em toda a parte, mas ninguém me vê. Há quem acredite em mim, e há quem duvide da minha existência» (Aguilusa 2009, 86), ma anche al suocero del protagonista che è sempre stato un uomo dell'apparato, generale riconvertitosi in impresario con l'avvento del capitalismo nel paese. Tutti, invariabilmente, fanno ricorso alla Paura, «o sentimento de permanente angústia e desamparo que aflige as pessoas com opiniões diferentes em países sujeitos a regimes totalitários» (Aguilusa 2009, 88), come arma principale contro i loro detrattori. I sospetti di complicità fra i mandanti dell'assassinio della donna che “cade” dal cielo nel primo capitolo e la Presidenza della Repubblica si fanno sempre più insistenti da parte del narratore e personaggio Bartolomeu Falcato, ma la conclusione del romanzo non dissolve queste ombre e in esse la figura della Presidentessa rimane avvolta restando così, fino alla fine, in secondo piano.

In *Os transparentes* si è già accennato alla “convivialità” sul piano spaziale fra i detentori del potere e gli altri gruppi sociali, la quale non impedisce però la

reiterazione degli stessi atteggiamenti di superiorità, ostentazione e prevaricazione, prerogativa di tutti i personaggi simili fin qui analizzati, in particolare da parte dei personaggi del Ministro, dell'Assessore SantosPrancha e del milionario DomCristalino. I primi due fanno ampio ricorso, proprio in virtù della loro posizione privilegiata, all'autoritarismo e a un certo regime di eccezione (cfr. Mbembe 2001)⁸⁹, com'è evidente da questo dialogo fra l'Assessore e un agente di polizia addetto al traffico:

- então, senhor Assessor da nossa excelência, a viatura está mal parqueada
- ó camarada agente, já lhe disse, pela pessoa do meu motorista improvisado, que não me chateie os cornos, esta viatura é do Ministério e nós estamos aqui a aguardar um passageiro
- mas o camarada Assessor da nossa excelência não pode aguardar no parque das viaturas?
- não! eu estou aqui à espera de um senhor também importante, um americano! você já viu americano ir a caminhar até ao parque lá longe?
- ainda não vi
- nem vai ver, porque a viatura vai mesmo ficar aqui
- então se o meu chefe vier me falar, digo o quê?
- diga que o Assessor da nossa excelência está aqui à espera de um americano, e agora deixe-me fechar a janela que o ar condicionado assim está só a gastar gasolina
- senhor Assessor da nossa excelência, ainda desculpe...
- diga
- posso só pedir na ajuda dum cigarro ou mesmo cem kwanzas para combater a sede?
- podes - mas o Assessor não se mexia, permanecia com o olhar estático numa atitude misteriosamente calma
- então?
- então quê?
- o cumbú?
- quem tem o cumbú é o motorista - fechou a janela, o senhor Assessor (Ondjaki 2014, 114-115)

⁸⁹ La definizione data dal filosofo camerunense del regime di eccezione a fondamento del *commandement* coloniale è di «regime that departed from the common law. This departure from the principle of a single law for all went hand in hand with the delegation of private rights to individuals and companies and the constitution by those individuals and companies of a form of sovereignty drawing some features from royal power itself» (Mbembe 2001, 29). Il «regime di eccezione» non va perciò confuso con lo «stato di eccezione», concetto usato per la prima volta da Carl Schmitt negli anni Venti del Novecento in relazione ai totalitarismi coevi e ripreso nel nostro secolo da Giorgio Agamben nell'opera omonima (2003), di cui lo stesso Mbembe esplora il rapporto con le nozioni di biopotere e sovranità nel suo *Necropolitica* (2016).

DomCristalino è invece un uomo la cui traiettoria lo ha portato a passare dalla politica agli affari attraverso una serie di privatizzazioni tanto ampie quanto ambiziose e addirittura inverosimili, giocate sullo stesso registro dell'eccesso del nuovo ricco di *Fuck Africa remix*: «foi privatizando os lugares, as fábricas e até algumas das pessoas que se viram envolvidas com o seu trajeto» (Ondjaki 2014, 165) e «tinha já conseguido privatizar montanhas com nascentes de alta qualidade e volumoso caudal» (166). Il doppio filo che lo lega ai vertici del potere politico si concretizza negli stretti rapporti che intrattiene col Ministro, suo personale cavallo di Troia per accedere al consenso del «grande Chefe» di cui ha comunque bisogno per portare a termine il suo piano più ambizioso, ossia la privatizzazione del trasporto idrico di Luanda. I riferimenti al «chefe», com'è chiamato sia dai personaggi potenti sia da quelli più miserabili (cfr. Ondjaki 2014, 54), sfociano infine nella definizione che ne viene data quando per la prima volta appare nel romanzo, come racconto di avvenimento e non solo come racconto di parole, mentre annuncia alla televisione l'inizio dei lavori da parte della CIPEL: «comandante em chefe das forças armadas, Presidente da república, chefe do governo, Presidente do conselho de ministros e do conselho da república e do mpla, e patrono da FESA» (Ondjaki 2014, 170). Non siamo all'attribuzione di nome e cognome, ma l'allusione non potrebbe essere più esplicita⁹⁰.

⁹⁰ Tanto più che in questo caso si verifica una completa sovrapposizione tra finzione e realtà, vista la «extensão dos poderes da Presidência a todas as esferas do poder político» (Gomes 2012, 411) che si completa, secondo Messiant (1999), proprio con l'istituzione della realmente esistente Fundação Eduardo dos Santos. A questo proposito, cfr. anche i paragrafi a essa dedicati da Hodges: «A new and particularly poignant manifestation of this type of personalized power and private dispensation of state patronage was the creation of the Eduardo dos Santos Foundation (FESA) in March 1996 as a result of a quasi-private initiative of the head of state. Portrayed as a philanthropic non-profit venture, modelled on the private foundations of the developed world, FESA officially aims to complement the actions of the government by promoting "the citizens' social welfare and economic development". [...] It is difficult to resist the conclusion that the real rationale for the Foundation is to promote the public reputation of the head of state so that he can gain personal credit for actions that should really be financed and implemented through mainstream government institutions and programmes. Apart from carrying the President's name and thus creating an aura of presidential concern and generosity (apparently at variance with the real origin of the funds), FESA provides a new avenue for patronage, drawing into its circle NGOs and others who seek to tap its funds. [FESA also engages in overt glorification of its "founder" by organizing week-long seminars and celebrations each year to mark the President's birthday. On one of these occasions, in August 1997, it went so far as to propose his candidature for the Nobel peace prize]» (Hodges 2004, 61-62).

Ciò che nella letteratura abbiamo finora visto rimanere nella sfera del suggerimento, per quanto spinto, diventa manifesta identificazione nelle opere di due artisti plastici angolani: mi riferisco in particolare a *PAI GRANDE (Big Daddy) 35+ anos. Quem vem depois? (será seguramente pior)* di Paulo Kapela e *Pão nosso de cada dia* e *Vitória é certa football club* di Yonamine. In esse, è la forza del ritratto, genere pittorico che da secoli funge da dispositivo del potere, sia esso politico, economico, religioso o sociale, a far coincidere la personificazione del potere nella messa in scena di tutti i suoi attributi con la personalizzazione dello stesso, ossia l'accentramento in una singola persona di tali attributi e la contemporanea promozione dell'immagine del leader politico «attraverso ogni tipo di canale comunicativo, [...] capace di far breccia non solo nella razionalità del cittadino, ma anche nella sua emotività, nella sua parte inconsapevole, assurgendo così a un ruolo ambivalente, di candidato prescelto e mito personale»⁹¹. D'altra parte, il potere ha sempre compreso a fondo la potenza sacralizzante di una tale operazione estetica. Il ritratto segnala lo status e la posizione di colui o colei che viene rappresentato, normalmente con immagini di opulenza e di affermazione dell'autorità tramite le quali si verifica la teatralizzazione dell'individuo. L'immagine del sovrano⁹² – dal momento che «[power] is the unrestricted exercise of sovereignty. Emanating energy and stateliness, those endowed with power are usually depicted in a position above other figures in a scene» (Rapelli 2011, 10) – dev'essere riconosciuta e riconoscibile, la sua onnipresenza è garante del suo potere.

Naturalmente, le opere qui considerate non sono ritratti "classici", ossia dipinti, ma installazioni che partono dalla fotografia, che fin dalla sua invenzione alle soglie del Novecento ha sostituito la pittura come mezzo per rappresentare il potere in immagini. In *PAI GRANDE (Big Daddy) 35+ anos. Quem vem depois? (será seguramente pior)* [fig. 22] Paulo Kapela pone al centro del collage José Eduardo

⁹¹ Cfr. la voce "personalizzazione della politica" nel "Lessico del XXI secolo" dell'Enciclopedia Treccani.

⁹² Sebbene, naturalmente, nel caso specifico dell'Angola contemporanea non si parli di un sovrano in termini propri, tale appellativo non sembra essere del tutto fuorviante se consideriamo la definizione di «monarchia repubblicana» data al presidenzialismo angolano dal giurista Raul Araújo nella tesi di dottorato dal titolo *O Presidente da República no sistema político de Angola* (2008).

L'opera richiama, nel suo supporto di carta e cartone, gli "altari" privati (Hersak 2009; Oliveira 2018) che sono un segno distintivo della pratica artistica di Kapela⁹³, insieme alla tecnica mista che riunisce nello stesso spazio i più disparati materiali e segni visivi e linguistici, dalla fotografia ai ritagli di giornale, dalla penna che campeggia sulla fronte di dos Santos alle scritte che lo circondano (in portoghese, kikongo e francese). Questa forma compositiva peculiare e la sacralizzazione che implica legano la figura ritratta a uno dei più antichi attributi del potere, ossia la sua commistione, quando non la discendenza diretta, con il divino: il presidente angolano reca qui un'aureola da cui si irradia la «libertação espiritual da África» e in cui è ripetutamente inscritto l'accostamento a «Jesus Criste». E se la divinità è immortale, una parte del titolo dell'opera di Kapela ci ricorda la durata della detenzione del potere da parte di dos Santos che, se non è eterna in termini assoluti, supera di molto i limiti di quanto può essere ritenuto accettabile in un sistema statale che si definisce "repubblica" e in cui vige la democrazia, richiamando ancora una volta quanto Mbembe afferma a proposito del potere africano postcoloniale, che con il suo essere a vita sfida la mortalità stessa:

The autocrat seeks to render his own mortality of no effect by deferring for as long as possible the inevitable violence of death, precisely because the moment of death is the moment when the dead man is suddenly naked and without power, except whatever power the dead exercise. (Mbembe 2001, 166)

La seconda parte del titolo, poi, con il suo giudizio già negativo su chi inevitabilmente prenderà il posto del «Grande Padre» della nazione, sembra farsi portavoce di una celebrazione ai limiti dell'adorazione di colui che, al momento della composizione dell'opera, era ancora il Presidente della Repubblica di Angola, riecheggiando l'epilogo del già analizzato *O ocaso dos pirilampos*, anch'esso una visione proiettata sul futuro:

⁹³ D'altra parte, il lavoro dell'artista è caratterizzato da una «forte componente espiritual, onde rastafarianismo, filosofia bantu e cristianismo culminam numa vivência muito pessoal da religiosidade» (Oliveira 2018).

Como eu já não posso fazer nada pelo passado, farei tudo pelo presente e o futuro: eu tenho nas minhas mãos o destino de todos, a possibilidade de uma Nação sem pobres, a alegria colectiva. Como a água ao mar e apesar de ser um exímio manobreiro, eu fui, sou e serei para vocês, frustrados ou não, aquilo sem o qual a vida não terá nenhum sentido: o meu falo vibrará escravizando-vos e vocês me recordarão como o Grande Patriota. (Mixinge 2014, 196-197)

Come però si vedrà nel paragrafo successivo di questo capitolo, gli intenti dell'artista sono di altra natura.

Pão nosso de cada dia [fig. 23] di Yonamine riprende, per certi versi, l'afflato spirituale presente nell'opera di Kapela. Una parete di piastrelle dai colori ambrati, che riprende tutte le tonalità dello spettro del marrone, accoglieva il visitatore della personale dell'artista intitolata emblematicamente «Não sou santo» tenutasi nel febbraio del 2016 presso la galleria Cristina Guerra contemporary art a Lisbona.



Fig. 23: Yonamine, *Pão nosso de cada dia*, installazione (tostapane, stencil), dimensioni variabili, 2016.

Subito però, cogliendo la particolarità del materiale di composizione di queste “piastrelle”, si veniva catapultati all'interno di un'installazione sconcertante, non solo per le dimensioni (3,5 x 8 m) e la quantità di segmenti compositivi (2.500), ma anche e soprattutto per il forte valore simbolico e la fitta rete di significati, in un intreccio di complessità e immediatezza tipico dell'arte contemporanea. *Pão nosso de cada dia* è già, di per sé, un titolo fortemente evocatore: invocazione centrale

della preghiera cristiana del Padre nostro, è anche la più “terrena” e concreta, legata alla sopravvivenza materiale degli uomini che non di solo spirito possono alimentare le proprie vite. Il richiamo alla sfera sacrale o, per meglio dire, alla contrapposizione fra sacro e profano, fra santo e “peccatore”, fra divino e terreno era il filo conduttore dell’intera esposizione, ma in quest’opera monumentale assume un carattere emblematico e dissacrante. Infatti, il pane del titolo è anche concretamente il materiale di supporto di una serie di 2.500 incisioni tostate di figure in serie disposte secondo uno schema irregolare: sono distinguibili le cifre 0, 1, 5, 6, 7, 8 e 9, alcune fette bruciacchiate e altre appena dorate e, quasi confondendosi in mezzo a questo insieme caotico di numeri, l’impronta del volto del Presidente della Repubblica di Angola José Eduardo dos Santos [fig. 24].

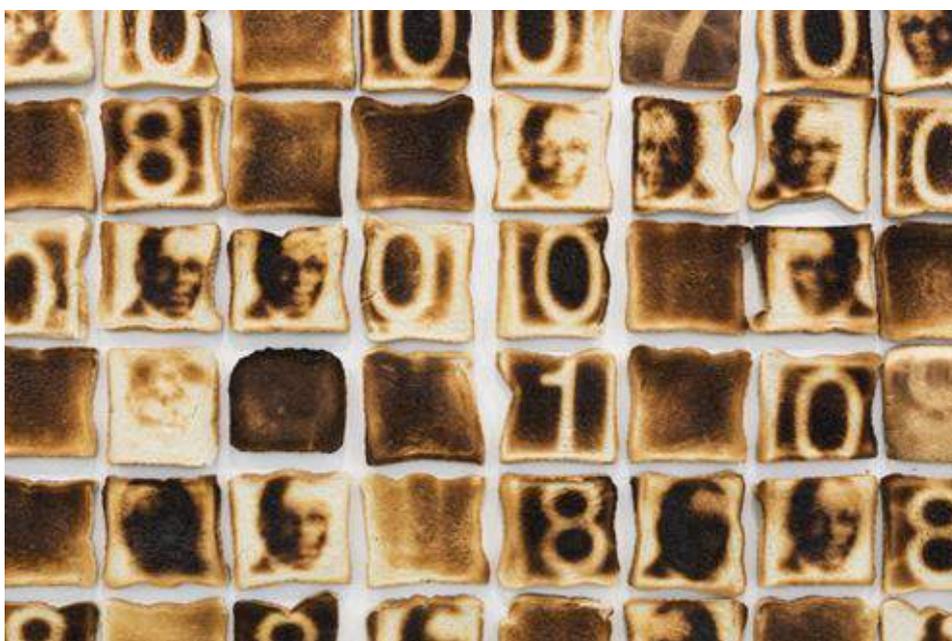


Fig. 24: Yonamine, *Pão nosso de cada dia*, installazione (tostapane, stencil), dimensioni variabili, 2016 (dettaglio).

Se l’interpretazione numerologica, suggerita da alcuni critici, richiama una miriade di significati non sempre comunemente accessibili, accanto ad associazioni più o meno ispirate dal senso comune (0 come numero dell’assenza, 1 come numero del capo, 8 come numero dell’infinito), la presenza disseminata del volto della personalità politica più importante del paese africano ispira una serie di

collegamenti semantici che vanno in molteplici direzioni. Il critico d'arte angolano Adriano Mixinge ne suggerisce alcuni:

O cargo que ostenta fixa o retratado no máximo escalão da liturgia política: como o pão, o culto da personalidade passa a ser parte do ritual do dia a dia. Com uma beleza que, tanto pela sua reiteração como pela sua substância, pode resultar indigesta, a silhueta/retrato faz parte de um produto artístico potencialmente transcendental, misto de herói *pop* com divindade da história política mais recente de Angola. (Mixinge 2016)

La quotidianità del pane, insolito supporto per un ritratto in tutto e per tutto “istituzionale”, è allo stesso tempo sigillo di sacralità, ostia (cfr. Melo 2016) profana in cui il vertice del potere si fa sostanza e diventa alimento ineludibile della vita quotidiana nazionale. In questo senso, si avvicina allo statuto di feticcio, concetto inizialmente legato, secondo le credenze trasmesse dalla memoria collettiva dei popoli bantu, alla comparsa di qualsiasi oggetto di cui non si conosca l'origine e perciò collegato in qualche modo con forze occulte (cfr. Austen 2011), da cui l'investitura di significato in una dimensione allo stesso tempo pragmatica e simbolica, sia in termini religiosi come supporto a determinati rituali di culto, sia in termini politici come insegna del potere. È quest'unione con la sacralità che rende il potere postcoloniale “feticistico” e, proprio in virtù di ciò, profondamente intimo e familiare per le forme che assume, di fatto colonizzando tutte le modalità della vita quotidiana:

The autocrat is also an acoustic fact, since his speeches are broadcast by the radio and even float in popular songs. In this sense, he does not simply hear himself speak; he also imposes himself in his dimension as a voice that is listened to, when not himself a theme of popular song, whether of loyalty or protest. Further, the autocrat is virtually offered at hand's reach – his face on the national currency, his face on the uniform a citizen may wear, his name on the stadium, the airport, or the main avenue of the capital. He doesn't just appear in facts, events – in short, in news. He tends to be omni-present. (Mbembe 2001, 154-155)

L'onnipresenza del potere, e di conseguenza la sua dominazione spaziale che può essere letta in termini di controllo⁹⁴, è ciò che la ripetizione in serie della stessa effigie mira a rappresentare. Non è la prima volta che Yonamine usa questa modalità per ritrarre l'immagine di José Eduardo dos Santos: in una versione di *Vitória é certa football club* [fig. 25] viene riprodotta un'improbabile squadra di calcio di tredici componenti che in realtà sono la stessa persona, nuovamente l'ex presidente angolano (anche se qui meno facilmente riconoscibile perché la sua silhouette è ricavata da una foto giovanile in abbigliamento sportivo) la cui sola presenza in campo è di per sé garanzia di vittoria certa, in un richiamo ironico al celebre motto dell'MPLA durante la guerra di liberazione contro i portoghesi «A luta continua, a vitória é certa!».



Fig. 25: Yonamine, *Vitória é certa football club*, serigrafia e tinta vinilica su acrilico, 2009.

⁹⁴ L'immagine che la parete di *Pão nosso de cada dia* può richiamare alla mente secondo un'associazione intermediale pop è quella del dispositivo di schermi sonar attraverso cui il Bruce Wayne/Batman de *Il cavaliere oscuro* di Christopher Nolan è in grado di controllare la localizzazione degli abitanti di Gotham City. Ma se la funzione di controllo e intrusione è qui messa in atto da un unico personaggio, il ribaltamento di prospettiva che si realizza in *Pão nosso de cada dia*, dove è il potere che osserva a moltiplicarsi indefinitamente, lo avvicina di più, per suggestione, a una sorta di Grande Fratello reiterato all'infinito.

La riproduzione in serie, che nella tecnica ricorda le celeberrime serigrafie di Andy Warhol⁹⁵, non sottintende però lo svuotamento di significato dell'immagine provocata dalla ripetitività del consumo di massa, ma l'iperesposizione della società allo stesso modello anche iconografico, quello dell'onnipresente salvatore della patria. Un'analogia idea di ripetizione riferita alla figura al vertice del potere si ritrova in *O vendedor de passados* di Agualusa, in cui la dichiarazione dell'esistenza di vari sosia del Presidente porta i due protagonisti a verificarne la veridicità guardando alcune videocassette con registrazioni delle sue uscite pubbliche. Nella sequenza, l'accostamento di frasi brachilogiche e nominali riproduce sul piano verbale l'effetto di serialità del piano visuale:

Imagens sem som, a preto e branco, do Presidente presidindo a uma reunião. O Presidente erguendo o punho. O Presidente, em fato de treino, jogando futebol. O Presidente cumprimentando outros presidentes. Depois, a cores, imagens do Presidente inaugurando um parque. (Agualusa 2004, 123-124)

Siamo qui al punto di immedesimazione massima fra potere e persona: la riproduzione del primo, che nei diversi passaggi storico-temporali mira sempre alla propria conservazione, è a tal punto indissolubile da un determinato individuo in carne e ossa, con determinati attributi fisici, intellettivi e spirituali, da non riuscire a prevedere altro se non la moltiplicazione infinita di questo stesso individuo come proprio orizzonte. Sul piano della rappresentazione, questa estrema personificazione del potere simboleggia così il parossismo di una reincarnazione reiterata da disco rotto, sintomo di un'ossessione compulsiva che ha i tratti di un narcisismo tanto magniloquente quanto completamente avulso dalla realtà. Realtà che però torna a farsi presente nell'interpretazione che lo stile delle rappresentazioni artistiche e letterarie fin qui analizzate, in modulazioni di registro che vanno dall'ironia al sarcasmo alla parodia, ci restituisce.

⁹⁵ L'artista statunitense è, per sua stessa affermazione, fra i principali punti di riferimento stilistici di Yonamine (cfr. Yonamine 2014, 43).

3.2. Uno stile comune: il ricorso all'ironia

Senza ricostruire esaustivamente le molteplici valenze di un concetto, quello dell'ironia, che inizia il suo percorso di definizione nella cultura occidentale con Socrate, nell'Atene del V secolo a. C., seguirò in particolare le riflessioni operative sviluppate da Wayne C. Booth nel suo *A rhetoric of irony* per impostare l'analisi di questo stilema nelle opere che compongono il corpus del capitolo. A cavallo tra filosofia e retorica, tra l'interrogazione speculativa dissimulatrice e l'espressione antifrastica, in una storia che passa per Platone, Erasmo da Rotterdam, Montaigne, Diderot, Voltaire, i romantici, Kierkegaard e Nietzsche, ma anche Ariosto, Cervantes, Swift, Parini, Manzoni e Pirandello, l'ironia approda nell'attuale contesto postmoderno come strumento appropriato per abitare un tempo caratterizzato, dopo il crollo delle ideologie, da pluralismo e disincanto, e in quanto tale si riflette soprattutto nelle opere letterarie. L'applicazione di queste categorie concettuali occidentali a un contesto postcoloniale quale è quello dell'Angola può apparire improprio e sconfessare tutta quella tradizione, ricostruita nel primo capitolo, che ha cercato di deprovincializzarsi dal proprio eurocentrismo per studiare con la dovuta obiettività le manifestazioni culturali di continenti altri, o comunque di spazi non egemonici. Difendo, tuttavia, questa scelta da un lato facendo ancora una volta riferimento all'impossibilità di liberarsi definitivamente e radicalmente da determinati schemi interpretativi propri della cultura in cui si viene formati, dall'altro giustificandola con l'assenza, fra il materiale prodotto dalla cosiddetta critica endogena a me accessibile, di lavori che facciano riferimento all'ironia, o a concetti analoghi nelle lingue bantu. Infatti l'ironia, per quanto esista anche in forma non verbale, è per sua stessa natura un fatto complesso di tipo linguistico, ragion per cui, essendo tutte le opere letterarie analizzate scritte in portoghese, lingua europea, risulta comunque utile il ricorso a strumenti di analisi euro-occidentali. Per quanto riguarda, poi, le opere artistiche prese in considerazione, oltre al fatto che, come si vedrà, anche in esse è il confronto fra dati linguistici ed elementi visivi a determinare un effetto ironico, un altro elemento a sostegno di una scelta metodologica contestabile è il loro essere il

prodotto di una contemporaneità africana integrata in un contesto di globalizzazione e che è inevitabilmente frutto di un contatto, di una parziale assimilazione e di una rielaborazione⁹⁶ di influenze artistiche euro-occidentali, che perciò ne rende intelligibili, almeno parzialmente, le produzioni culturali.

Ciò che interessa Booth e che ha reso utile il suo studio più di altri ai fini analitici del mio lavoro è non tanto la definizione di ironia, una figura sfuggente e complessa che ha alle spalle almeno duemilacinquecento anni di storia documentata, quanto piuttosto il suo funzionamento concreto nei testi (e qui si intende in particolare i testi scritti, anche se almeno nella prima parte l'autore porta a sostegno della sua argomentazione anche enunciati orali). Dopo aver suddiviso le forme di manifestazione dell'ironia in stabile e instabile, e dedicando a quest'ultima tipologia uno spazio minore alla fine del suo saggio, Booth passa a esporre il meccanismo di «ricostruzione verbale complessa» richiesta dall'ironia stabile⁹⁷, che si svolge in quattro fasi. Innanzitutto al lettore si richiede di riconoscere una qualche incongruenza nelle parole dell'enunciato ironico e, di conseguenza, di rifiutarne il significato letterale; tale riconoscimento è fondamentale affinché possa prendere corpo l'effetto di senso implicato dall'ironia e fa del semplice lettore un interprete che quindi deve, in seconda battuta, cercare di trovare una o più spiegazioni alternative che contrastino ciò che quelle stesse parole sembrano dire. A questo punto bisogna esporsi e prendere una decisione sulle conoscenze dell'autore, ma anche su ciò in cui lui o lei crede, insomma sul suo universo valoriale; è il secondo momento fondamentale della ricostruzione, al punto che in Caffi (1994) si afferma:

Decisiva per innescare il discorso ironico è la possibilità di riferimento degli interlocutori a conoscenze e a valutazioni condivise, ad assunti di base sul

⁹⁶ A questo proposito, si veda quanto affermato nel primo capitolo a proposito dei momenti di "replica" e "ribellione" nelle arti plastiche angolane.

⁹⁷ Se l'intenzionalità dell'autore, per quanto incerta (cfr. Caffi 1994), e l'occultamento, o meglio la dissimulazione che ne consente al contempo la riconoscibilità e l'efficacia retorica sono comuni alle due manifestazioni dell'ironia, ciò che contraddistingue l'una dall'altra è quella che Booth chiama la "stabilità", ossia il fatto che la ricostruzione del significato sia unica e non venga messa in dubbio da ulteriori demolizioni, che renderebbero l'ironia infinita (non a caso Kierkegaard l'ha definita "negatività infinita assoluta") e, di conseguenza, instabile.

mondo e ad aspettative sulla situazione comunicativa attualizzata. Questa condivisione e sintonia è condizione dell'ironia. (Caffi 1994, 401)

In base a questa decisione, si può infine optare per un significato della cui validità in quanto interpretazione del pensiero dell'autore si è ragionevolmente certi.

Applicando questo meccanismo alle opere letterarie e artistiche che fanno parte del corpus di questo capitolo e procedendo a ritroso rispetto all'ordine di analisi del paragrafo precedente, l'ironia in atto nelle due opere di Yonamine *Vitória é certa football club* e *Pão nosso de cada dia* può essere definita come implicita, poiché non agisce in maniera diretta nel rapporto fra l'opera e il titolo, che ne rappresenta il referente verbale, bensì su un ulteriore terzo piano dove avviene l'incontro fra l'interpretazione alternativa incongruente rispetto all'affermazione letterale e la decisione circa le convinzioni e i valori dell'autore – com'è stato appena esposto, rispettivamente la seconda e la terza fase della ricostruzione verbale complessa richiesta dall'ironia secondo Booth. Per quanto riguarda il primo titolo, è già stato richiamato il riferimento al motto dell'MPLA «A luta continua, a vitória é certa!», che funge qui da vero e proprio nome di un club calcistico; il confronto di questo titolo con l'opera cui è attribuito consente di verificare che vi è riprodotta a tutti gli effetti una squadra di calcio, nozione di senso comune che si può ricavare dall'abbigliamento tipico dei giocatori in maglietta, pantaloncini, calzettoni e scarpe con tacchetti ai piedi e dalla loro classica disposizione su due file nella posa per la foto di rito prima del fischio d'inizio. Interpretando alla lettera il rapporto fra titolo e raffigurazione, bisognerebbe dedurre che si tratta di una squadra senza dubbio vincente e ciò sarebbe determinato dal fatto che è composta dalla stessa persona "clonata", il presidente angolano José Eduardo dos Santos, il quale avrebbe assicurato la vittoria della pace sulla guerra nel confronto con i nemici storici dell'UNITA e il trionfo del paese in termini economici (testimoniato, ad esempio, dai tassi di crescita percentuale del PIL a due cifre nel quadriennio 2004-2008) e sullo scacchiere internazionale. Ma sarà davvero questo ciò che l'artista vuole lasciare intendere? Tenendo in considerazione l'ambito cui l'identità della persona raffigurata rimanda, una spiegazione alternativa dovrebbe piuttosto fare

riferimento a una vittoria di tipo politico, che le elezioni legislative del 2008⁹⁸, le prime svoltesi dopo la fine della guerra civile, hanno assegnato a larghissima maggioranza al partito guidato da dos Santos; d'altra parte, come ben ricostruisce Gomes (2012), l'ostruzionismo all'applicazione della legge costituzionale del 1992, le difficoltà di attuazione della commissione costituzionale in vista dell'elaborazione di una nuova Costituzione (che verrà, infine, approvata nel 2010) e i continui rinvii di elezioni presidenziali che, di fatto, non si sono mai tenute hanno consentito allo stesso dos Santos di mantenersi saldamente al potere. La vittoria cui allude Yonamine, dunque, più che certa è scontata e l'eufemismo ci restituisce la sottile ironia implicata; o addirittura, non c'è alcuna vittoria, che può darsi solo dal confronto con un qualche avversario al quale però, tramite i meccanismi appena descritti, dos Santos ha più volte rifiutato l'occasione stessa di battersi sull'agone politico.

In *Pão nosso de cada dia*, l'ironia si esprime attraverso lo stesso procedimento indiretto. L'interpretazione letterale, suffragata dalla corrispondenza materiale del supporto usato per la rappresentazione (veri e propri pezzi di pane), attribuirebbe all'effigie del Presidente della Repubblica di Angola il significato di alimento quotidiano, sia nella sua accezione più comune, sia da un punto di vista spirituale. La distorsione, o meglio il ribaltamento, di questo significato è ancora una volta dato dalla ripetitività, di cui già si è detto nel paragrafo precedente, che configura così l'espressione del titolo come un'iperbole, un'esagerazione tale da rendere quello stesso pane (e dunque chi vi è riprodotto) indigesto, perché troppo ossessivamente presente, e da troppo tempo⁹⁹, nella vita non solo politica, ma di tutti i giorni del paese subsahariano, influenzandone in maniera pesante i destini.

Come non vi è accordo fra i critici rispetto alla definizione di ironia, e paradossalmente questo disaccordo sembra esserne l'unico dato certo, altrettanto

⁹⁸ Il riferimento cronologico è pertinente poiché si tratta di un'opera del 2009.

⁹⁹ L'opera in questione è del 2016, perciò ideata a sette anni di distanza da *Vitória é certa football club* dove già il motivo della ripetizione era presente; sette anni in cui José Eduardo dos Santos è rimasto Presidente della Repubblica di Angola, carica lasciata per legittima successione di João Lourenço solo a seguito delle elezioni generali del 2017, dopo 38 anni ininterrotti alla guida del paese.

assodata è la contiguità fra di essa e altre figure o registri retorici: Booth parla di «verbal devices that “say” one thing and “intend” another and thus invite the reader to reconstruct unspoken meanings » (Booth 1974, 7) ed elenca, a questo proposito, la metafora, la similitudine, l'allegoria, l'apologo, la metonimia, la sineddoche, l'asteismo, il carientismo, la preterizione, la burla, la parodia e la paronomasia; Pancera (2008) parla invece dell'ironia come di un concetto polisemico e vi accosta l'umorismo, il sarcasmo, la satira, il paradosso, l'assurdo, il grottesco, lo scherno, la sfottitura e, di nuovo, la parodia. L'analisi delle altre opere qui considerate ha messo in evidenza proprio questo elemento, ossia l'impossibilità di limitare i giochi di senso instaurati dai vari autori alla semplice definizione, per quanto poco delineata, di ironia e il loro facile sconfinamento in alcuni di questi altri campi, soprattutto per la prevalenza di determinati tratti caratteristici.

È il caso dell'opera di Paulo Kapela *PAI GRANDE (Big Daddy) 35+ anos. Quem vem depois? (será seguramente pior)*, in cui è il semplice accostamento e confronto fra il titolo e l'opera, diversamente da quanto appena visto nel caso di Yonamine, a far nascere nell'osservatore un senso di ridicolo da attribuire alla persona ritratta, trasformando perciò l'immagine in una caricatura. «Pai grande» è un'attribuzione di rispetto nei confronti di persone benestanti e che godono di un certo riconoscimento pubblico¹⁰⁰, ulteriormente confermato e anzi già esagerato dalla giustapposizione dell'epiteto gergale in inglese statunitense «Big Daddy», una persona autorevole e influente secondo The American Heritage Dictionary of Idioms¹⁰¹: gli oltre 35 anni di qui sottintesa permanenza al potere, il dubbio espresso circa il successore e il giudizio negativo emesso nei confronti di quest'ultimo, sottolineato dall'avverbio «seguramente», non fanno che deporre a favore dell'autorevolezza della persona cui l'epiteto si riferisce. Tuttavia, nel momento in cui si stacca lo sguardo dalla targhetta contenente il titolo dell'opera e lo

¹⁰⁰ Come chiosa lo scrittore José Luís Mendonça in uno dei suoi pezzi d'opinione per il *Jornal de Angola* (18 ottobre 2016), «é-se Pai Grande em conformidade com a bolsa e a circulação na via pública».

¹⁰¹ Ma anche, in contesto africano, uno dei tanti appellativi autoattribuitisi da parte del “President for life” ugandese Idi Amin Dada, il che sposterebbe l'accento sul campo semantico del grottesco e aggiungerebbe un tono sinistro alla caricatura.

si rivolge a quest'ultima, non si può non essere colti da una risata: alla fotografia della persona in questione, come già visto e nuovamente José Eduardo dos Santos, l'artista ha aggiunto una penna in fronte supportata da una sorta di diadema dai colori verde, giallo e rosso, quasi a incoronarlo nuovo messia rastafariano; al centro del busto è poi apposta la sagoma di un cuore rovesciato ritagliato da uno stemma, anch'esso rovesciato, dell'MPLA. La presentazione di un serio uomo in giacca e cravatta, l'uomo più importante dell'Angola, con una serie di applicazioni anche cromatiche che lo fanno sembrare travestito scatena il senso del ridicolo e porta a riflettere sull'ironia che vi è sottesa. È soprattutto l'ultima parte del titolo, quel «será seguramente pior» suggerito fra parentesi, a risultare contrastante con l'universo valoriale in cui è ragionevole ritenere che l'artista si riconosca: Paulo Kapela è infatti appartenente all'etnia bakongo, originaria della regione Uíge, nell'Angola settentrionale, «and as such an “undesirable” to the Dos Santos regime» (Hersak 2009, 1). Chi verrà dopo un presidente che, oltre a favorire tramite il clientelismo principalmente la propria etnia di provenienza, i kimbundu e in particolare la vecchia borghesia indigena di Luanda¹⁰², ha tradito i valori professati dal proprio partito badando solo all'arricchimento personale e lasciando in miseria la stragrande maggioranza della popolazione che ha governato quasi a vita sarà davvero peggiore?

Passando dall'arte alla letteratura, la narrativa breve dei racconti di João Melo¹⁰³ è un genere in cui lo stile ironico si dispiega con particolare efficacia, stile del quale lo scrittore angolano dimostra di padroneggiare bene gli equilibri (anche

¹⁰² Cfr.: «The historian David Birmingham has traced the origins of the present Angolan elite to a fusion of two groups he calls the “old creoles” and the “new creoles”. His analysis begins by noting that an indigenous class of black bourgeois families, the ‘old creoles’, many bearing Portuguese and Dutch names such as Dos Santos and Van-Dúnem, rose to prominence and wealth in the colony in the nineteenth century. According to Birmingham, they bore with pride the cultural legacy of Europe that gave them their names and their mother tongue, and they looked down on Africans, although they were themselves African and saw themselves as the true sons and daughters of Africa, the “heirs of the future”» (Hodges 2004, 42).

¹⁰³ Tralascio, in questo secondo paragrafo, l'analisi di *O ocase dos pirilampos*, in cui l'ironia è del tutto assente in quanto mezzo stilistico per smascherare e mettere in mostra le modalità di funzionamento del potere, il quale d'altra parte, come ho già affermato, monopolizza l'intero testo senz'alcun gioco che si destreggi fra dissimulazione e svelamento. Diverso è il discorso per quanto riguarda *Barroco tropical* e *Os transparentes*, pur rimanendo anch'essi esclusi in questa sezione: sebbene da una lettura minuziosa si possano ricavare singoli passaggi ironici, sia lessicali sia contestuali, il registro più generale dei due romanzi non è accordato a questa tonalità e, pertanto, non mi è sembrato significativo inserirli fra i casi di studio.

se, alcune volte, la spiegazione esplicita che segue immediatamente il gioco sottinteso ne smorza la godibilità e la forza). In «O rabo do chefe», ad esempio, il protagonista «utilizou o seu cargo de director-geral, desde o primeiro dia, para resolver os seus inúmeros problemas pessoais» (Melo 2004, 34), ma le informazioni che sono state fornite al lettore nel paragrafo precedente sul Doutor Chico, ossia che il titolo di dottore, che presuppone un grado elevato di istruzione, gli era stato (auto-?) attribuito impropriamente e che dell'industria casearia di cui era direttore generale non capiva niente, se non come «mungere», impediscono di attribuire all'enunciato «risolvere i suoi numerosi problemi personali» un significato letterale. Se lo si sostituisce con “curare i suoi numerosi affari paralleli” ecco che si ha un'interpretazione plausibile e senza dubbio conforme a ciò che l'autore voleva suggerire, sottolineando l'avidio opportunismo di chi accede a posizioni di potere.

In «O fato azul-escuro» l'ironia è usata in maniera indiretta come dispositivo descrittivo dei tratti di un altro appartenente alla cerchia del potere, ma ha come destinatario-vittima la compagna Belita: si passa dal sarcasmo con cui le attribuisce delle falsamente lusinghiere «mani di fata», che erano appena state descritte dal narratore come «callose e smorte», all'ironia con cui giustifica le sue frequenti assenze in casa («ele era um homem com muitas responsabilidades...» – Melo 1999, 99) e a cui la donna crede – ma non può farlo il lettore, visto che le “piste” lasciate dall'autore, ossia altre affermazioni a lui attribuite, indicano il profilo di un uomo tutt'altro che responsabile, poco sincero e, ancora una volta, opportunisto. Quando, infine, anche Belita inizia a non ritenere normale il comportamento di André, ma l'unica supposizione a cui giunge («Será que o Partido tem reuniões todas as noites?» – Melo 1999, 100) è tragicamente sbagliata, l'ironia si trasforma in vero e proprio “sentimento del contrario”, quell'umorismo pirandelliano il cui elemento riflessivo ci fa compatire questa donna che fino all'ultimo non ha saputo riconoscere la falsità del suo uomo e il fatto che l'avesse sostituita con un'altra donna.

Esemplare è, tuttavia, per la costruzione ironica che sorregge dall'inizio alla fine l'intero racconto, «Uma estória canina». Già nell'incipit – «Um rico que se preze, seja ele velho ou novo, tem que ter três coisas, pelo menos (além de muito

cumbu, claro): cão, guarda pessoal e uma amante» (Melo 2004, 21) – quel «que se preze» stona con le convinzioni che si possono attribuire all'autore, verosimilmente non interessato ad assegnare una qualche dignità speciale al fatto di essere ricco e, proprio per questo, non a conoscenza di prerogative definitorie di questo status diverse dal denaro. È un contrasto di stile, sottolineato anche dall'uso della parola gergale «cumbu», che parodia l'esibizionismo degli uomini di potere, come il protagonista. L'entrata sulla scena del racconto di Sousa introduce una concatenazione di ironie multiple: viene inizialmente definito «amico», ma già dopo un primo inciso le affermazioni nei confronti del protagonista che vengono attribuite a questo personaggio («gostava de dizer que ele não era rico, mas apenas *um endinheirado*» – Melo 2004, 22) sono, quantomeno, svalutative e quindi ben poco amichevoli (ironia di primo grado). Il protagonista stesso arriva a fare questa valutazione, per poi ritrattare ancora una volta sulla definizione («o Sousa, no fundo, era o único amigo de verdade que ele tinha» – Melo 2004, 25) dato che tutti gli altri amici si erano allontanati da lui per invidia dopo l'ultima promozione e il conseguente arricchimento (ironia di secondo grado). Lo stesso procedimento viene usato per sottolineare al contempo la sua totale inadeguatezza al ruolo che gli è stato assegnato e i meccanismi poco trasparenti che regolano l'ascensione della scala sociale. Si afferma, infatti, che la promozione lo ha catapultato «giustamente» nel circolo che comanda i destini del paese (primo grado), salvo poi esplicitare un piccolo «dettaglio»: «ele não tinha breine para ser administrador de porra nenhuma» (Melo 2004, 23). Ma le parole di chi lo propone come amministratore, quando glielo comunica («*Como tu és dos nossos e, além disso, tens experiência no ramo, facilmente serás aceite...*» – Melo 2004, 23), instaurano la doppia ironia secondo la quale si crederebbe davvero alla sua esperienza (poco probabile, visto che chi lo promuove è persona influente del paese e si presume che abbia fatto carriera nello stesso modo) e sarebbe proprio quest'ultima ad aver fatto pendere la decisione a suo favore (mentre ciò che risulta fondamentale è l'appartenenza quasi clanica al circolo dei «nostri»). Il racconto si chiude con un terzo grado di ironia relativo all'amicizia di Sousa: infatti, il «dettaglio» di quest'ultimo, seduto nel soggiorno dell'appartamento che il protagonista aveva regalato all'amante mentre accarezza un cane con aria compiaciuta, è ciò che il

ricco amministratore non dimenticherà del giorno in cui l'amante lo scarica, lui che non aveva voluto regalarle il cane e che per questo viene sostituito, durante una sua assenza prolungata, dall'unico «amico». D'altra parte, l'ironia agisce sullo stesso Sousa, che aveva definito il protagonista un «arricchito» proprio perché non aveva la preparazione per possedere tutti quei soldi (mentre anche lui aveva vissuto per anni alle spalle di un'anziana) e un opportunista, che è poi quello che si è rivelato lui stesso. Neppure lui scappa all'ipocrisia e al rifiuto da parte dell'autore, che in questo atteggiamento prevede la complicità del lettore, di tutto il suo opportunismo, dell'ambiguità quando non della spudorata falsità, dell'esibizionismo e dell'avidità, tutte caratteristiche di ricchi e potenti evidenziate dall'ironia.

Quando l'ironia si fa amara e lo scherzo arguto ma in fondo bonario diventa dispregiativo, quando l'intenzione che vi si può cogliere in controluce è una presa in giro anche offensiva e umiliante, con cui chi la pronuncia vuole trasmettere l'idea di sentirsi superiore, il versante in cui ci si colloca è quello del sarcasmo. È segno anche della necessità di segnare un confine netto fra chi emette la sentenza e chi ne è il bersaglio, approfondendo la qualità già propria dell'ironia di palesare le contraddizioni spesso intrinseche di affermazioni e comportamenti. Ciò che avviene nel romanzo *Predadores* di Pepetela è un continuo passare dall'una all'altro a seconda del momento della storia in cui ci si trova ma, soprattutto, del personaggio a cui sono rivolti. Anche in questo caso il protagonista assoluto degli attacchi a volte ironici a volte sarcastici del narratore è Vladimiro Caposso, ma l'effetto cercato e ottenuto dall'autore non dipende dallo spazio che questo personaggio occupa in termini di tempo del racconto rispetto a tutti gli altri. Si può osservare, peraltro, una progressiva prevalenza del sarcasmo man mano che si avanza cronologicamente lungo la traiettoria della sua vita personale; trattandosi, però, della cronologia della storia, e non del racconto, non è una progressione graduale dai toni più allegri ai più aspri, tant'è che nel primo capitolo, che abbiamo già visto collocarsi poco oltre la metà dell'arco temporale di trent'anni coperto dagli avvenimenti e in cui i tratti "predatori" salienti caratteristici di Caposso sono tutti ben presenti, il tono è già cinico e amaro. Seguendo, tuttavia, il personaggio lungo la sua parabola (anti-) formativa, ci si imbatte in un giovane Vladimiro

ingenuo, che nella Luanda pre-indipendenza non sa niente di politica e che perciò non sa (ancora) interpretare correttamente i movimenti e gli assembramenti di persone che si susseguono sull'onda dell'entusiasmo per aver "cacciato" i colonialisti. La "prima" ironia con cui il narratore si prende gioco non tanto di quest'inesperienza, quanto già del carattere del protagonista, è un'affermazione che lui stesso pronuncia, in discorso indiretto libero, confermando all'amico Sebastião Lopes la sua serietà di lavoratore, in vista della futura presentazione al signor Amílcar: «Sério eu sou, nunca roubei nada» (Pepetela 2005, 73). Non si tratta, naturalmente, di un'improbabile autoironia, quanto di un effetto della costruzione dell'ordine temporale riscontrabile nella narrazione, che fa sì che il lettore a questo punto conosca già la poca trasparenza in termini di appropriazione di beni del nostro, avendone seguito alcune azioni a quasi vent'anni di distanza, mentre per lui questo tratto caratteriale è del tutto sconosciuto perché la vita non lo ha ancora messo di fronte alle occasioni che gli avrebbero permesso di svilupparlo. Ma già nell'anno successivo «Caposso deixou de ter medo da sarna» (Pepetela 2005, 83), litote ironica con cui il narratore ci informa che la politica (sottintesa dalla «sarna» che la politica provocherebbe, secondo le opinioni del padre di Caposso da lui fatte proprie) non spaventava più il personaggio che anzi aveva iniziato ad approfittare, ancorché con qualche eccesso di zelo, delle opportunità che questa offriva. Ecco che il tenere aperto il negozio ereditato dal padrone portoghese il giorno dell'indipendenza nazionale diventa un "sacrificio patriottico" e che, pur di riuscire a iscriversi all'MPLA, cerca di chiamare in causa il "puro" e idealista Sebastião: «o amigo era testemunha ele sempre tinha tido ideias nacionalistas, um verdadeiro militante, embora sem andar por aí a gritar aos quatro ventos» (Pepetela 2005, 90). Il disinteresse e la paura sono diventati, nel giro di un anno, fervente militanza, l'ignoranza dettata dai primi due e da un'infanzia vissuta ai margini dei grandi eventi politici nazionali è semplice discrezione: i tratti da voltagabbana e approfittatore che caratterizzeranno, insieme ad altri, il potente Caposso si stanno già delineando. Il gioco di prestigio con cui si autoattribuisce nuovi dati anagrafici (il nome proprio e il luogo di nascita) e riesce a ottenere una nuova carta d'identità e nuovi diplomi scolastici («um passado repintado e agora absolutamente legal» – Pepetela 2005, 105),

aiutato anche dalla confusione che regna sovrana nel paese già in guerra civile usata per giustificare la superficialità dei nuovi funzionari, lo qualifica definitivamente come spudorato “falsario”, personaggio che fa apparire “legale” ciò che non lo è e che copre la verità dei fatti con la menzogna delle parole. Qui avviene anche lo scarto fra ironia e sarcasmo, di cui non è sempre facile distinguere i contorni ma di cui un indizio plausibile è senza dubbio la crescente indignazione e condanna che nel lettore suscitano le azioni di Caposso, lettore che non riesce più a sorridere ma solo a storcere le labbra in un ghigno amaro, verificando sempre più approfonditamente che cosa significa essere un “predatore” e coincidendo, con ciò, nell’effetto di senso cercato dall’autore. È in questi termini che va letto, ad esempio, questo passo:

Tinha feito anteriormente constar que abandonara as pretensões a lojista por não concordar com o comércio privado, sendo um socialista de velha cepa, achando que o comércio só devia ser feito pelo Estado, colectivização total, mesmo o comércio do varejo. Por isso tinha transformado a loja herdada do colono em residência, arranhou modesto emprego no Estado, para não se confundir com os detestados pequeno-burgueses sugadores do povo. Esta fama de abnegado socialista ajudava muito a considerá-lo pessoa íntegra, totalmente desinteressada dos bens materiais, um puro revolucionário em suma. (Pepetela 2005, 219)

Il capovolgimento del significato letterale per poter giungere a un’interpretazione corretta è totale.

Vladimiro Caposso non è però l’unico destinatario delle stilette del narratore, che si rivolgono anche ai personaggi che si ritrovano nella sua cerchia (ma mai ai suoi antagonisti o ai personaggi a lui antitetici), come la moglie, che pensa che il marito «bem que merecia até receber uma medalha pelos altos feitos em prol da nação, sempre ingrata» (Pepetela 2005, 237), il “grassissimo ministro del commercio” presente alla cerimonia di inaugurazione di una delle tante attività dell’impresario, che dimostrava ingozzandosi quanto «era preciso era enfartar que os tempos da guerra estavam para trás e com eles o espectro da fome» (Pepetela 2005, 239), ma anche la stessa figlia Mireille, che con raffinatezza di studentessa della scuola francese di Luanda attribuisce a Nacib il soprannome di *voleur*: «Andasse ela na escola inglesa e o pobre do Nacib teria sido chamado de *Thief*,

vejam lá se não era pior» (Pepetela 2005, 48). Il sarcasmo diventa poi parte dello stile dello stesso Caposso, che lo usa proprio per rimarcare la distanza tra la sua figura onnipotente e coloro che disprezza: è il caso dei due amanti scoperti in flagrante, che all'inizio del romanzo «nem souberam porquê morreram, foi pena» (Pepetela 2005, 10) – ma la freddezza della loro esecuzione rende uno scherno l'espressione di dispiacere che si manifesta nel monologo interiore del personaggio. Tuttavia, verso la fine della storia, e questa volta sul piano intradiegetico dei personaggi che vi prendono parte (e non su quello extradiegetico del narratore onnisciente), tutta la negatività che ha suscitato, alimentato e incarnato gli si ritorce contro, nella considerazione che di lui ha Bernardino Chipengula, direttore dell'ONG che gli intenterà causa per lo strapotere ostentato nel pieno disprezzo della legge e che ne determinerà, così, l'inizio del declino:

Sebastião apenas sorria às farpas constantes endereçadas pelo motorista a quem ele nunca tratava pelo nome mas sempre por rapaz, menino ou mesmo ganapo, um nome português que poucos angolanos conheceriam. Eram diferentes tonalidades para manifestar o mesmo ódio ao proprietário da fazenda cuja área rivalizava com a de alguns países europeus, o nosso bem conhecido Vladimiro Caposso. (Pepetela 2005, 125-126).

Il tono assunto da Nástio Mosquito in *Fuck Africa Remix* ci fa infine approdare su un ulteriore versante dell'espressione ironica, ossia quello della parodia. La sua è un'imitazione caricaturale del modo di parlare (molto meno del gesticolare, anche se un ruolo non del tutto secondario lo gioca la mimica facciale), come già si è detto, del personaggio-tipo del nuovo ricco angolano. Oltre al personaggio, ciò che qui si trovano "travestite" sono anche le modalità enunciative del discorso programmatico, del manifesto, del comizio. Alla schematicità e coerenza logica delle prime due di queste modalità Mosquito risponde con un'accozzaglia di espressioni ripetitive nel lessico e nella sintassi, che conserva una certa coerenza fino a 01:36 con l'elenco dei possedimenti continentali del personaggio e la rapida esposizione del suo "programma per l'Africa" («And I have a plan, 'cos we cannot be violent anymore, so what we gonna do is we gonna grab Africa, we gonna make it spread, and we gonna fuck it in the ass»), reso concreto anche dall'accompagnamento da parte dei gesti dei tre momenti di «grab»,

«spread» e «fuck» e sottolineato dall'atteggiamento improvvisamente convinto e serio e da una scansione più netta delle parole, ma prosegue poi con una serie di frasi tronche e interiezioni che impediscono di comprendere cosa intenda realmente dire («'cos, the problem is more like corn black on black porn, that shit's disgusting... I hate it. Just-big-belly, just... oh, fuck Africa, do? Ahahah»). Se poi, l'immaginario usuale del comizio richiama un momento della liturgia politica in cui la retorica dell'oratore di turno è allo stesso tempo accattivante e motivante e il messaggio chiaro, netto ed esposto con convinzione, ci troviamo qui di fronte a un relatore a tratti esitante, quando non balbettante, che non motiva in maniera convincente le sue affermazioni e quando non riesce ad argomentarle seguendo un seppur labile filo logico le accompagna con risatine, a un certo punto va in escandescenze, usa timbri vocali diversi (falsetto) ed emette versi onomatopeici («'cos that place just sucks, man... they eat-their-fucking-flies-zzzzzzzzzzzzzz aaaaaaaaaaaaaah»). Una volta ancora, emergono così in tutta la loro evidenza le manie di grandezza dei detentori del potere, alquanto vuote di sostanza e prive di fondamenta solide, basate esclusivamente su un'autoalimentazione che nella sua ossessiva, continua aggiunta assume le forme e le proporzioni di un'inarrestabile valanga, che pone fine alla propria corsa solo con uno schianto che la distrugge e lascia solo macerie attorno a sé.

Capitolo 4

POTERE: QUALI ALTERNATIVE?

Questo quarto e ultimo capitolo di analisi chiude l'indagine sulla rappresentazione del potere nella letteratura e nelle arti visive angolane presentando un romanzo e alcune opere artistiche (varie serie di fotografie e una scultura) che propongono uno sguardo alternativo su questa tematica. Infatti, pur essendo ancorate, come d'altronde tutte le altre fin qui analizzate, al contesto storico-politico nazionale, la loro originalità deriva da un'interpretazione dello stesso grazie alla quale riescono a porre in primo piano una concezione diversa del potere, che non risulta né da linee divisorie né da un eccesso di accumulazione come invece è sostanzialmente emerso finora. Il filo conduttore adottato per la lettura, dato che in tutte le opere qui presentate si concretizzano veri e propri progetti e proposte di ridefinizione del potere, sarà quello dell'utopia, intesa non in senso strettamente letterario¹⁰⁴ ma nell'accezione di progetto di cambiamento. Il desiderio di un futuro migliore, più felice e più giusto, anima infatti non solo gli individui, ma anche le società, in quanto collettività composte da uomini che per loro stessa natura sono proiettati al miglioramento della loro condizione; in questo senso, va distinto dal sogno, che privilegia gli aspetti di fantasticherie, di allucinazione e, in definitiva, di impossibilità di realizzazione, mentre «quando [...] i desideri si canalizzano e si riversano, depurati, nel mondo, ecco che la fantasia mostra il suo vitale potere» (Bodei 2009, 7).

¹⁰⁴ L'utopia come sottogenere letterario, sebbene esistente almeno dal IV secolo a.C. (la *Repubblica* di Platone ne è un esempio), si afferma in quanto tale nel Rinascimento e si diffonde in Europa lungo tutta l'età moderna, per entrare in crisi alle soglie del Novecento e lasciare sempre più spazio alla distopia. Si presenta come la descrizione di una società ideale e perfetta localizzata in uno spazio geografico, solitamente un'isola, remoto (e immaginario) rispetto al mondo conosciuto – non è un caso, in questo senso, che lo sviluppo del sottogenere coincida con l'epoca dell'espansione marittima iberica – oppure, a partire da *L'an 2440* di Louis-Sébastien Mercier (1771), in un tempo futuro lontano (a questo proposito si usa anche il termine "ucronia").

A differenza del procedimento seguito nei capitoli precedenti, qui l'opera letteraria e le opere artistiche saranno presentate in due paragrafi separati dal momento che, al di là di questo filo conduttore comune, il punto di contatto fra loro è minimo e indiretto e non giustifica, pertanto, un'analisi comparata che le intrecci¹⁰⁵; inoltre, le soluzioni cui pervengono sono di segno diametralmente opposto, aspetto che le rende quindi piuttosto antitetico ed, eventualmente, paragonabili più per contrasto che per affinità. Infine, prima di addentrarmi nell'esame di ciascuna, mi è sembrato doveroso anteporre un excursus contestuale che presenta il modo in cui il concetto di utopia, caratteristico della cultura europea, è stato recepito e fatto proprio dal pensiero anticoloniale prima e dai movimenti di decolonizzazione poi e come esso sia applicabile al contesto specifico dell'Angola.

Sebbene il concetto di utopia venga di solito definito a partire dal significato cui rimandano le due radici greche che lo compongono, cioè quello di "nessun luogo" e "buon luogo", e dall'opera omonima scritta nel 1516 da Thomas More, è il suo legame con la sfera del desiderio e la proiezione di quest'ultimo nel futuro attraverso un progetto realizzabile quello che qui interessa. In particolare, la sua coincidenza con quello che Arrigo Colombo chiama "progetto popolare implicito" lo rende adatto e utile ad analizzare anche un romanzo come *O reino das casuarinas* e opere artistiche come *Redefining the power*, *Icarus 13* e *Mitologias II*, espressione di un contesto africano postcoloniale. Il filosofo delinea nel suo saggio «Sull'utopia» il percorso storico di questo progetto popolare, «il *progetto della società giusta e fraterna*, il progetto di sempre dell'umanità, della storia umana; che *muove la storia intera*, il suo farsi, il suo autentico crescere umano, il grado di umanità ch'essa via via raggiunge ed è protesa a raggiungere ulteriormente»

¹⁰⁵ In linea con quanto affermato nel primo capitolo a proposito della comparazione interartistica, non può essere considerata tale la semplice giustapposizione di opere che qui propongo. Ritengo, tuttavia, che questo procedimento non sminuisca il più generale lavoro di ricerca condotto sulla rappresentazione del potere in Angola e che la comparazione svolta nei due capitoli precedenti resti, quindi, valida. L'opportunità di presentare comunque le opere in questione, pur discostandosi dalla metodologia fin qui utilizzata, risulta proprio dall'interpretazione alternativa del tema generale che la loro lettura consente, aprendo così uno spiraglio su nuove possibili piste di ricerca futura.

(Colombo 1987, 14): dalla fase primordiale rintracciabile nei miti dell'Eden e dell'età dell'oro ancora tipici di una concezione del tempo circolare, a una seconda fase in cui assume la forma dei movimenti di salvezza (il messianismo ebraico, il cristianesimo, il millenarismo, l'eresia medievale, o meglio i movimenti cristiani alternativi del Medioevo, e l'eresia moderna, ossia la Riforma protestante), fino al suo incarnarsi definitivamente nella storia con le rivoluzioni (precedute dalle rivolte popolari delle diverse epoche), da quella inglese passando per quella francese fino alla rivoluzione russa. Ed è attraverso quest'ultima grande rivoluzione nel mondo europeo, che aveva come obiettivo la realizzazione concreta di quella grande utopia che è il marxismo, che la nozione pur sempre di matrice occidentale di utopia si riallaccia a quella che Mbembe (2017) indica come l'esperienza fondamentale della nostra epoca, ossia il «farsi nero del mondo», lo spostamento della storia dall'Europa, che l'ha fondata come concezione del tempo progressivo e ne è stata a lungo il centro di gravità, all'Africa. È, infatti, nel secondo momento cruciale di questo processo, ossia con l'acquisizione della piena soggettività da parte dei neri (popolazioni africane e afro-discendenti) coincisa con le rivolte degli schiavi, l'indipendenza di Haiti, l'abolizione della tratta atlantica, la decolonizzazione in Africa, le lotte per i diritti civili negli Stati Uniti e lo smantellamento dell'apartheid in Sudafrica, che l'utopia come processo di emancipazione di quella parte di umanità da sempre sfruttata, discriminata, oppressa, dipendente e nullatenente sposta progressivamente dall'Europa all'Africa il suo baricentro.

Il collegamento fra marxismo e anticolonialismo prima e decolonizzazione poi è cruciale. Pur rifiutando o comunque superando il concetto di utopia così come incarnato dal socialismo teorizzato da Saint-Simon, Fourier e Owen, la dottrina politico-filosofica di Marx fondava di fatto una nuova utopia:

Questo progetto era poi di fatto il *socialismo di stato*, cioè una società in cui l'attribuzione comune del possesso e del potere, come fondamentale misura elisiva dell'ineguaglianza dell'asservimento dello sfruttamento, si realizzava [...] accentrando possesso e potere nello stato, e nel partito che gestisce lo stato, ed è in esso l'espressione politica del movimento operaio, del proletariato, del popolo in tal senso, la sua forza organizzata; nell'apparato, nella *leadership* di partito. (Colombo 1987, 131)

È soprattutto a partire dagli anni Trenta, con il consolidamento dell'esperienza comunista in Unione Sovietica, che il marxismo nelle sue diverse declinazioni e interpretazioni confluisce nel pensiero anticoloniale di intellettuali come W.E.B. Du Bois, C.L.R. James e Aimé Césaire (cfr. Sanches 2011), che a loro volta vi apportano un'interpretazione propria derivata dalle rispettive esperienze politiche e culturali del panafricanismo e della *négritude*. Il primo, in particolare, nelle sue riflessioni pone l'accento sulla relazione innegabile fra capitalismo e razzismo – non ancora adeguatamente riconosciuta dalla tradizione operaia euro-occidentale che leggeva la schiavitù come un anacronismo e non come un fatto storico intrinseco della modernità¹⁰⁶ – attribuendo un ruolo indipendente nel quadro rivoluzionario mondiale al radicalismo nero.

Ma è C.L.R. James, con il suo pamphlet del 1936 *The Black Jacobins*, a tracciare la linea che unisce il progetto utopico popolare che ha preso forma nella Rivoluzione francese, l'indipendenza di Haiti che a essa si è ispirata e i movimenti anticoloniali del Novecento volti ad allargare all'intero mondo nero l'utopia dell'uguaglianza fra tutti gli uomini sancita dalla Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1789. Che rivoluzione e causa anticoloniale siano un tutt'uno è d'altra parte evidente nella genealogia che James costruisce, nella postfazione alla seconda edizione del testo nel 1963, e che lega Toussaint-L'Ouverture (leader della liberazione degli schiavi e dell'indipendenza di Haiti), Marcus Garvey (sostenitore

¹⁰⁶ In questo stesso solco può anche essere letto il disinteresse manifestato in Portogallo dall'opposizione al regime salazarista (di cui il Partito Comunista Portoghese era parte attiva) per il «problema africano», ossia lo scoppio dei movimenti di ribellione e liberazione dal colonialismo in Angola, come riferito da Eduardo Lourenço nel testo «Situação africana e consciência nacional», pubblicato per la prima volta nel 1976 ma scritto fra il 1961 e il 1963. Lourenço spiega quest'indifferenza nel quadro della complessa e inestricabile relazione fra la coscienza del colonizzatore (propria dell'intero popolo portoghese, perciò anche dell'opposizione) e la situazione creata da questo status: «o comportamento da Oposição articula-se perfeitamente com o do Regime, e é essa profunda semelhança que explica a geral ausência de debate nacional acerca da situação africana. *A Oposição e o Regime exprimem, cada qual a seu modo, uma Nação essencialmente colonial, quer dizer, para a qual tudo quanto afecta os territórios coloniais é subordinado aos imperativos e interesses da Nação colonizadora*» (Lourenço 2014, 112-113). È d'altra parte doveroso ricordare l'importante forma di resistenza contro il sistema coloniale, attraverso azioni volte principalmente a sabotare la logistica della guerra coloniale, praticata a partire dalla fine degli anni Sessanta da organizzazioni armate appoggiate dal PCP; tale appoggio trova espressione in forma letteraria anche nella prima parte di *A geração da utopia* di Pepetela.

dell'idea del "ritorno all'Africa"), Du Bois, Césaire e Lenin a Malcom X, Fanon, Nyerere, Nkrumah e Fidel Castro.

Il marxismo adattato alla realtà africana continua poi a ispirare i movimenti di decolonizzazione, a partire dal loro più illustre teorico Frantz Fanon¹⁰⁷, che all'analisi di tipo dialettico della situazione coloniale (cfr. Mudimbe 1988) – in cui all'alienazione provocata dal colonialismo si contrappone il pensiero identitario africano della *négritude* e della *black personality*, scontro la cui sintesi può essere solo la liberazione politica delle colonie africane – affianca la convinzione che il motore della rivoluzione non possa essere il proletariato urbano, scarso e, in quanto soggetto al processo di assimilazione, troppo legato al potere coloniale vigente, ma debbano esserlo i contadini, vera forza agglutinante delle nazioni africane in lotta per la liberazione. In ambito lusofono, questo pensiero è condiviso anche da Amílcar Cabral, figura di spicco tra gli africani che negli anni Quaranta e Cinquanta frequentavano la Casa dos Estudantes do Império a Lisbona, leader del PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) e forte sostenitore di una lotta basata sulla conoscenza approfondita delle condizioni dei rispettivi paesi e non solamente sui pur sacrosanti principi teorici marxisti. L'inevitabilità della direzione presa dalla storia grazie all'intervento attivo delle classi e dei popoli subalterni, che la modificheranno in senso tale da pervenire infine, pur a seguito di sforzi e sacrifici anche violenti, a un «nuovo mondo futuro in cui tutti gli uomini convivranno armonicamente» (Bodei 2009, 11) senza più divisioni in classi e scale gerarchiche in base al livello di "civilizzazione", è particolarmente evidente da questo passaggio:

Está fora de dúvida que, mais ainda que a luta de classes nos países capitalistas e o antagonismo entre estes países e o mundo socialista, a luta de libertação dos povos coloniais é a característica essencial, diríamos o motor principal, da marcha da história na nossa época: é nesta luta, neste conflito em três continentes, que se integra a nossa luta de libertação nacional contra o colonialismo português. (Cabral 1974, 41)

¹⁰⁷ Ma ricordiamo anche il trinidadiano George Padmore, che nel 1956 pubblica il testo *Pan-africanism or communism? The coming struggle for Africa*.

Anche in Angola, la scelta di campo ispirata al marxismo rappresentata dall'MPLA finisce per imporsi al momento dell'indipendenza come progetto politico su cui costruire la nuova nazione¹⁰⁸. Era stata in particolare una parte dell'élite bianca antisalazarista, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, a diffondere a Luanda il pensiero marxista, promuovendo lo sviluppo della coscienza politica di tutte le componenti razziali della società della capitale. Questa prima infarinatura del verbo marxista, che trovò terreno fertile soprattutto fra i mulatti poiché rifiutava il conflitto razziale in favore del conflitto di classe, pose le basi per la fondazione, naturalmente in clandestinità, del Partito Comunista Angolano, che nel giro di pochi mesi confluì, insieme ad altre organizzazioni nazionaliste sorte nel frattempo, nel Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), fondato il 10 dicembre 1956¹⁰⁹. Le alterne vicende vissute dal movimento prima del 1961, con il quasi totale annientamento dei suoi vertici nel cosiddetto "processo dei 50", e durante gli anni della guerra di liberazione, con lotte intestine di potere che non favorivano uno svolgimento efficace dell'azione di guerriglia, non gli impedirono di presentarsi agli accordi di Alvor, nel gennaio del 1975, come una delle tre forze in campo con cui il governo portoghese negoziò le condizioni dell'indipendenza dell'Angola. La piega presa dagli eventi che seguirono gli accordi, con la "guerra di Luanda" scatenata dall'FNLA e l'attacco da sud dell'UNITA supportato da truppe sudafricane, finì per favorire un MPLA nuovamente rinvigorito, cui tanti giovani soprattutto luandesi avevano aderito entusiasti nei mesi successivi alla fine delle ostilità contro i portoghesi consentendogli di ricostituire il proprio potenziale militare. Fra innumerevoli altri fattori congiunturali, la maggior capacità di capitalizzare le alleanze sia interne,

¹⁰⁸ L'opzione socialista, a differenza delle altre ex colonie portoghesi, non era l'unica possibile in Angola al momento della fine della guerra di liberazione impostasi in seguito alla Rivoluzione dei garofani in Portogallo, poiché l'MPLA era solo uno dei tre movimenti che si opponevano al governo coloniale e, dei tre, l'unico di incontestabile ispirazione marxista. Per un approfondimento della questione, fondamentale ai fini di una comprensione della situazione socio-politica angolana anche postcoloniale ma che esula dagli scopi del presente lavoro, cfr. *L'Angola nell'occhio del ciclone* di Basil Davidson (1975) e i due volumi che compongono l'opera *The Angolan revolution* di John A. Marcum (1969-1978).

¹⁰⁹ Cfr. Marcum (1969) per una ricostruzione più approfondita degli eventi di questo periodo formativo del nazionalismo angolano, resa difficile, secondo le parole dello stesso storico, dai contatti limitati con l'esterno che il semi-isolamento internazionale del Portogallo provocava e dalla segretezza che avvolgeva qualsiasi attività politica osteggiata dal regime.

soprattutto con le forze sociali della capitale, che esterne, dove il fattore morale giocò pesantemente a sfavore dei due movimenti rivali alleati con il Sudafrica dell'apartheid, fu cruciale per l'accesso unilaterale al potere e l'istituzione di una forma di governo di ispirazione comunista.

Nel contesto più generale dei movimenti di decolonizzazione nell'Africa subsahariana, il caso dell'Angola è peculiare soprattutto per quanto riguarda il sodalizio fra politica e letteratura nel dar forma al progetto della nuova nazione indipendente. A partire dal suo primo presidente, Agostinho Neto, "poeta-guerrigliero" i cui versi erano parole d'ordine durante la guerra di liberazione, la poesia e poi la narrativa impegnate dal punto di vista sociale e politico sono un'arma al pari degli AK-47 per costruire l'identità nazionale e affermare il diritto all'indipendenza, a tal punto che Inocência Mata si spinge a sostenere, in un suo contributo all'interessante volume *Utopia in Portugal, Brazil and lusophone African countries*, quanto segue:

It may even be said that in Angolan literature, utopian writing – as a form or expression (and reflection) focusing on the implantation of new values, a new morality and ethics that were at variance with the ones then in effect, constituted the system's structural disposition: from Joaquim Dias Cordeiro da Matta and Alfredo Troni (in nineteenth century) to Tomás Vieira da Cruz and Agostinho Neto (in the twentieth century), the desideratum that they strove for was based on the convivial relationship between groups of people who had backed away from each other or were in confrontation. (Mata 2015a, 170)

Nei versi di «Sábado nos musseques», «Saudação» o «O caminho das estrelas», fra le molte altre poesie raccolte nell'opera *Sagrada Esperança*, la condanna del presente di oppressione del popolo colonizzato trova sempre la propria risoluzione in un futuro, che si percepisce prossimo, in cui la dignità di una vita realmente umana sarà, infine, realtà («Amanhã / entoaremos hinos à liberdade / quando comemorarmos / a data da abolição desta escravatura» – Neto [1974] 1987, 48). Non è quindi un pianto disperato quello che Neto, portavoce del popolo angolano, distilla in parole, ma la ferma volontà di mettere fine a questo presente denunciandone tutta la durezza e la brutalità («olhemos claro para os ombros encurvados do povo / que desce a calçada / negro negro de miséria negro de frustração negro / de ânsia / e dêmos-lhe o coração / entreguemo-nos / através

da fome da prostituição das cubatas / esfuracadas / das chafalhadas dos cipaios / através dos muros das prisões através da Grande / Injustiça» – Neto 1987, 97) e indicando la via percorribile per la realizzazione di un sogno, di un desiderio che è a portata di mano:

Ainda a minha vida
oferecida à Vida
ainda o meu Desejo

Ainda o meu sonho
o meu grito
o meu braço
a sustentar o meu Querer

E nas sanzalas
nas casas
nos subúrbios das cidades
para lá das linhas
nos recantos escuros das casas ricas
onde os negros murmuram: ainda

O meu Desejo
transformado em Força
inspirando as consciências desesperadas. (Neto 1987, 81)

Fra gli autori contemporanei è in particolare Pepetela, almeno nella prima fase della sua produzione letteraria, a riflettere nelle sue opere l'utopia dell'Angola libera e indipendente, «[socorrendo-se] do passado para pensar o presente e perspectivizar o futuro» come affermato dallo scrittore stesso (in Mata 2008, 12) a proposito del suo procedimento creativo e del quasi indispensabile legame della sua opera con il fatto politico. Da *Muana Puó*, primo romanzo pubblicato dall'autore che mette in scena allegoricamente la lotta per la liberazione, passando per *Mayombe*, potente narrativa stavolta non metaforica di questa lotta ambientata durante una delle fasi salienti della guerra di liberazione dal colonialismo portoghese, fino a *A geração da utopia*, che già nel titolo contiene un riferimento a questo tipo di progettualità creativa e proiettata sul futuro, il tema della nazione angolana, di quale visione ideale la fonda e ne giustifica l'esistenza sta al cuore della motivazione narrativa.

È in particolare in *Mayombe*, scritto fra il 1969 e il 1971 (ma pubblicato solo nel 1980 grazie all'insistenza di Agostinho Neto, morto l'anno precedente), che attraverso il racconto della vita quotidiana e delle azioni di un gruppo di guerriglieri dell'MPLA Pepetela delinea una serie di temi e questioni chiave per quella che sarà la vita della nuova nazione. Fra i valori e i propositi che, in contrapposizione con il passato, dovranno stare alla base del patto di convivenza della società angolana c'è soprattutto il diritto alla differenza, negato per decenni (se non addirittura secoli) dal dominio coloniale, vera e propria pietra d'angolo su cui l'Angola dovrà erigersi e per cui i guerriglieri combattono – come Teoria, il professore mulatto che enuncia la ragione per cui si è unito alla lotta non a caso già all'inizio del romanzo: «*Perdi Manuela para ganhar o direito de ser "talvez", café com leite, combinação, híbrido, o que quiserem. [...] Estou no Mayombe, renunciando a Manuela, com o fim de arranjar no Universo maniqueísta o lugar para o talvez*» (Pepetela [1980] 2009, 18). È, d'altronde, la realtà a esigere che la legge della diversità sia accettata come regola di convivenza universale, una realtà dove già convivono, sullo stesso terreno di guerra in mezzo alla foresta, nella stessa azione comune, uomini di provenienza etnica, età, storie e ragioni per combattere profondamente diverse, in una riproduzione immaginaria ma verosimile di un microcosmo a immagine e somiglianza del più grande universo di differenze che è l'Angola. Questa realtà è il luogo dove la diversità e la pluralità non possono essere messe in discussione, pena la distruzione dell'unità stessa del gruppo, condizione essenziale per il successo dell'azione di guerriglia. Ed è proprio quest'azione, la lotta, la rivoluzione ciò che permette a questa nuova nazione di nascere, ciò che ne pone le basi e la costruisce:

O que conta é a acção. Os problemas do Movimento resolvem-se, fazendo a acção armada. A mobilização do povo de Cabinda faz-se desenvolvendo a acção. Os problemas pessoais resolvem-se na acção. Não uma acção à toa, uma acção por si. Mas a acção revolucionária. O que interessa é fazer a Revolução, mesmo que ela venha a ser traída. (Pepetela 2009, 240)

Sono parole del Comandante Sem Medo, garante all'interno del gruppo di guerriglieri dell'accettazione della differenza, per quanto difficile, lui che più di chiunque altro ha esperienza non solo della guerra, ma soprattutto della vita e

degli uomini. Per sua stessa ammissione, il suo è però un modo di leggere e affrontare la vita troppo multiforme e pieno di sfaccettature per potersi adattare a un involucro istituzionale come quello dello Stato, soprattutto di uno stato rivoluzionario che è quello che i nazionalisti dell'MPLA vogliono costruire. È in un dialogo con il più giovane Commissario che afferma di non riuscire a vedere il proprio posto in un futuro di questo tipo, un futuro in cui, dopo la fine della guerra, la costruzione concreta della nuova società avrebbe richiesto molto tempo perché sarebbe stato impossibile risolvere tutti i problemi di un paese arretrato in pochi anni e avrebbe comportato un necessario accentramento del potere per legittime esigenze di controllo, ma con esso scomparsa della democrazia, ossia dittatura sul popolo e non del popolo e, di conseguenza, una rinnovata mancanza di libertà. La complessità caratteriale del personaggio di Sem Medo, forse il più riuscito fra i tanti che Pepetela ha costruito in quasi cinquant'anni di attività letteraria, è ciò che gli consente di riconoscere dunque anche i limiti dell'utopia, addirittura alcuni suoi risvolti distopici¹¹⁰, senza che però questo lo porti a rinunciare ad apportare il proprio contributo alla sua, lontana ma auspicabile e comunque immaginabile (e per questo non astratta o teorica), realizzazione:

O que sei, o que queria que compreendesses, é que esta revolução que fazemos é metade da revolução que desejo. Mas é o possível, conheço os meus limites e os limites do país. O meu papel é o de contribuir a essa meia revolução. Por isso vou até ao fim, sabendo que, em relação ao ideal que me fixei, a minha acção é metade inútil, ou melhor, só em metade é útil. (Pepetela 2009, 230)

Se *Mayombe* problematizza l'utopia, mostrandone non solo la carica di proiezione volontaristica sul futuro ma anche i possibili risvolti concreti senza mai perdere la speranza nella possibilità di cui è portatrice, *A geração da utopia* rappresenta invece il compimento di un percorso di disillusione, che i personaggi seguono partendo dalla fede risoluta in principi e ideali attraverso lo scontro con la realtà, cruda e contraddittoria, per concludersi nella morte dei sogni di un futuro

¹¹⁰ A proposito del rapporto fra utopia e distopia e di una certa loro contiguità, cfr. Moneti (1987), in cui si afferma che vi è identità fra le due nella struttura e nell'oggetto di cui parlano, ma non nelle intenzioni, dato che l'utopia resta comunque una proposta positiva, mentre la distopia si pone come denuncia del pericolo, della minaccia insita in determinate visioni e strutture della società.

migliore e più giusto e nella sconfessione di ciò in cui credevano. Fin dalla prima delle quattro parti che compongono il romanzo il rapporto con l'utopia è posto in termini negativi ed è osservabile nel modo in cui la stessa parola "utopia" viene usata, come sinonimo di idillio irrealizzabile e spesso associata ad altre parole che condividono questo tratto semantico dell'irrealizzabilità, come "sogno", "illusione", "chimera". Chi incarna in tutte le sue fasi questo percorso di disillusione, il sognatore utopico che facendo la rivoluzione non ha altre alternative se non quelle di morire o rimanere profondamente deluso (secondo una "premonizione" formulata da un altro personaggio), è Aníbal, studente di storia e filosofia nella Lisbona dei primissimi anni Sessanta, poi guerrigliero dell'MPLA sul fronte orientale e infine militare in pensione nell'Angola indipendente, che conduce una vita da semi-eremita volontariamente ai margini della nuova società. La sua analisi, esposta all'amica che diventerà la sua compagna in visita per la prima volta nel suo autoimposto esilio interno, mostra in maniera molto lucida la morte dell'utopia e le sue cause:

Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conheceste. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefacção. Dela só resta um discurso vazio. (Pepetela [1992] 2008, 234)

Il legame fra utopia (e morte della stessa) e potere che Aníbal qui delinea è proprio quello che verrà messo in luce nell'analisi del romanzo *O reino das casuarinas*.

4.1. La morte dell'utopia in *O reino das casuarinas* di José Luís Mendonça

O reino das casuarinas è il primo romanzo di José Luís Mendonça, attivo sulla scena letteraria angolana dal 1981 come poeta e autore anche della raccolta di racconti *Luanda fica longe e outras estórias austrais* (2016). Narra le vicende di Primitivo e di Nkuku, quest'ultimo contemporaneamente protagonista, testimone e narratore della storia («Para cantar a epopeia do Primitivo e da sua horda teria de falar também de mim» – Mendonça 2014, 76). I due giovani angolani si conoscono pochi giorni prima della proclamazione dell'indipendenza nel Centro di istruzione rivoluzionaria dell'MPLA Povo em Armas, dove il primo si era arruolato e il secondo era stato reclutato per difendere la patria attaccata dalle forze "imperialiste" al soldo dei nemici della nazione, secondo la tipica retorica rivoluzionaria allora in voga. Il racconto degli eventi di cui sono protagonisti (o succubi), che procede per frequenti salti temporali sia analettici che prolettici, intreccia le loro vite private finzionali con quella reale della giovane nazione africana nei primi dodici anni di indipendenza: dalla guerra di Luanda che mette a ferro e fuoco la capitale, fra violenze indiscriminate ai danni della popolazione bianca per vendicare i cinque secoli di dominazione coloniale e gli scontri fra le milizie dei tre movimenti di liberazione principali, alla proclamazione unilaterale della Repubblica popolare di Angola, cui segue l'organizzazione dello Stato secondo i dettami della dottrina marxista-leninista e il radicalizzarsi delle contrapposizioni interne al movimento al potere che conduce ai fatti del 27 maggio 1977. Questi ultimi dividono le traiettorie di Primitivo e di Nkuku, che ricostruisce parzialmente ciò che è successo all'amico solo dieci anni dopo grazie al racconto di un compagno mutilato di guerra conosciuto al suo rientro a Luanda. Nkuku, infatti, viene mandato sul fronte meridionale della guerra civile che oppone MPLA e UNITA, dove perde una gamba a causa dello scoppio di una mina anticarro; dopo la lunga convalescenza seguita all'intervento di amputazione, riceve una borsa di studio che lo porta per sei anni lontano dal paese, nella Repubblica democratica

tedesca. Pochi mesi dopo il suo ritorno in Angola reincontra Primitivo, ora un vagabondo malato mentale che vive insieme ad altri matti sull'isola di Luanda, una comunità che Nkuku decide di seguire e "studiare", fino al giorno in cui ritrova l'amico morto e ne scopre, conservati nelle tasche dei pantaloni militari, dei taccuini grazie ai quali ricostruisce i suoi pensieri e riflessioni.

Nel romanzo l'utopia prende forma su entrambi i piani che concorrono alla costruzione dell'universo diegetico, quello finzionale relativo alla storia narratologicamente intesa e quello reale del contesto storico, verificabile dai numerosi referenti alla realtà sparsi nell'opera e che qui dunque non si limita a fare da sfondo di ambientazione alla vicenda ma vi prende parte attiva e contribuisce a determinarne i contorni salienti. Questa commistione costante del piano della realtà storica con quello della realtà finzionale, di cui il lettore è avvisato fin dall'«Avvertenza» ironica posta all'inizio del romanzo («*Qualquer semelhança de tudo quanto aqui se escreve com factos, lugares, ou personagens de romance ou de novela é pura ficção de quem lê*» – Mendonça 2014, 10), è ben riassunta da Maria-Benedita Basto:

The narrative is constructed through an assembly of texts of different genres. It mixes elements of political history with cultural history, music and literature. The fictional characters encounter Angolan authors and other public figures, opening up spaces in a remembered past that provide the possibility of revisiting the collective and private histories of Angola. (Basto 2015, 200)

È proprio nel suo carattere fortemente intertestuale che si riscontra per prima l'incarnazione dell'utopia nell'opera, dato che fin dal prologo sono disseminati rimandi ad alcuni testi che sono stati il fondamento del movimento di liberazione dal colonialismo:

A página 18 estava marcada com a capa rasgada do livro Sagrada Esperança, edição da UEA, com a imagem do poeta-guerrilheiro Agostinho Neto de kalashnikov ao ombro, sobreposta a uma nota de 100 escudos do tempo colonial, com a efígie do poeta-guerreiro Luís de Camões, fechado na sua armadura de ferro fundido. [...] O segundo volume era um caderno escolar, desses fabricados em Benguela, com as armas da República Popular de Angola e um dos três animais míticos da nossa fauna na capa. Trazia o hino nacional ANGOLA AVANTE impresso na contracapa. (Mendonça 2014, 13-14)

È particolarmente evocativo che la copertina di *Sagrada Esperança*, la quale, come già si è visto, è la raccolta poetica simbolo del risveglio del popolo angolano e del suo proposito di conquistarsi un futuro migliore e libero dal giogo colonialista, si imponga visivamente e materialmente, per sovrapposizione, alla banconota di epoca coloniale, anch'essa simbolo, ma di un tempo di dominazione e sottomissione per meri fini economici. Non si tratta, d'altra parte, dell'unico richiamo alla figura di Agostinho Neto – che come detto in precedenza è stato il punto di riferimento per il movimento di liberazione dal colonialismo in Angola nella duplice veste di poeta (qui riferita sia esplicitamente sia implicitamente attraverso la citazione della sua opera) e di leader politico – presente nel racconto: sua è la parola d'ordine («*Estamos em Guerra e Cada Cidadão é e deve Sentir-se Necessariamente um Soldado*» – Mendonça 2014, 18) in risposta alla quale Primitivo, insieme ad altre centinaia di giovani in tutta la capitale, si arruola nel CIR Povo em Armas; lungo l'intera narrazione si susseguono le citazioni di versi da poesie come «*Havemos de voltar*» («*juramento “à Angola independente / Angola libertada”*» – Mendonça 2014, 21) e «*Adeus à hora da largada*»; e riecheggiano anche altre parole d'ordine, come ad esempio «*Vamos o mais rapidamente possível construir a democracia para o povo e redistribuir as riquezas do País*» (Mendonça 2014, 39). In ognuno di questi motti è percepibile l'afflato utopico, quasi profetico caratteristico dello stile di Neto, per cui ogni parola pronunciata (o scritta) è portatrice di una promessa per la nuova Angola (promessa rivelata dalle perifrasi verbali, usate in lingua portoghese per esprimere il futuro, *haver de* e *ir* seguiti dall'infinito): l'indipendenza, la liberazione, la redistribuzione delle ricchezze. I testi di Agostinho Neto non sono gli unici usati per ricostruire il contesto storico e il clima effervescente di quegli anni, un misto di speranza, euforia, esaltazione e desiderio di rivalsa che alla fine verrà incanalato, di fatto, in una guerra civile. I riferimenti spaziano da quelli ad altri artisti nazionali, poeti come António Jacinto e David Mestre¹¹¹ e musicisti fra cui David Zé, Bonga e Rui Mingas¹¹², a personalità

¹¹¹ Ma anche Viriato da Cruz, Ruy Duarte de Carvalho e Arlindo Barbeitos, i versi dei quali però sono riportati in esergo ad altrettanti capitoli e fanno perciò parte del paratesto, non dell'universo diegetico come gli altri fin qui citati.

legate all'ideologia marxista-leninista, come Ho Chi Minh e Lev Trockij di cui Primitivo, soldato intellettuale e amante della letteratura, sottolinea le doti di pensatori e non solo di politici e cita alcuni testi (come la poesia «La macina»), fino a opere letterarie di autori non africani e non politici (*The naked and the dead* di Norman Mailer, «Domande di un lettore operaio» di Bertolt Brecht e *Venti poesie d'amore e una canzone disperata* di Pablo Neruda, fra le altre) che attestano la passione per la letteratura che Nkuku condivide con l'amico e attraverso le quali legge, interpreta e riflette sulla realtà che lo circonda con uno spirito indipendente e non acriticamente assuefatto all'ideologia imperante e, a partire da un certo punto, imposta.

Altrettanto precocemente, infatti, sorgono nell'opera anche i riferimenti al fallimento di quest'utopia nazionale, fin dalla frase con cui si apre il primo capitolo e che situa dal punto di vista cronologico la vicenda narrata: «Dez anos depois dos inesperados acontecimentos do 27 de Maio de 1977» (Mendonça 2014, 15). Anche in questo caso, non si tratta di un richiamo isolato: in momenti successivi della narrazione gli «eventi inattesi» verranno definiti «purga», «repressione indiscriminata e silenziosa», «ecatombe», «caccia alle streghe», «stato d'assedio», tragico e macabro epilogo di un'insurrezione politico-militare che colpisce anche Primitivo e che, non a caso, rappresenta una sorta di nucleo oscuro da cui ha origine il racconto primo del romanzo. Sul piano storico, ciò che avvenne il 27 maggio 1977, secondo la versione ufficiale diffusa dai mezzi di comunicazione controllati dal regime instaurato dall'MPLA all'indomani dell'indipendenza e che faceva capo ad Agostinho Neto, fu un tentativo di colpo di stato da parte di alcuni membri appartenenti al Comitato centrale del partito ma frazionisti, ossia dissidenti rispetto alla linea assunta dalla direzione. Varie opere di storici che hanno iniziato a essere pubblicate a partire dalla fine degli anni Novanta (Birmingham 1999; D. C. Mateus, A. Mateus 2007) riferiscono una versione dei fatti diversa, secondo la quale si trattò piuttosto di un'insurrezione disorganizzata usata

¹¹² A questo proposito, vengono riportate molte canzoni di protesta che finalmente, con la fine della censura dopo la Rivoluzione dei garofani, potevano risuonare con le loro parole di denuncia del colonialismo, come quelle di «Monangambé» di Rui Mingas su testo dello stesso António Jacinto («*Quem capina e em paga recebe desdém / fuba podre, peixe podre, / panos ruins, cinquenta angolares / porrada se refilares?*» - Mendonça 2014, 79).

dal regime come pretesto per un regolamento di conti all'interno del partito al potere (in una recente intervista Carlos Pacheco parla di «confronto de facções que poderia ter sido resolvido pacificamente» e di responsabilità reciproche)¹¹³. Ciò che seguì agli eventi confusi di quel giorno fu infatti una vera e propria repressione, un'ondata di terrore che si abbatté non solo su militanti non allineati, ma su decine di migliaia di persone¹¹⁴ sottoposte ad arresti senza capi d'accusa, torture, detenzione anche in campi di concentramento, esecuzioni sommarie, il tutto in assenza di regolare svolgimento di processi – d'altra parte, come riportato da D. C. Mateus e A. Mateus (2007, 115), lo stesso presidente Neto, in risposta ai fatti, aveva dichiarato che «*Não haverá contemplanções [...] Certamente não vamos perder tempo com julgamentos. Seremos o mais breve possível*».

O reino das casuarinas è il primo romanzo che, seppur in maniera indiretta (il racconto primo non è contemporaneo agli avvenimenti bensì “dislocato” di dieci anni e, proprio per questo, i fatti del '77 ne costituiscono “solo” la remota origine), affronta esplicitamente questo tabù, vero e proprio rimosso collettivo della storia recente del paese africano ancora oggi avvolto, a oltre quarant'anni di distanza, da una spessa coltre di non-detto, e ne consegna al lettore una possibile interpretazione¹¹⁵. Il narratore lo definisce uno dei “tre grandi fatti marcanti”, in

¹¹³ Cfr. URL: <https://www.voaportugues.com/a/angola-fala-só---carlos-pacheco-os-desaparecidos-do-27-de-maio-não-têm-rosto-/4410079.html> (2018-12-10).

¹¹⁴ I numeri, a seconda delle fonti (Departamento de Informação e Segurança de Angola, ossia la polizia politica del regime di allora, Amnesty International, il giornale angolano *Folha 8* o la Fundação 27 de Maio) oscillano fra 15.000 e 80.000 persone colpite dalla repressione; la difficoltà di documentarne la reale entità è dovuta al silenzio imposto dal regime sulla questione e all'assenza (o sparizione) di documenti ufficiali in merito.

¹¹⁵ Che il 27 maggio 1977 sia una data importante, sebbene in negativo, della storia angolana è testimoniato dal fatto che ben due delle altre opere narrative analizzate in questo lavoro di ricerca vi fanno riferimento, ossia *Predadores* («Até estoirar o 27 de Maio de 1977, com um levantamento de militantes, mortes, e depois prisões em massa e execuções» – Pepetela 2005, 107) e *O vendedor de passados*, in quest'ultimo romanzo, per la verità, non come semplice rimando storico ma come chiave di risoluzione dei rapporti fra alcuni personaggi e dei loro segreti («– Diz-lhes quem sou eu! [...] – Um contrarrevolucionário. Um espião. Um agente do imperialismo... – O meu nome? – Gouveia. Pedro Gouveia. Devia ter-te matado em 77. [...] – Aconteceu há muito tempo, não é verdade? [...] A Revolução estava em perigo. Um bando de miúdos, uma cambada de pequeno-burgueses irresponsáveis, tentou tomar o poder pela força. Tivemos de ser duros. “Não perderemos tempo com julgamentos”, disse o Velho no seu discurso à Nação, e não perdemos. Fizemos o que havia a fazer. Quando uma laranja apodrece, tiramo-la do cesto e deitamo-la no caixote de lixo. Se não a deitarmos fora, todas as outras apodrecem. Deita-se fora uma laranja, deitam-se fora duas ou três, e salvam-se as restantes. Foi o que fizemos. O nosso trabalho era separar as laranjas boas das laranjas podres.» – Agualusa 2004, 129-131; si noti, d'altra parte, la citazione puntuale della

senso traumatico, della sua vita e racconta nel dettaglio lo svolgimento di quella giornata, i segnali che preannunciavano lo scatenarsi della tempesta e le conseguenze visibili nei giorni immediatamente successivi. Alla stregua di un termometro umano che misura le condizioni ambientali e le traduce in segnali tangibili e interpretabili da parte di chi li sa leggere, il personaggio che funge da chiave di lettura di ciò che sta per succedere è Primitivo, che già dall'inizio di quello stesso anno esprimeva tutta la depressione che la piega che gli eventi stavano prendendo gli provocava, con la radicalizzazione dei discorsi di molti superiori che vedevano piccoli-borghesi nemici del popolo a ogni angolo e perciò diffondevano la paranoia del nemico interno («Então um gajo vem para aqui, para as FAPLA, para combater o inimigo externo, ou para virar inimigo interno?» chiede disperato all'amico in un momento di sfogo – Mendonça 2014, 116) e la razializzazione e tribalizzazione della politica. Ma il 24 maggio i due amici si separano, poiché Nkuku viene mandato a Huambo per una missione relativa al programma di alfabetizzazione delle truppe proprio al posto di Primitivo e il 27 è lì che si trova, in attesa di svolgere i compiti assegnatigli, quando all'una di pomeriggio ascolta il notiziario alla radio nazionale che parla di un tentativo di colpo di Stato attuato dal comandante Nito Alves ma già neutralizzato dalle forze armate. Il giorno successivo rientra a Luanda, per ordine del tenente con cui era partito in missione che sospetta essere coinvolto in qualche modo nei fatti del giorno precedente poiché per il rientro aveva indossato abiti civili, e prima di tornare in caserma passa per casa per accertarsi che alla madre e alla sorella non sia successo niente e, con l'occasione, disfarsi bruciandoli di un paio di libri scritti dal presunto capo dell'insurrezione, mettendosi così possibilmente in salvo dalla repressione che già presentiva. I giorni successivi al golpe trascorsi in quarantena in caserma gliene danno conferma: la sua compagnia è ridotta a un terzo degli

dichiarazione di Agostinho Neto già riportata nel corpo del testo). Nonostante ciò, neppure nel romanzo di Agualusa il legame di quegli eventi storici con la vicenda narrata è poi così stretto, quasi come se il dolorosissimo acme rappresentato dalle righe citate e da quelle, ancor più crude, immediatamente successive rimanesse in superficie rispetto al messaggio globale dell'opera, e si ha l'impressione, qui come in *Predadores*, che i fatti del '77 siano un ostacolo inevitabile in cui la narrazione si imbatte e cui è imprescindibile alludere. La brevità stessa del riferimento, quasi una fretta di dire un qualcosa che non si può fare a meno di dire ma su cui è forse meglio non soffermarsi, ne svela, in qualche modo, la natura di rimosso, di fantasma del passato che affiora fatalmente ma che non è ancora riuscito a riscattarsi alla memoria collettiva del popolo angolano.

effettivi, molti anche fra i comandanti erano stati infatti arrestati lo stesso 27 maggio e subito spediti in campi di detenzione e fra loro, purtroppo, anche Primitivo, catturato accidentalmente mentre usciva di casa per tornare in caserma. Proprio lui che stava meditando di raggiungere il padre tornato in Portogallo prima dell'indipendenza perché ormai non sperava più che si potesse uscire da quella situazione esacerbata ed estremamente polarizzata diventa vittima di ciò che aveva previsto all'orizzonte, schiacciato dallo scontro fra due forze che, per sete di potere, cercavano solo l'annientamento l'una dell'altra. La breve favola che lui stesso scrive mentre si trova nel campo di lavoro dov'era stato deportato e che Nkuku ritrova fra i suoi appunti illustra con estrema lucidità e nitidezza questo pensiero:

O sapo (Nito Alves) e o ovo (Agostinho Neto) discutiam: Entre tu e mim, quem é maior?

O ovo respondeu-lhe: Somos iguais!

O sapo contestou e disse: Não, que eu posso comer-te!

O ovo acirrou-o: Experimenta, se queres tentar!

O sapo atirou-se ao ovo, tenta parti-lo, mas não consegue. Subiu então com ele a uma árvore e pensou: Atiro-o abaixo, ele parte-se e eu como-o!

Quando o sapo ia deixar cair o ovo, desequilibrou-se e caíram ambos. O ovo partiu-se (MPLA), mas o sapo (romantismo popular revolucionário) morreu. (Mendonça 2014, 134)

Già in precedenza nella narrazione, però, era avvenuto quel sottile scivolamento dall'utopia alla distopia che rimanda alle affinità e contiguità fra queste due forme letterarie (o forse, più propriamente, di strutturazione dell'immaginario) che, come già menzionato, Moneti (1987) ha ben illustrato. In particolare, l'ambiguità di statuto dell'utopia si evidenzia nel contraddittorio convivere, in essa, di libertà e costrizione, ossia di affrancamento dalle limitazioni opprimenti della realtà esistente tramite la messa in pratica di condizioni di convivenza sociale alternative e di subordinazione assoluta dell'individuo al buon funzionamento della collettività a detrimento della sua felicità singolare. Da qui al controllo totale, caratteristica distopica per eccellenza, il passo è breve – tanto breve che nel romanzo di Mendonça si consuma nello spazio di uno dei sessanta capitoli che lo compongono, in appena cinque pagine. Primitivo, nei primi tempi di arruolamento, si era subito distinto per il suo amore per la conoscenza (confida a

Nkuku di non poter vivere senza libri e gliene regala uno a suggello della loro amicizia) e per la finezza dei suoi ragionamenti, che trovavano spazio per esprimersi nell'ora giornaliera di discussione ideologica prevista come parte dell'addestramento militare. Queste doti erano però ritenute un problema dal commissario politico con cui si confrontava, rigidamente inquadrato dai precetti del materialismo dialettico marxista-leninista e del maoismo, che inizia a denunciare davanti a tutte le reclute, durante il raduno e la parata mattutini, le idee meno schematiche di Primitivo tacciandole come velleità revisioniste piccolo-borghesi. La profonda frustrazione e disillusione che questa condanna di fatto provoca nel giovane lo portano a tentare il suicidio, vanificato solo grazie all'intervento in extremis di Nkuku; questo suo atto è però causa di nuova umiliazione, poiché il gesto «sconsiderato, infantile e tipicamente piccolo-borghese» viene sanzionato duramente con una punizione che, portando allo sfinimento fisico, annienta anche le capacità intellettive. Il risultato è che «Primitivo nunca mais pendurou conversas no fio dos comícios de fim de tarde» (Mendonça 2014, 94), ossia la realizzazione esatta di quanto segue:

La pena è appunto questo, la rinuncia alla propria anima: al proprio indipendente pensiero, giudizio, volontà. L'utopia non si accontenta, come la polizia di qualsiasi stato, di privare il criminale della sua libertà fisica lasciandogli il diritto di pensarla come vuole; nel suo «umanitarismo» va più oltre e distrugge nell'individuo deviante le radici stesse della sua devianza, il suo indipendente volere e sentire. (Moneti 1987, 331)

Questo passaggio contiene anche la “messa in scena” narrativa del legame fra utopia e potere, o meglio della profonda contraddizione in termini che l'utopia al potere, in questo caso l'impalcatura concettuale marxista di intenzioni liberatorie trasformata in rigida ideologia castrante dell'autonomia di pensiero, rappresenta. Non è un caso che Nkuku noti, in un altro episodio di umiliazione dell'amico di poco precedente al fatidico 27 maggio, che quei meccanismi non facevano altro che rendere l'esercito rivoluzionario delle FAPLA in tutto e per tutto uguale a qualsiasi altro esercito, anche di ideologia opposta. È facile leggere, nei ripetuti tentativi di silenziare Primitivo senza però arrivare a bandirlo dal gruppo, quel “processo generale di normalizzazione” sociale e politica teorizzato da

Foucault (2000), finalità ultima del dispositivo di organizzazione disciplinare attraverso il quale si esplicano le «tecnologie positive di potere» e di governo degli uomini che ha nell'esercito uno degli ambiti di applicazione privilegiati. La repressione del 27 maggio interrompe bruscamente questo processo di correzione e inclusione di un "anormale" come Primitivo (dato che «la norma non ha per funzione quella di escludere, di respingere. Al contrario, essa è sempre legata a una tecnica positiva di intervento e di trasformazione, a una sorta di progetto normativo» – Foucault 2000, 53) all'interno delle logiche che fondano e legittimano il potere costituito. L'allontanamento e lo stato di eccezione cui viene sottoposto a causa di una reazione quasi autoimmune di questo stesso potere la quale trascende la sua singola rivolta personale lo portano, in un momento non individuabile nella sua traiettoria e che resta oscuro anche a Nkuku, a sviluppare la «sindrome di amnesia auto-acquisita» (SAA), ossia la perdita totale della memoria, che impedisce di ricordare addirittura il proprio nome, sviluppata come forma di difesa automatica della mente da un trauma profondo. L'ellissi circa questo «trauma assediante» che ha portato Primitivo alla pazzia consente solo delle ipotesi, anche se il narratore sembra dare un suggerimento parlando della sua scelta di tornare a casa prima del coprifuoco obbligatorio per evitare la pena del carcere e le botte della polizia: «Sabia que esses dois males são extremamente dolorosos em qualquer parte do mundo: um fere a alma, o outro contunde a carne. Os dois juntos deixam feridas indeléveis no coração» (Mendonça 2014, 30). Un'altra spiegazione è desumibile dalle parole della madre del giovane che si confida con la madre di Nkuku, raccontandole che il figlio, che è sempre stato ribelle e per lei fonte continua di preoccupazioni, è portatore di una maledizione lanciata da una venditrice ambulante che, da bambino, aveva investito per sbaglio con la bicicletta. Fatto sta che Primitivo, nel mese di marzo 1987, è un uomo che vive "fuori del tempo e dello spazio" insieme ad altri alienati come lui, una condizione che gli permette, per un'ultima volta, di cercare di realizzare la propria utopia di convivenza pacifica e disinteressata fra gli uomini.

Il "regno delle casuarine" viene fondato ufficialmente l'11 novembre 1985 con un atto formale riportato fra gli appunti di Primitivo in cui si stabiliscono i cittadini fondatori, la bandiera ufficiale, il simbolo araldico, l'inno nazionale, la

moneta, la forma e il capo di governo e il territorio. Quest'ultimo non a caso viene individuato sulla Ilha de Nossa Senhora do Cabo, replicando la collocazione classica su un'isola (anche se solo di nome) dell'utopia. Un altro aspetto che lega questo "regno" che da abbozzo è diventato realtà alle "città ideali" immaginate in altre epoche e latitudini è il comunitarismo così come descritto da Sargent:

Communitarianism is an expression of utopianism and a particularly interesting and important expression because the founders and members of intentional communities are themselves trying to create a better life. They are trying to find better ways of living together, making decisions about all the important aspects of life, whether it is political, economic, religious, or sexual. (Sargent 2005, 115)

I cittadini fondatori non sono altro che ex pazienti del reparto SAA dell'ospedale psichiatrico di Luanda: oltre a Primitivo, l'unica donna del gruppo Eutanásia, il giurista Povo do Volvo, il prete scomunicato Profeta, il venditore ambulante Katchimbamba e l'ex guerrigliero dell'FNLA Razões de Cruz Vermelha; a loro si aggiungono lo stesso Nkuku, che decide di travestirsi da mendicante per aver diritto a entrare a far parte della comunità e poterla, così, osservare, e PAM, ex guerrigliero dell'UNITA. Le loro decisioni relative all'organizzazione di tutti gli aspetti della vita nel regno delle casuarine sono stabilite, oltre che nell'atto di fondazione, nella "costituzione proverbiale" in cui si dispongono i principi ispiratori (il "comunitarismo primitivo"), la proprietà (che è esclusiva dell'"albero-madre" e rende perciò inutile l'appropriazione di beni superflui), il territorio e il popolo (costituito, oltre che dagli esseri umani, da tutti gli esseri viventi e dagli elementi della natura), si fa riferimento alla pace e alla collettivizzazione delle risorse (ossia la messa in comune del cibo racimolato da ciascuno durante i suoi vagabondaggi in città) come principi chiave della sopravvivenza e si indica Eutanásia, "unica nel suo genere", come regina della comunità, con la possibilità di avere in futuro un primo ministro incaricato del governo. A ciò si aggiungono le osservazioni di Nkuku sulla vita quotidiana del gruppo, retta da un codice di condotta sociale basato su umiltà e uguaglianza assoluta – anche Eutanásia, pur nel suo ruolo di regina, non era *prima inter pares* ma «[comia] a mesma comida que cada um comia» (Mendonça 2014, 244) –, relazioni sessuali prive di tabù ma

ispirate all'indissolubilità delle coppie, abolizione della scrittura e recupero dell'oralità come unica forma di espressione per evitare le mistificazioni e falsificazioni che sempre hanno caratterizzato la storia dell'uomo.

È da queste osservazioni che Nkuku stesso ricava la propria personale utopia, ossia una proposta di riforma del sistema economico nazionale che gli viene richiesta dal suo superiore al Ministero delle Finanze, dove lavora dopo il rientro dalla DDR. Il progetto non viene però minimamente preso in considerazione e anzi gli costa una retrocessione lavorativa, perché già dal titolo («SE OS MINISTROS MORASSEM NO MUSSEQUE») viene ritenuto una provocazione: l'istituzione di "ministeri affettivi", vicini soprattutto per collocazione fisica al popolo in generale di cui potrebbero così toccare con mano le condizioni di vita e i problemi e a cui dovrebbero rendere conto non a parole, attraverso discorsi generici in comizi propagandistici, ma presentando i dettagli della loro gestione finanziaria materiale, non è ritenuta soltanto impossibile, ma indesiderabile e addirittura oltraggiosa e perciò assolutamente impraticabile. Questo insuccesso personale lo porta a fare un bilancio sulla sua felicità comparandola a quella di altri ex compagni d'armi reincontrati di recente e a concludere che non avrebbe mai potuto scambiare la loro posizione di prestigio e i loro beni materiali acquisiti con ciò che lui aveva di più caro: la possibilità di volare, condivisa con l'amico mutilato Kangrima, il gatto musicista *Stravinski* e la fede nell'esistenza degli angeli, entrambe eredità della sua fidanzata tedesca Anne. Questi elementi fantasiosi confermano lo spirito sognatore e utopista di Nkuku, che attraverso di essi esprime la sua più intima identità e la sua libertà altrimenti inibita da una realtà demoralizzante quando non opprimente. A quest'ultima però lo riporta la madre, alla quale non può nascondere la frustrazione che sente per aver osato criticare il potere da solo ed essere stato, per questo, messo all'angolo:

Se quisesse garantir o pão da família, devia ser um cidadão normal, nada de utopias. Foi por criticarem os reis que João Baptista e Thomas More perderam as cabeças, ambos, em épocas diferentes. As épocas mudam, mas a essência do poder é conservadora. (Mendonça 2014, 253)

Resta ancora un'ultima speranza, riposta nelle imminenti elezioni per il primo ministro del regno delle casuarine, della cui organizzazione Nkuku è stato nominato responsabile e della cui inviolabilità è profondamente convinto, trattandosi di una comunità molto piccola in cui non c'erano rischi di frodi né di difficoltà logistiche. In base a una serie di considerazioni di ordine pratico e per far sì che fossero giuste, vengono dichiarati eleggibili tutti i casuarinensi tranne lo stesso Nkuku, la regina e Katchimbamba, che non aveva preso parola al momento di presentare il proprio programma politico da parte dei candidati. Tuttavia, il meccanismo elettorale fa sì che il voto di quest'ultimo, "il voto della maggioranza silenziosa", risulti decisivo per l'attribuzione della guida del governo. Ma quando Nkuku si reca sull'isola nel giorno concordato per le elezioni lo aspetta una sorpresa macabra: i casuarinensi sono tutti morti, tranne Katchimbamba, che ha avvelenato gli altri con la motivazione che chiude il romanzo: «Seus filhos da puta, queriam governar sem mim, né?» (Mendonça 2014, 301). La sete di potere, anche nella situazione in cui era più improbabile che si manifestasse, fra persone che la società ha messo ai margini ma proprio per questo non riducibili dal processo di normalizzazione a diventare ingranaggi di quello stesso potere (un potere creativo e inventivo che «non è di sovrastruttura, ma è integrato al gioco» – Foucault 2000, 55), soprattutto perché immemori dei meccanismi di funzionamento della società, ancora una volta ha avuto la meglio sull'utopia di una vita umana fondata sull'uguaglianza, la fraternità e la libertà e l'ha annientata. Il potere assoluto conferito a Katchimbamba¹¹⁶, per quanto circoscritto al solo momento delle elezioni, lo ha trasformato in un despota detentore del diritto di decidere della vita e della morte di chi dipendeva da lui, che agisce oltretutto senza nessuna pietà e con totale disprezzo di qualsiasi considerazione etica. È la vendetta del popolo silenzioso, la rivalsa di chi non può (o non vuole, come in questo caso) esprimere appieno le proprie facoltà e opinioni, ma che conferma definitivamente, senz'alcuna possibilità di appello, la crudele legge dell'*homo homini lupus*, la

¹¹⁶ Quasi inosservata all'interno del testo, molti capitoli prima di fare la conoscenza di questo personaggio e usata in una similitudine riferita a un autobus, passa un'avvisaglia funesta proprio relativa al nome Katchimbamba, di origine umbundu e attribuito a un uccello notturno che vola radente al suolo e legato, nella tradizione popolare, a storie di stregoneria.

«irreversibilidade da natureza predadora da sociedade humana» (Mendonça 2014, 182) che la porterà inevitabilmente all'autodistruzione.

4.2. Utopia e creatività, ovvero come l'arte ridefinisce il potere

Come affermato in apertura del capitolo, il punto di contatto fra *O reino das casuarinas* e le varie opere artistiche presentate di seguito è minimo e può essere individuato nell'attenzione che il protagonista-narratore riserva, durante i suoi spostamenti per la capitale nei diversi momenti della storia, alla statua cosiddetta «Maria da Fonte», o meglio al congiunto monumentale di cui questa statua di donna armata di spada faceva parte ed eretto in onore dei combattenti europei e africani morti durante la partecipazione portoghese alla Prima guerra mondiale:

Eu parava em frente à estátua construída sobre a lagoa extinta e, na frente do pedestal, lia: «Portugal aos seus combatentes europeus e africanos da Grande Guerra, 1914-1918». A estátua tinha, de cada lado, um soldado europeu e outro africano, tão bem cortados em pedra, que eu até lhes sentia o coração palpitar, ali mesmo, no largo da Praça do Kinaxixi. O cabelo, os olhos, o nariz tinham sido tão bem esculpido, como se pela mão de Deus. Cada soldado tinha uma arma aperrada [sic] entre as mãos e olhava adiante. Os colonos baptizaram a grande mulher de espada na mão, que sobressaía do conjunto, de «Maria da Fonte». (Mendonça 2014, 46-47)

Di questa statua, abbattuta prima dell'indipendenza e sostituita dalla rappresentazione di un'autoblindo BRDM usata dall'MPLA che schiaccia un'analogo Panhard dell'FNLA¹¹⁷, Nkuku ritrova il resto di una mano durante una visita al Museo delle Forze Armate ospitato dall'antica forezza di São Miguel che si affaccia sulla Baia di Luanda, durante la quale osserva e descrive altre vestigia

¹¹⁷ Dariel Cobb, in un suo contributo per lo Johannesburg Workshop of History and Criticism del 2014, ricostruisce l'intera storia di questo monumento del 1937, l'unico di epoca coloniale non solo rimosso, ma anche completamente distrutto (usando cariche di dinamite, come riportato anche nel romanzo di Mendonça). Alla fine della guerra civile, nel novembre del 2002, anche la «Maria do blindado» è stata sostituita da una nuova, monumentale statua in bronzo della regina Njinga.

della storia coloniale lì conservate, ossia le statue di Salvador Correia de Sá (liberatore della città dal controllo olandese nel 1648), del primo re portoghese Dom Afonso Henriques, del governatore coloniale Pedro Alexandrino da Cunha e del navigatore Diogo Cão, alcuni resti della statua del fondatore della capitale Paulo Dias de Novais, due aerei dell'aviazione militare portoghese e alcuni pezzi di artiglieria. Questo elenco richiama direttamente due opere di Kiluanji Kia Henda, ossia *Balumuka (Ambush)* [fig. 26] e *Transit* [fig. 27], la prima una serie di fotografie proprio di queste stesse statue sparse nel cortile del museo insieme a mezzi militari e cannoni di fabbricazione sovietica – è riconoscibile in particolare quella del re Afonso Henriques [fig. 28], oltre a quella della mitica regina Njinga [fig. 29], simbolo di resistenza al colonialismo portoghese che sarebbe il soggetto dell'agguato («ambush») ai danni delle altre statue –, la seconda un'unica fotografia delle tre sezioni in cui era stata divisa la statua di Paulo Dias de Novais prima di essere trasportata alla fortezza.



Fig. 26: Kiluanji Kia Henda, *Balumuka (Ambush)*, stampe fotografiche montate su alluminio, 2010.



Fig. 27: Kiluanji Kia Henda, *Transit*, stampa fotografica montata su alluminio, 2008.

In entrambe ciò che viene evidenziata è la problematica rielaborazione della storia da parte di quei paesi che attraversano bruschi cambiamenti di regime¹¹⁸ e, in particolare, dei paesi sorti dalle ceneri del colonialismo, divisi fra la conservazione della memoria storica (o almeno di una sua parte) e l'eliminazione dei simboli più tangibili della loro oppressione, rappresentata proprio dalle statue degli antichi dominatori coloniali. Sappiamo che perlopiù, a Luanda, la scelta è ricaduta su questa seconda opzione, con la rimozione di tutti i monumenti celebrativi eretti dai portoghesi, ma anche con l'abbattimento di edifici di epoca coloniale – è il caso, ad esempio, del palazzo di Ana Joaquina dos Santos, imponente edificio ottocentesco caduto in rovina, appartenuto all'omonima signora mulatta commerciante di schiavi, ricostruito con le stesse sembianze nei

¹¹⁸ Rossa (2016) li definisce «any community with a history of consolidated identity and bifurcated sovereignty» (115). Oltre al caso dei paesi che facevano parte degli imperi coloniali, di cui è un esempio il recente movimento sudafricano di protesta #RhodesMustFall (cfr. Mbembe 2015, 4-6), è particolarmente emblematica l'iconoclastia che ha colpito le numerosissime statue di Lenin presenti nei paesi dell'ex blocco orientale (entrata a tal punto nell'immaginario popolare da essere la scena di maggiore valore simbolico e iconografico del film non a caso intitolato *Good Bye Lenin!* ambientato nella Berlino del 1989-1990).

primi anni Duemila e oggi sede del Tribunale provinciale di Luanda, o del più recente Palácio da Palmeira sede della storica libreria Lello – in nome non tanto di un legittimo riequilibrio di forze e di un senso di giustizia storica (cfr. Rossa 2016 circa i diversi atteggiamenti nei confronti del patrimonio culturale nelle ex capitali coloniali), quanto di una modernizzazione di dubbio gusto e lanciata a rincorrere modelli, ancora una volta, non autoctoni. Alcuni dei monumenti rimossi sono stati sostituiti da effigi dei nuovi eroi della patria, come la già citata regina Njinga o il primo presidente dell'Angola Agostinho Neto, alla cui memoria è stato anche eretto un imponente memoriale sulla Marginal.



Figg. 28 e 29: Kiluanji Kia Henda, *Balumuka (Ambush)*, stampe fotografiche montate su alluminio, 2010 (dettaglio).

Sembra che, anche in questo caso, l'utopia di Nkuku («Aqui também em Angola, a haver um dia estátuas dos heróis nacionais, que sejam em honra do povo anónimo, do Soldado Desconhecido, e nunca dos dirigentes dos Movimentos, causadores desta guerra sem quartel» – Mendonça 2014, 82) venga contraddetta e muoia. Tuttavia l'arte, fedele alla sua tensione etica profondamente inserita nel

divenire estetico (cfr. Barbanti 2000)¹¹⁹, propone anche in questo caso un cambiamento di prospettiva, un'interpretazione alternativa e, attraverso di essa, la trasformazione della realtà grazie alla creatività che le è propria. In questo senso va interpretata la serie di fotografie *Redefining the power*, sempre di Kiluanji Kia Henda, in cui si vede un uomo sveltare sulla cima proprio della maggior parte dei piedistalli rimasti vuoti dopo la rimozione delle statue di epoca coloniale. Combinando la fotografia d'arte concettuale, il cui atto artistico centrale è la realizzazione di una performance appositamente per la macchina fotografica, al genere del *tableau vivant*¹²⁰ e affiancando ai propri scatti materiale visivo esistente (cartoline in bianco e nero dei primi anni del Novecento) [figg. 30 e 31], con intento curatoriale e archivistico¹²¹, l'artista non intende denunciare un passato di oppressione, ma intervenire in modo attivo in ciò che di questo passato rimane riutilizzandolo e proponendo un'idea, fra le molte (infinite) possibili, dell'Angola futura.

¹¹⁹ Barbanti parla a questo proposito dell'arte del XX secolo, ma senza dubbio questo ragionamento può essere esteso anche all'arte del XXI secolo: «C'est justement ici, comme on l'à déjà affirmé, qui se situe la spécificité "utopique" de l'art de notre temps. Un art qui n'est plus appelé à "nourir les sens", mais plutôt à "donner du sens", en manifestant un positionnement critique et de perspective. Un art qui génère des modèles alternatifs et qui aspire à se proposer come le lieu possible (dans un contexte totalement normalisé) d'une espérance et d'une altérité "créative": espace privilégié, finalisé à garder l'imaginaire vivant et opérant» (Barbanti 2000, 126).

¹²⁰ Si tratta di un genere fotografico con intento narrativo che richiama, nelle modalità di comporre gli oggetti e i personaggi in scena e i loro gesti, la pittura figurativa del XVIII e XIX secolo (cfr. Cotton 2010) e che ha affinità con il ritratto – non è dunque un caso che uno degli scatti che compongono la serie di *Redefining the power* sia stato inserito all'interno dell'esposizione «do tirar polo natural. Inquérito ao retrato português» in mostra presso il Museu de Arte Antiga di Lisbona dal 29 giugno al 30 settembre 2018.

¹²¹ Della svolta "archivistica" riscontrabile nelle arti visive contemporanee parla estesamente Hal Foster (2004); per quanto riguarda più nello specifico l'ambito postcoloniale lusofono, cfr. Oliveira (2016), che parla di pratiche artistiche basate sulla ricerca che attuano strategie volte a una «epistemic and ethico-political decolonization of the present by means of critical examinations of several sorts of colonial archives» (132).



Fig. 30: Kiluanji Kia Henda, *Redefining the power*, stampe fotografiche montate su alluminio, 2011.



Fig. 31: Kiluanji Kia Henda, *Redefining the power*, stampe fotografiche montate su alluminio, 2011.

Innanzitutto, vi è una rivendicazione di appartenenza nazionale nella scelta di Henda di ricorrere ad attori angolani (gli stilisti Shunnoz Fiel e Adelino “Didi” Fernandes, quest’ultimo anche attivista per i diritti degli omosessuali, e il ballerino Miguel Prince) e non a modelli importati, affermando così che l’Angola ha già in sé, nella sua popolazione, le risorse per costruire il proprio futuro e non è condannata necessariamente a dipendere dall’estero, come durante il colonialismo in cui la “civiltà” e la modernizzazione le venivano “portate” dai portoghesi o come nel presente la cui costruzione, soprattutto a Luanda, è pesantemente condizionata da finanziamenti e progetti cinesi o degli Emirati Arabi Uniti. Il fatto poi che i tre attori siano tutti artisti, esponenti di quell’arte concreta e tangibile che è la moda, è

significativo del messaggio trasmesso da Henda attraverso quest'opera e della sua idea di nazione: la creatività, l'invenzione, la libera espressione dell'originalità di ciascuno ne sono al centro. Ciò è reso visivamente dall'abbigliamento scelto e dalle pose che assumono: nella seconda foto della serie [fig. 32] Shunnoz Fiel, libro aperto nella mano destra e mano sinistra aperta all'altezza della spalla, declama (una poesia?) vestito di colori brillanti (giacca verde pastello su camicia rossa, sfolgorante come le calze dello stesso colore, e gonna multistrato nei toni dell'azzurro e in giallo); nella quarta foto della serie [fig. 33] Miguel Prince viene invece inquadrato di spalle con indosso una tuta intera color grigio chiaro con ampia scollatura posteriore e un cappello verde scuro in testa; infine, Didi Fernandes [fig. 34] indossa un abito lungo, con taglio da abito da sposa bianco con stampe di caratteri cinesi, teste di statue ellenistiche e croci oblique rosse.



Fig. 32: Kiluanji Kia Henda, *Redefining the power*, stampa fotografica montata su alluminio, 2011.



Fig. 33: Kiluanji Kia Henda, *Redefining the power*, stampa fotografica montata su alluminio, 2011.



Fig. 34: Kiluanji Kia Henda, *Redefining the power*, stampa fotografica montata su alluminio, 2011.

Il contrasto di queste “statue viventi”, esponenti del “potere” creativo della cultura e dell’immaginazione, con quelle uniformemente grigie, pesanti e monolitiche che rappresentano uomini morti il cui supposto prestigio deriva dall’aver combattuto guerre e detenuto il potere politico è molto forte. È dunque nella cultura e nella capacità di costruire qualcosa con le proprie mani nella vita quotidiana esprimendo se stessi, la propria originale individualità umana che sta la chiave per la ridefinizione del potere proposta da Kiluanji Kia Henda:

Henda's act of posing Fiel atop a monumental pedestal in place of 16th century Portuguese colonist Paolo [sic] Dias de Novais in *Largo do Lumeji*, or 19th century colonial Governor-General Pedro Alexandrino da Cunha near *Largo Rainha Ginga*, works to claim Angola's future for those with the creative capacity to shape Angola's culture. (Cobb 2014, 64)¹²²

Se si pensa alla dichiarazione dello stesso artista, qui riportata nel secondo capitolo, sulla reinvenzione costante di cui danno prova gli abitanti dei *musseques* di Luanda, con la loro cultura ibrida e intensamente sperimentale che lascia poco spazio all’instaurazione di un potere formale, *Redefining the power* non fa altro che confermare sotto forma artistica questo pensiero. Non è, infine, un caso che quest’opera abbia fatto parte, insieme alla già citata *Balumuka (Ambush)*, del progetto presentato all’Art|43|Basel del 2012 dal titolo *Homem Novo*¹²³, proprio l’uomo nuovo che non solo la guerra di liberazione dal colonialismo in Angola, ma qualsiasi progetto utopico dell’umanità ha sempre mirato a creare. La rilettura e la messa in discussione del passato chiama in causa direttamente il presente, con la sua rielaborazione (o meno) della memoria collettiva, e il futuro, con le possibili forme che può assumere e quanto gli uomini di oggi intendano farsene carico e provare a costruirlo.

¹²² La lettura che Nadine Siegert (2018) fa dell’opera inserisce questa ridefinizione del potere già nel presente, prima ancora che proiettata nel futuro: «By working with the textile creations of Angolan contemporary fashion designers, he proposes a new form and medium for the manifestation of power: a bright, moving and queer body representing the new Luanda, the new post-war, post-socialist and post-colonial Angola» (159-160).

¹²³ In questo titolo è contenuto, oltretutto, un riferimento alla prima strofa dell’inno nazionale angolano *Angola avante!*: «Ó Pátria, nunca mais esqueceremos / Os heróis do quatro de Fevereiro. / Ó Pátria, nós saudamos os teus filhos / Tombados pela nossa Independência. / Honramos o passado e a nossa História, / Construindo no Trabalho o Homem novo» (testo composto dallo scrittore Manuel Rui).

Che i segni del passato con il loro carico di memoria possano essere interpretati in maniera alternativa, o meglio in chiave utopica, decostruendo i messaggi di cui sono portatori fino a sovvertirne il senso globale era già stato sperimentato da Kiluanji Kia Henda in un progetto precedente, *Icarus 13*¹²⁴, un'installazione composta da una serie di fotografie, testi e modellini plastici [fig. 35]. Questi diversi supporti del testo artistico rappresentano la documentazione del primo viaggio sul Sole intrapreso dalla navicella spaziale di costruzione africana *Icarus 13*:

"Icarus 13" is a pioneer project in Africa in that it gives wings to our knowledge, creativity and imagination by making use of new technologies and appropriate tools for building a spacecraft. The mission's purpose is to land in the largest of all stars, the Sun. The dream once attempted by Icarus, so the Greek legend tells, will now become possible: we shall travel by night.¹²⁵

¹²⁴ Nelson (2012) riferisce che questo progetto è stato il punto di partenza del movimento degli "Afronautas", un sodalizio artistico fra Kiluanji Kia Henda e Yonamine (di cui però si hanno poche notizie e che sembra dunque aver avuto una vita piuttosto effimera). Secondo quanto riportato sul sito del Dutch Art Institute, «"Afronautas" came into being as a post-war movement of young Angolan artists who, in their formation were compelled to travel; or in the absence of an industrial structure were contaminated by the different foreign cultures that arrived via the ports and airports and today through the internet and satellite television. In Angola this "contamination" created a global, assimilated, cultural production, from music to visual art and a rupture with traditional standards by legitimating multiculturalism».

Cfr. URL: <https://dutchartinstitute.eu/page/3199/30-november-2011-kiluanji-kia-henda-afonautas-from-the-ashes-of-the-past> (2018-12-10).

Quest'esperienza multiculturale si traduce nella reinterpretazione dell'identità nazionale, delle strutture di potere e dei discorsi egemonici attraverso nuovi modelli e possibilità creative, che entrambi gli artisti perseguono nel loro lavoro.

¹²⁵ Il testo fa parte dell'installazione ed è riportato nel portfolio delle opere dell'artista. Secondo Stina Edblom (2011), l'ispirazione per quest'opera sarebbe venuta a Kiluanji Kia Henda da una battuta di Samora Machel, primo presidente del Mozambico, proprio su un viaggio spaziale a guida africana sul sole, un viaggio possibile solo di notte, quando il sole non scalda – ossia, in realtà, impossibile.



Fig. 35: Kiluanji Kia Henda, *Icarus 13*, installazione, 2013.

La mescolanza di riferimenti storico-culturali molto distanti, ossia il mito greco di Icaro e la corsa allo spazio della guerra fredda, e l'ironia evidentemente creata dalla costruzione verbale del testo esplicativo, che fa leva sull'ingenuità di un viaggio spaziale notturno per poter raggiungere senza intoppi il Sole, risultano ulteriormente decostruite al confronto con i referenti visuali della navicella spaziale [fig. 36] e dell'osservatorio astronomico [fig. 37]: quest'ultimo, infatti, non è altro che l'edificio di un cinema nella provincia di Namibe lasciato incompiuto dai portoghesi, mentre la prima è il già citato Mausoleo di Agostinho Neto¹²⁶, la cui costruzione è iniziata nel 1982 grazie a finanziamenti sovietici ed è terminata a trent'anni di distanza – il mausoleo è stato inaugurato solo nel 2012 dopo il completamento dei lavori da parte di un'impresa nordcoreana, mentre le foto di Henda sono precedenti (2007) e riflettono lo stadio di un'opera ancora in corso.

¹²⁶ Il mausoleo di Agostinho Neto si inserisce nella più ampia tradizione di monumenti funerari in onore dei leader rivoluzionari comunisti (solo per citarne alcuni, il mausoleo di Lenin a Mosca, quello di Mao Tse Tong a Pechino e quello di Tito a Kuća Cveća). Il sarcofago di Neto è conservato al centro della struttura e funge da base per la torre di elementi in cemento giustapposti che svetta nel cielo di Luanda.



Fig. 36: Kiluanji Kia Henda, *The spaceship Icarus 13, Luanda*, stampa fotografica montata su alluminio, 2007.



Fig. 37: Kiluanji Kia Henda, *The astronomy observatory, Namibe desert*, stampa fotografica montata su alluminio, 2007.

Il primo ribaltamento di stereotipi in atto in quest'opera è quello che pone l'Africa, continente da secoli colonizzato perché ritenuto "senza storia" e quindi estraneo ai progressi della modernità, all'avanguardia dell'umanità nel campo della scienza e della tecnica, autrice immaginaria di un'avventura pionieristica su un territorio mai raggiunto prima dalla specie umana – e in ciò risiede, ironicamente, un ulteriore gioco con il passato del continente come terra di conquista, che invece diventa ora attore di questa conquista («As a result, Angola is the site from which exploration begins as opposed to where exploration takes place» – Nelson 2012, 86). Questo ribaltamento implica, già di per sé, un riposizionamento dei rapporti di potere, che Henda sottolinea ulteriormente nell'indicare come centri di propulsione dell'avventura solare africana delle costruzioni materiali che rimandano a epoche in cui il potere era in mani straniere, portoghesi prima e sovietiche (o comunque legate agli equilibri vigenti durante la guerra fredda) poi. Anche il rapporto con l'utopia e con la concezione di futuro è qui ambivalente, perché il progetto più avveniristico mai ideato nella storia dell'uomo, in cui di nuovo svolgono un ruolo centrale la «conoscenza», la «creatività» e l'«immaginazione», si concretizza nelle forme costruttiviste di un'utopia fallita, quella del socialismo scientifico incarnato nella figura di Agostinho Neto come primo presidente dell'Angola repubblica popolare, che con le sue stesse parole d'ordine indicava la via da seguire per la sua realizzazione. Che il "sol dell'avvenir", o l'iperbolica modernità in esso implicita, venga infine raggiunto grazie al *foguetão* ("razzo", nomignolo popolare affibbiato proprio al mausoleo) è un gioco di rimandi ironici che interroga sul posto da attribuire ai monumenti al potere passato non solo nel panorama cittadino, ma anche più in generale nel patrimonio storico e culturale e nella memoria dell'intero paese¹²⁷.

¹²⁷ Proprio la riuscita del viaggio viene però letta da alcuni critici come uno scivolamento dell'artista, che non sarebbe davvero riuscito a sovvertire le strutture di potere implicite nel discorso coloniale e della modernità. Cfr., in particolare, Nelson (2012): «Icarus 13 is not enough of a mis-seeing of global politics – not in anyway a break from the power structures which have to be undone if the possibilities of the future are to truly change. [...] To re-tell the myth of Icarus as a triumph of modernity, and the sun turned into a destination for tourists (a capitalist commodity,) is to continue the myth of progress that led to colonization and neo-liberal politics. A fiction free from the discursive structures in place has not been created» (86).

Tornando ai piedistalli rimasti vuoti dopo la rimozione delle statue degli “eroi” portoghesi durante il processo di indipendenza in un gesto di decolonizzazione anche visiva, Kiluanji Kia Henda non è l’unico artista angolano ad essersene appropriato con un procedimento che Siegert (2018) definisce «contro-visuale» rispetto all’ufficialità dei monumenti commemorativi anche di epoca socialista, quali il mausoleo e la statua di Agostinho Neto che si trova nel Largo da Independência. Anche la scultura *Mitologias II* [fig. 38] di António Ole è posizionata dove un tempo c’era la statua di Vasco da Gama; gli elementi di cui si compone non rimandano chiaramente a un intento celebrativo e sembrano dunque avere una funzione decorativa o, semmai, di esaltazione di caratteristiche e valori non riconducibili a un qualche potere.



Fig. 38: António Ole, *Mitologias II*, metallo dipinto, 1985.

L’opera, commissionata dall’allora (1985) compagnia petrolifera di Stato Petromar, è composta da quattro figure in metallo disposte una in fila all’altra, due

delle quali di fattezze antropomorfe, una zoomorfa e la quarta, la cui maggiore altezza rispetto alle altre le fa assumere quasi una posizione di perno, ha forme meno classificabili che possono essere interpretate tanto come astratte quanto come un richiamo al regno vegetale (per affinità con lo status di “esseri viventi” delle altre tre). Le due figure alle estremità della fila sono rivolte verso l'esterno e “guardano”, perciò, la città che le circonda; i colori con cui sono dipinte (giallo, blu, arancione, rosso, bianco e marrone) sono brillanti e netti. Proprio la colorazione richiama una parte consistente delle altre opere di Ole, come ad esempio quelle appartenenti alla sua prima fase di lavoro, influenzate dalla pop art e in cui i colori sono distribuiti molto nitidamente nelle diverse parti che compongono il disegno, ma anche *Township wall* (soprattutto quella esposta a Düsseldorf nel 2004), *Allegory of construction* [fig. 39] e la recentissima *Espírito caluanda* (2017) [fig. 40].



Fig. 39: António Ole, *Allegory of construction*, installazione, 2009.



Fig. 40: António Ole, *Espírito caluanda*, acrilico e collage su tela, 2017.

Secondo Siegert, «*Mitologias II* can be seen as a late modern response to the colonial city by replacing an empty pedestal with a new work embedded in the nationalist discourse on modern art in Angola that was circulating around definitions of “authenticity”» (Siegert 2018, 158). Anche quest’opera di Ole, dunque, rappresenta una risposta precisa all’interrogativo identitario “che cos’è l’Angola?” o “che cosa significa essere angolano?”. Se fino ad appena un decennio prima della data di creazione di *Mitologias II* la risposta era stata, anche sul piano artistico, di dipendenza dalle definizioni applicate da una cultura altra (che definiva l’Angola come “provincia” di un territorio europeo e l’angolano... semplicemente non esistente, dato che sul piano della cittadinanza le opzioni erano “indigeno” o “portoghese”), gli anni successivi all’indipendenza sono stati tutti tesi a dare un contenuto all’*angolanidade*. E l’elemento originario africano, che nella scultura di Ole sembra essere richiamato dalla vitalità cui le quattro figure, con la loro colorata vivacità, alludono, ma anche dalla loro anonimità rispetto alla chiara identificazione dei soggetti tipica della scultura occidentale, è intrinsecamente fondante di questa nuova identità. Sappiamo che quello sull’*angolanidade* è un discorso non di mero recupero, una volta liberatisi dal giogo coloniale, di un’identità tradizionale ancestrale da riportare in vita, ma un vero e

proprio progetto di definizione dell'uomo nuovo che sarebbe dovuto uscire dalla lotta per l'indipendenza e dalla realizzazione della società finalmente liberata che quest'ultima consentiva, declinato in innumerevoli testi teorici e letterari e fatto proprio anche dalle tendenze estetiche delle arti plastiche nei decenni Sessanta-Ottanta. Ciò che resta di quell'utopia viene oggi valutato e rimesso in discussione dalla nuova generazione di artisti, che dalla fine della guerra civile nel 2002 non hanno smesso di posare il loro sguardo critico sulla società angolana e sulle dinamiche di potere a essa sottese. È in questo senso, dunque, che va letta anche l'opera di Kiluanji Kia Henda, che nell'appropriarsi di spazi e simboli della storia e della mitologia nazionali ne reinventa l'uso e ne aggiorna l'interpretazione, proponendo uno sguardo originale che scardina discorsi e verità precostituiti per dare nuova linfa immaginativa e creativa a un futuro tutto da costruire e di cui gli angolani possono essere gli unici "padroni". Disancorate da ideologie che nel XXI secolo non sembrano più possibili, ma non per questo scollegate dalla storia e anzi ben coscienti dell'eredità che essa consegna, le nuove utopie che prendono forma nei progetti artistici di Kiluanji Kia Henda e degli altri artisti angolani contemporanei coincidono con le nuove utopie (urbane) invocate da Rossa (2016, 115), «that do not disown heritages but learn from past mistakes. They will always be utopias, but without them there are no dreams; and without dreams, there are no projects or pathways to a true society».

CONCLUSIONI

La domanda con cui questo lavoro di ricerca si apriva era se fosse possibile applicare a una letteratura africana una metodologia interpretativa che prescindesse, almeno in parte, da un lato dall'ormai classico paradigma postcoloniale in cui generalmente si inquadrano le letterature non occidentali e, dall'altro, dall'inserimento nella "grande famiglia lusofona" in cui alcuni studi sulle letterature delle ex colonie portoghesi inseriscono la letteratura angolana. La metodologia individuata come possibile strumento per una tale lettura alternativa, ossia la comparazione interartistica, attinge a un recente campo di specializzazione nel più ampio settore della letteratura comparata, in cui peraltro rientrano lo stesso paradigma postcoloniale e tutti gli approcci al testo e al sistema letterario che superano l'impostazione nazionale dello studio della letteratura, ancora prevalente in ambito italiano.

L'esercizio effettivo di applicazione di questa metodologia ha rivelato non solo la legittimità, ma anche l'utilità di un simile approccio ai fini di quell'apertura dello sguardo e dell'ampliamento dell'orizzonte conoscitivo auspicati nell'introduzione. Il «viaggio dalla letteratura alle arti visive (e ritorno)» ha infatti evidenziato come lo studio parallelo di queste due forme di espressione artistica nel paese subsahariano sia particolarmente proficuo, al pari di ciò che già avviene in casi analoghi applicati ai sistemi letterari e artistici euro-occidentali, per far affiorare un tessuto culturale che, al di là delle innegabili specificità proprie di ciascuna forma e dei percorsi non necessariamente convergenti, è fatto anche di analogie storiche e sensibilità condivise. Il tema della rappresentazione del potere, in questo senso, è stato una buona cartina di tornasole per analizzare le preoccupazioni più pressanti della contemporaneità e il modo in cui scrittori e artisti rispondono a esse.

Le letture svolte nei tre capitoli che costituiscono il corpo centrale della tesi hanno fatto emergere sia tendenze comuni, sia divergenze fra i due campi, le quali

possono servire come base per future riflessioni e approfondimenti. Per quanto riguarda le prime, sicuramente si impone quella che potremmo definire come categoria dell'eccesso come caratteristica trasversale del potere rappresentato e del tempo storico di cui è espressione. Che sia l'accozzaglia di oggetti in vendita nei mercati informali di Luanda fotografati da António Ole o la moltiplicazione di personaggi secondari messi in scena da José Eduardo Agualusa, la dimensione della ricchezza esibita dai "predatori" di Pepetela o la reiterazione ossessiva dello stesso "ritratto" da parte di Yonamine, o ancora la magniloquenza dei discorsi patriottici riprodotti da José Luís Mendonça oppure la grandiosità di strutture e monumenti ricostruiti e immortalati da Kiluanji Kia Henda, in tutte queste opere sembra trovare conferma un certo carattere "barocco" dell'Angola postcoloniale, che ancora una volta trova una sua precisa definizione nelle parole di Mbembe (2001, 110): «the postcolony is a world [...] hostile to continence, frugality, sobriety». Sarebbe interessante verificarne la vigenza anche in altre opere, non legate al tema del potere.

Laddove invece letteratura e arti visive sembrano divergere, pur con le dovute sfumature attenuanti da entrambe le parti, è sul piano della valutazione qualitativa della realtà contemporanea rappresentata e delle possibilità che essa esprime anche in un'ottica futura. Infatti, nelle opere letterarie analizzate sembra prevalere una disposizione di spirito negativa, più pessimista, che assume i toni forti della denuncia ma è costretta a rassegnarsi al prevalere delle storture e delle prevaricazioni sulla giustizia e sulla bellezza: è il caso della volontà di potere omicida e predatoria in Pepetela, Ondjaki e Agualusa, della volgarità maschilista in João Melo e Adriano Mixinge, del trionfo distruttivo dell'individualismo sugli interessi della collettività in Mendonça. Si discostano da questo quadro, almeno parzialmente, Luandino Vieira e lo stesso Pepetela: in Luandino, la cui collocazione cronologica delle opere analizzate permette una valutazione complessiva ed evolutiva ancora impossibile negli altri casi, la frontiera che divide nettamente in due *Baixa* e *musseque* nei primi racconti diventa motivo di riscatto per le popolazioni oppresse, nel contesto storico della decolonizzazione; in Pepetela, l'epilogo di *Predadores*, che abbandona l'onnipotente Vladimiro Caposso ormai in declino e si concentra su Nacib e Kasseke, i due giovani che ne rappresentano

l'alternativa, si chiude con l'interrogativo «Nunca mais?» riferito alla guerra, lasciando spazio a una timida speranza per le sorti future del paese pur in un clima di più generali scetticismo e disillusione. Nelle arti visive si evidenzia invece un maggiore ottimismo, una fiducia (non acritica) riposta nella creatività e nelle capacità immaginative collettive di cui gli artisti si fanno interpreti e che si esplicitano nella vivacità cromatica di António Ole e nel suo riutilizzo degli scarti come metafora della resilienza (degli oggetti, ma soprattutto delle persone), così come nello sguardo alternativo sulla realtà di Kiluanji Kia Henda, capace di trasformare l'esistente con semplici gesti di ricontestualizzazione. E anche quando l'opera d'arte è veicolo di una critica allo status quo, strumento per contestare lo statuto di verità di discorsi ufficiali e immaginari correnti, la mette in atto comunque facendo leva sugli aspetti ludici, riportando ciò che sembra immutabile perché inattaccabile su quel piano di comune umanità con lo spettatore che lo ridimensiona e ne lascia, perciò, intravedere la possibilità di sovvertimento: è il caso dei personaggi messi in scena da Nástio Mosquito, degli altari di Paulo Kapela e dei ritratti "pop" di Yonamine. La dialettica così instaurata fra pessimismo e ottimismo – ma anche, in senso meno psicologico e più letterario, fra spinte distopiche e utopiche, come proposto nel quarto capitolo – è un altro interessante campo di indagine estendibile a opere e autori non compresi nel corpus qui considerato.

Il fuoco volutamente regolato sulla contemporaneità ha permesso di scattare l'istantanea di un panorama culturale angolano quanto mai vivo e attuale, in ascolto delle inquietudini che ne animano il presente e capace di farsene interprete. Quanto la stesura di questa tesi si sia intrecciata con avvenimenti legati alle dinamiche di potere del paese africano e che ne stanno forse determinando un cambiamento netto rispetto al passato è testimoniato dal fatto che le ultime righe del lavoro vengono scritte nei giorni in cui, in Angola, il vecchio potere incarnato dalla corte dei dos Santos subisce un altro colpo¹²⁸, dopo il già simbolico ritiro dalla scena non solo nazionale, ma anche del "suo" partito, del capostipite «Pai

¹²⁸ Il riferimento è all'arresto, avvenuto il 25 settembre 2018, di José Filomeno dos Santos, uno dei figli dell'ex presidente della Repubblica angolana, con le accuse di distrazione di fondi, riciclaggio di denaro e corruzione. Cfr. URL: <https://www.publico.pt/2018/09/24/mundo/noticia/filho-de-jose-eduardo-dos-santos-em-prisao-preventiva-1845093> (2018-09-27).

Banana»¹²⁹ José Eduardo. Se è vero che la conoscenza dell'atto creativo, qualunque forma esso assuma, ha una valenza "scientifica" nel senso inteso da Picasso nella citazione posta in esergo a questa tesi, di comprensione dell'uomo, e se è vero anche che il fatto letterario e artistico mantengono un legame con la più vasta società, con il contesto in cui nascono e che in essi riecheggia, senza dubbio il viaggio intrapreso tre anni fa e che ora volge al termine ha permesso di illuminare meglio uno spaccato di realtà contemporanea e di comprenderne ragioni e orizzonti.

¹²⁹ Qui ci si riferisce al brano musicale "No país do Pai Banana" del rapper MCK, voce del panorama musicale nazionale da sempre fortemente critica del potere costituito.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

- Agualusa, José Eduardo (2009). *Barroco tropical*. Alfragide: Dom Quixote.
- Melo, João (1999). *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho.
- Melo, João (2004). *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não*. Lisboa: Caminho.
- Melo, João (2009). *O homem que não tira o palito da boca*. Lisboa: Caminho.
- Mendonça, José Luís (2014). *O reino das casuarinas*. Lisboa: Caminho.
- Mixinge, Adriano (2014). *O ocaso dos pirilampos*. Lisboa: Guerra e paz.
- Ondjaki (2012). *Os transparentes*. Lisboa: Caminho.
- Pepetela [2005] (2013). *Predadores*. 9ª ed. Lisboa: Dom Quixote.
- Vieira, Luandino [1954] (2007). *A cidade e a infância. Contos*. Lisboa: Caminho.
- Vieira, Luandino [1964] (2004). *Luanda*. Lisboa: Caminho; Luanda: Nzila.
- Vieira, Luandino (1976). *Vidas novas*. Lisboa: Edições 70.
- Vieira, L. (1978). *Macandumba*. Lisboa: Edições 70.
- Vieira, L. (2003). *Nosso musseque*. Lisboa: Caminho.

Bibliografia secundaria

- AA. VV. (2015). «Angola». Núm. monogr., *Textos e Pretextos*, 19.
- AA. VV. (2016). *António Ole. Luanda, Los Angeles, Lisboa = Catálogo da exposição* (Lisboa, 17 setembro 2016-9 janeiro 2017). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Abdala Júnior, Benjamin (1989). *Literatura, história e política. Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática.
- Agamben, Giorgio (2003). *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, Giorgio (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Roma: Nottetempo.
- Agualusa, José Eduardo (1989). *A conjura*. Lisboa: Caminho.
- Agualusa, José Eduardo (2004). *O vendedor de passados*. Lisboa: Dom Quixote.

- Almeida, Miguel Vale de (2000). *Um mar da cor da terra. Raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta.
- Almeida, Miguel Vale de (2013). «O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso "lusófono"». Bastos, Cristiana et al. (orgs.), *Trânsitos coloniais. Diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 31-46.
- Alvim, Fernando; Ribeiro, António Pinto (orgs.) (2006). *Réplica e rebeldia. Artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique = Catálogo da exposição* (Maputo, 13 abril-28 maio 2006). Lisboa: Instituto Camões.
- Arduini, Stefano; Damiani, Matteo (2010). *Dizionario di retorica* [e-book]. Covilhã: LabCom Books.
- Ashcroft, Bill et al. (1989). *The empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*. New York; London: Routledge.
- Ashcroft, Bill et al. (2007). *Post-colonial studies. The key concepts*. New York; London: Routledge.
- Austen, Ralph A. (2011). *The moral economy of witchcraft. An essay in comparative history* [online]. URL: <http://www.buala.org/en/to-read/the-moral-economy-of-witchcraft-an-essay-in-comparative-history-i> (2018-07-30).
- Bachtin, Michail Michajlovič (1979). *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*. Torino: Einaudi.
- Barbanti, Roberto (2000). «L'art techno-cyber: la dérive technicienne de l'esprit utopique dans l'art du XXe siècle. L'utopie à l'époque de l'ultramedialité». Barbanti, Roberto; Fagnart, Claire (éds.), *L'art au XXe siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan, 121-174.
- Basto, Maria-Benedita (2015). «Utopia in Angolan and Mozambican literature: material futures, dialectical dances». Bethencourt, Francisco (ed.), *Utopia in Portugal, Brazil and lusophone African countries*. Oxford: Peter Lang, 181-202.
- Bellini, Giuseppe (2000). *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (siglo XX)*. Roma: Bulzoni.
- Benjamin, Walter (1991). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Bhabha, Homi K. (1997). *Nazione e narrazione*. Roma: Meltemi.
- Bhabha, Homi K. (2001). *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi.
- Birmingham, David (1995). *The decolonization of Africa*. London: Routledge.
- Birmingham, David (1999). *Portugal and Africa*. Athens: Ohio University press.
- Bodei, Remo (2009). *Sogno e utopia*. Modena: Consorzio Festivalfilosofia.
- Booth, Wayne C. (1974). *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago press.
- Brassai [1964] (1996). *Conversazioni con Picasso*. Torino: Umberto Allemandi & C.

- Buescu, Helena Carvalhão; Sanches, Manuela Ribeiro (orgs.) (2002). *Literatura e viagens pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.
- Cabral, Amílcar (1974). *Textos políticos*. Porto: Afrontamento.
- Cabral, Amílcar (1978). *A arma da teoria: unidade e luta*. Lisboa: Seara Nova.
- Caffi, Claudia (1994). s.v. «ironia». Beccaria, Gian Luigi, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo [1972] (2010). *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori.
- Carvalho, Ruy Duarte de (2005). *As paisagens propícias*. Lisboa: Cotovia.
- Carvalho, Ruy Duarte de (2009). *A terceira metade*. Lisboa: Cotovia.
- Césaire, Aimé [1955] (2014). *Discorso sul colonialismo*. Verona: Ombre corte.
- Chabal, Patrick (2002). *A history of postcolonial lusophone Africa*. London: C. Hurst.
- Chabal, Patrick (2006). *O processo de transição para o multipartidarismo em Angola*. Lisboa: Firmamento.
- Chalendar, Gérard; Chalendar, Pierrette (2015). *Adriano Mixinge, un nouveau moraliste?* [online]. URL: http://africultures.com/adriano-mixinge-un-nouveau-moraliste-12686/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429 (2018-07-30).
- Chaves, Rita (2010). «A propósito da narrativa contemporânea em Angola. Notas sobre a noção de espaço em Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho». Secco, Carmen Tindó et al., *África. Escritas literárias*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Luanda: União dos Escritores Angolanos, 13-21.
- Chaves, Rita; Macêdo, Tânia (2009). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Cobb, D. (2014). «Claiming the future of the past. Kiluanji Kia Henda's vision of Luanda's monuments». Mbembe, Achille; Jones, Megan (eds.), *The Johannesburg Salon*. The Johannesburg Workshop of History and Criticism: University of the Witwatersrand, 58-66.
- Collier, Delinda (2016). «Sona drawing's geometric discourses and its implications for global art history». *Convocarte. Revista de ciências da arte*, 2, 179-190.
- Collier, Delinda (2017). «On the Sindika Dokolo Foundation and art's exceptionalism. Self-marginalisation, exclusion and inclusion». *Art Africa*, 7, 170-176.
- Colombo, Arrigo (a cura di) (1987). *Utopia e distopia*. Milano: Franco Angeli.
- Cotton, Charlotte (2010). *La fotografia come arte contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Couto, Mia (2015). *As areias do imperador. Livro um – As mulheres de cinza*. Lisboa: Caminho.
- D'haen, Theo (2012). *The Routledge concise history of world literature*. Abingdon; New York: Routledge.
- Davidson, Basil (1975). *L'Angola nell'occhio del ciclone*. Torino: Einaudi.

- Davis, Mike (2006). *Il pianeta degli slum*. Milano: Feltrinelli.
- Edblom, Stina (2011). "Third Half": new horizons. *African contemporary art and postcolonial politics* [online]. URL: <http://www.buala.org/en/to-read/third-half-new-horizons-african-contemporary-art-and-postcolonial-politics> (2018-09-02).
- Einstein, Carl [1915] (2015). *Scultura negra*. Milano: Abscondita.
- Enciclopedia Treccani. Lessico del XXI secolo* (2013). s.v. «personalizzazione della politica». *Enciclopedia Treccani. Lessico del XXI secolo*, Roma: Istituto della Enciclopedia Treccani.
- Ervedosa, Carlos (1963). *A literatura angolana*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.
- Fanon, Frantz [1952] (1996). *Pelle nera, maschere bianche*. Milano: Marco Tropea Editore.
- Fanon, Frantz [1961] (2007). *I dannati della terra*. Torino: Einaudi.
- Fernandes Dias, José António B. (2006). «Pós-colonialismo nas artes visuais, ou talvez não». Sanches, Manuela Ribeiro (org.), *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 317-338.
- Ferreira, Carla (2009). *A conquista da cidade na narrativa de Luandino Vieira. A cidade e a infância e Vidas novas*. Lisboa: Vega.
- Ferreira, Manuel (1977). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Instituto de cultura portuguesa.
- Ferreira, Manuel (1989). *O discurso no percurso africano. Contribuição para uma estética africana*. Lisboa: Plátano Editora.
- Foster, Hal (2004). «An archival impulse». *October*, 110, 3-22.
- Foucault, Michel [1971] (2004). *L'ordine del discorso*. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel [1977] (1982). *Microfisica del potere. Interventi politici*. 4ª ed. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel (2000). *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*. Milano: Feltrinelli.
- Genette, Gérard (1976). *Figure 3. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard (1987). *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Gianquinto, Alberto (1998). «Interazioni semantiche e sintattiche. Intermedialità e paragone delle arti». *Testo e senso*, 1, 13-26.
- Gianquinto, Alberto (2011). «La struttura del linguaggio figurativo». *Testo e senso*, 12.
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Ginzburg, Carlo (2015). *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*. Milano: Adelphi.

- Gnisci, Armando (a cura di) (1999). *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori.
- Gomes, Catarina Antunes (2012). «As equações não lineares da democratização». Santos, Boaventura de Sousa; Van Dúnen, José Octávio Serra (orgs.), *Sociedade e Estado em construção. Desafios do direito e da democracia em Angola*. Vol. 1. Coimbra: Almedina, 405-438.
- Gomes, Margarida Maria Filipe (2007). «Luanda. A (im)possibilidade cosmopolita de uma cidade no decurso de um processo de (des)colonização». *O Cabo dos Trabalhos. Revista electrónica do programa de doutoramento Pós-colonialismos e cidadania global*, 2, 1-33.
- Haraway, Donna J. (1988). «Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective». *Feminist studies*, 14(3), 575-599.
- Henda, Kiluanji Kia (2010). *Niemeyer's Dream and the parallel universe* [online]. URL <http://www.buala.org/en/city/niemeyers-dream-and-the-parallel-universe> (2018-12-10).
- Hersak, Dunja (2009). «New spaces for art and artists in Africa». *African Arts*, 42(2), 1-4.
- Hodges, Tony (2004). *Angola. Anatomy of an oil state*. Oxford: Indiana University press.
- Jenkins, Paul et al. (2002). Luanda. *Cities*, 19(2), 139-150.
- Jensen, Lars (2012). «Lusophone postcolonial studies in an emerging postcolonial European epistemology». Brugioni, Elena (org.), *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade / Journeys: postcolonial trajectories and representations*. Vila Nova Famalicão: Húmus, 63-74.
- Kandjimbo, Luís (1997). *Apologia de Kalitangi. Ensaio e crítica*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- Kandjimbo, Luís (2003). *Ideogramas de Nganji. Exercícios angolanos de ler e parafrasear*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- Kandjimbo, Luís (2015). «A institucionalidade das literaturas africanas como problema filosófico». *ContraCorrente. Revista de estudos literários e da cultura*, 2(7), 125-135.
- Kapuściński, Ryszard [1976] (2008). *Ancora un giorno*. Milano: Feltrinelli.
- Khosa, Ungulani Ba Ka (2009). *Choriro*. Lisboa: Sextante Editora.
- Küpper, Joachim (ed.) (2013). *Approaches to world literature*. Berlin: De Gruyter.
- Laranjeira, Pires (2001). *Ensaio afro-literários*. Coimbra: Novo Imbondeiro.
- Laranjeira, Pires (2009). «Múltiplas tradições e variedades. Alguns escritores e textos das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau (1975-2009)». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 10, 9-26.
- Laranjeira, Pires (2015). «Introdução», in «Literaturas africanas de língua portuguesa», núm. monogr., *Revista de Estudos Literários*, 5, 10-16.

- Leite, Ana Mafalda (1998). *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri.
- Leite, Ana Mafalda (2003). *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri.
- Leite, Ana Mafalda (org.) (2012). *Nação e narrativa pós-colonial. Angola e Moçambique*. 2 vols. Lisboa: Edições Colibri.
- Leite, Ana Mafalda (org.) (in corso di stampa). *Narrativas escritas e visuais da nação pós-colonial: Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições Colibri.
- Lesturgie, Gauthier (2015). *Kiluanji Kia Henda: Create your personal Dubai at home* [online]. URL: <https://www.contemporaryand.com/magazines/kiluanji-kia-henda-on-urban-visions/> (2018-07-01).
- Lima, Norma Sueli Rosa (2018). «Itinerário do ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil». *Caderno Seminal Digital*, 29(29), 11-31.
- Lourenço, Eduardo (1978). *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lourenço, Eduardo (1999). *A nau de Ícaro, seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, Eduardo (2014). *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva.
- Magubane, Bernard Makhosezwe (2000). «The city in Africa. Some theoretical issues». Magubane, Bernard Makhosezwe, *African sociology. Towards a critical perspective: the selected essays of Bernard Makhosezwe Magubane*. Trenton: Africa world press, 309-333.
- Marcum, John A. (1969). *The Angolan revolution. Vol. 1: The anatomy of an explosion (1950-1962)*. Cambridge (Mass.): The MIT press.
- Marcum, John A. (1978). *The Angolan revolution. Vol. 2: Exile politics and guerrilla warfare (1962-1976)*. Cambridge (Mass.): The MIT press.
- Margarido, Alfredo (1980). *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo.
- Mata, Inocência (1992). *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Pontevedra; Braga: Irmandade da fala da Galiza e Portugal.
- Mata, Inocência (2001). *Literatura angolana. Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além.
- Mata, Inocência (2008). *Ficção e história na literatura angolana. O caso de Pepetela*. Lisboa: Edições Colibri.
- Mata, Inocência (2013). *A literatura africana e a crítica pós-colonial. Reconversões*. Manaus: UEA Edições.

- Mata, Inocência (2015a). «From utopia to prophecy. The meandering of the heterotopia of nation in african literatures». Bethencourt, Francisco (ed.), *Utopia in Portugal, Brazil and lusophone African countries*. Oxford: Peter Lang, 167-180.
- Mata, Inocência (2015b). «Prefácio». Fanon, Frantz, *Os condenados da terra*. Lisboa: Letra Livre.
- Mateus, Dália Cabrita; Mateus, Álvaro (2007). *Purga em Angola. O 27 de Maio de 1977*. Porto: Asa.
- Maués, Flamarion (2014). «Editoras políticas no Porto, anos 1960-1970. Da oposição à ditadura ao pós-25 de Abril». *História. Revista da FLUP Porto*, 4(4), 65-78.
- Mbembe, Achille (2001). *On the postcolony*. Berkeley; Los Angeles: University of California press.
- Mbembe, Achille (2015). *Decolonizing knowledge and the question of the archive* [online]. An Africa is a Country e-book. URL: <https://africaisacountry.atavist.com/decolonizing-knowledge-and-the-question-of-the-archive> (2018-09-16).
- Mbembe, Achille (2016). *Necropolitica*. Verona: Ombre corte.
- Mbembe, Achille (2017). *Critique of Black reason*. Durham: Duke University Press.
- Medeiros, Paulo de (2002). «Post-colonial identities». Buescu, Helena Carvalhão; Sanches, Manuela Ribeiro (orgs.), *Literatura e viagens pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 49-62.
- Medeiros, Paulo de (2006). «Apontamentos para conceptualizar uma Europa pós-colonial». Sanches, Manuela Ribeiro (org.), *Portugal não é um país pequeno. Contar o "império" na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 339-356.
- Medeiros, Paulo de (ed). (2007). *Postcolonial theory and Lusophone literatures*. Utrecht: Portuguese Studies Center, Universiteit Utrecht.
- Medeiros, Paulo de (2012). «7 passos (para pensar uma Europa pós-imperial)». Leite, Ana Mafalda (org.), *Nação e narrativa pós-colonial. Angola e Moçambique*, vol. 1. Lisboa: Edições Colibri, 323-338
- Mela, Alfredo (1996). *Sociologia delle città*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Melo, Alexandre (2016). «Yonamine. Cristina Guerra contemporary art». *Artforum*, 54(9), 348-349.
- Messiant, Christine (1992). «Social and political background to the "democratization" and the peace process in Angola». *Proceedings of the seminar "Democratization in Angola"*. Leiden: Eduardo Mondlane Foundation.
- Messiant, Christine (1999). «La Fondation Eduardo dos Santos: A propos de l'investissement de la société civile par le pouvoir politique». *Politique Africaine*, 73, 82-101.
- Mixinge, Adriano (2009). *Made in Angola. Arte contemporânea, artistas e debates*. Paris: L'Harmattan.

- Mixinge, Adriano (2016). *Arte Angolana Contemporânea (2006-2016), é possível falar em revolução artística?* [online]. URL: <http://www.buala.org/pt/mukanda/arte-angolana-contemporanea-2006-2016-7> (2018-07-30).
- Monegal, Antonio (org). (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- Moneti, Maria (1987). «Sul rapporto utopia-distopia». Colombo, Arrigo (a cura di), *Utopia e distopia*. Milano: Franco Angeli, 321-340.
- Mudimbe, Valentin Yves (1988). *The invention of Africa. Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University press.
- Nelson, Rachel (2012). «Kiluanji Kia Henda. Art beyond the local and the global». *SAVVY. Journal of contemporary African art*, 4, 80-88.
- Neto, Agostinho [1974] (1987). *Sagrada esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Oliveira, Ana Balona de (2016). «Decolonization in, of and through the archival “moving images” of artistic practice». *Comunicação e sociedade*, 29, 131-152.
- Oliveira, Ana Balona de (2018). *Elas aqui, os Cinquenta anos, o Renascimento, os Senhores do vento e o James Brown, ou Cinco impressões de Luanda (uma das quais em Lisboa)* [online]. URL: <http://www.artecapital.net/perspetiva-205-ana-balona-de-oliveira-elas-aqui-os-cinquenta-anos-o-renascimento-os-senhores-do-vento-e-o-james-brown-ou-cinco-impressoes-de-luanda-uma-das-quaes-em-lisboa-> (2018-07-30).
- Oliveira, Mário António (1964). «Literatura angolana. Contributo para uma definição». *Ultramar*, 5(1) (15), 81-92.
- Padilha, Laura Cavalcante (2002). «Literatura angolana e diálogo inter-artístico». Laranjeira, Pires; Padilha, Laura Cavalcante, *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- Pancera, Carlo (2008). «“Eironeia” tra distanziamento e coinvolgimento». Cambi, Franco; Giambalvo, Epifania (a cura di), *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*. Palermo: Sellerio editore.
- Parente, Lucas (2014). *A city called mirage de Kiluanji Kia Henda* [online]. URL: <http://www.buala.org/pt/cidade/a-city-called-mirage-de-kiluanji-kia-henda> (2018-07-01).
- Pepetela (1978). *Muana Puó*. Lisboa: Edições de 70.
- Pepetela [1980] (2009). *Mayombe*. 11ª ed. Lisboa: Edições de 70.
- Pepetela [1992] (2008). *A geração da utopia*. 9ª ed. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela (1997). *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela (2008). *Contos de morte*. Lisboa: Nelson de Matos.
- Pereira, Fernanda Alencar (2012). *Literatura e política. A representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela* [tese de doutoramento]. Rennes: Université Rennes 2.

- Pereira, Teresa Matos (2013). «A cidade visível e a cidade tangível. A paisagem urbana como palimpsesto na obra de António Ole». *Revista. Estúdio, artistas sobre outras obras*, 4(8), 181-187.
- Porto, Nuno (2015). «Arte e etnografia cokwe. Antes e depois de Marie-Louise Bastin». *Etnográfica*, 19(1), 139-168.
- Rapelli, Paola (2011). *Symbols of power in art*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Ribeiro, António Pinto (2011). *Questões permanentes. Ensaios escolhidos sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia.
- Ribeiro, António Pinto (2015). *Miscelânea*. Lisboa: Cotovia.
- Ribeiro, António Sousa (2002). «A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira». Santos, Boaventura de Sousa, *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez. 475-502
- Ribeiro, Margarida Calafate; Ferreira, Ana Paula (orgs.) (2003). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2004). *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2016). «Literary voices of Luanda and Maputo. A struggle for the city». *Journal of lusophone studies*, 1(1), 88-106.
- Ribeiro, Margarida Calafate et al. (a cura di) (2008). *Atlantico periferico: il postcolonialismo portoghese e il sistema mondiale*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Rossa, Walter (2016). «Luanda and Maputo. Accounts of the two capitals in urban heritage discourse». *Journal of lusophone studies*, 1(1), 107-116.
- Rossa, Walter; Ribeiro, Margarida Calafate (orgs.) (2015). *Patrimónios de influência portuguesa. Modos de olhar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ryan, Bartholomew (2014). *Our interdependency is not about love, it's about function* [online]. URL: <https://walkerart.org/magazine/9-artists-bartholomew-ryan-on-nastio-mosquito> (2018-07-30).
- Said, Edward W. [1978] (2006). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli.
- Said, Edward W. (1998). *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*. Roma: Gamberetti.
- Sanches, Manuela Ribeiro (2005). *Deslocalizar a "Europa". Antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia.
- Sanches, Manuela Ribeiro (2006). *Portugal não é um país pequeno. Contar o "império" na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia.
- Sanches, Manuela Ribeiro (2011). *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70.
- Santilli, Maria Aparecida (1985). *Poética da identidade nacional na literatura angolana: simbolização e emoção*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.

- Santos, Boaventura de Sousa (2003). «Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade». *Novos Estudos Cebrap*, 66, 23-52.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009). «Para além do Pensamento Abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes». Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (orgs.), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 23-72.
- Santos, Boaventura de Sousa et al. (2007). «Opening up the canon of knowledge and recognition of difference». Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Another knowledge is possible. Beyond Northern epistemologies*. London: Verso, xix-lxii.
- Sargent, Lyman Tower (2005). «The intersection of utopianism and communitarianism». Vieira, Fátima; Freitas, Marinela (eds.), *Utopia matters. Theory, politics, literature and the arts*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 109-118.
- Schurmans, Fabrice (2014). *O trágico do Estado pós-colonial. Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi, Pepetela*. Coimbra: Almedina.
- Segre, Cesare [1985] (1999). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Segre, Cesare (2003). *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*. Torino: Einaudi.
- Segre, Cesare (2006). *Pittura, linguaggio e tempo*. Parma: Monte Università Parma.
- Settis, Salvatore (2014). *Se Venezia muore*. Torino: Einaudi.
- Siegert, Nadine (2009). «A beleza da arquitectura elusiva». Pignatelli, João (org.), *Na pele da cidade / In the skin of the city = Catálogo da exposição* (Luanda, 11 dezembro 2009-29 janeiro 2010). Luanda: Instituto Camões. Centro cultural português, 44-50.
- Siegert, Nadine (2018). «Art topples monuments. Artistic practice and colonial/postcolonial relations in the public space of Luanda». in Larkosh, Christopher et al. (eds.), «Transnational Africas. Visual, material and sonic cultures of lusophone Africa», mon. iss., *Portuguese literary and cultural studies*, 30, 150-173.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999). *Critica della ragione postcoloniale*. Roma: Meltemi.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). *Morte di una disciplina*. Roma: Meltemi.
- Srivastava, N. (2018). *Italian colonialism and resistances to empire, 1930-1970*. London: Palgrave Macmillan.
- Steiner, Wendy (1985). *The colors of rhetoric. Problems in the relation between modern literature and painting*. Chicago: University of Chicago press.
- Watkins, Jonathan (2015). *Nástio Mosquito Daily Lovemaking*. Birmingham: IKON Gallery; Venezia: Nuova Icona.
- Wellek, René; Warren, Austin (1956). *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*. Bologna: Il mulino.

Wright, Edgar (1973). «Critical procedures and the evaluation of African literature». Wright, Edgar (ed.), *The critical evaluation of African literature*. London; Nairobi; Lusaka: Heinemann, 1-22.

Wunenburger, Jean-Jacques (1999). *Filosofia delle immagini*. Torino: Einaudi.

Wunenburger, Jean-Jacques (2003). *L'imaginaire*. Paris: PUF.

Yonamine (2014). *DOKU*. Lisboa: Cristina Guerra Contemporary Art.

INDICE DELLE IMMAGINI

Henda, Kiluanji Kia (2006). *Ngola bar*. Trittico, stampe fotografiche montate su alluminio, 200 x 140 cm.

Henda, Kiluanji Kia (2007a). *Icarus 13*. Installazione.

Henda, Kiluanji Kia (2007b). *The astronomy observatory, Namibe desert*. Stampa fotografica montata su alluminio, 80 x 120 cm.

Henda, Kiluanji Kia (2007c). *The spaceship Icarus 13, Luanda*. Stampa fotografica montata su alluminio, 80 x 120 cm.

Henda, Kiluanji Kia (2008). *Transit*. Stampa fotografica montata su alluminio, 150 x 100 cm.

Henda, Kiluanji Kia (2010). *Balumuka (Ambush)*. Dodici stampe fotografiche montate su alluminio, 30 x 40 cm cad.

Henda, Kiluanji Kia (2011a). *Redefining the power (with Didi Fernandes)*. Stampa fotografica montata su alluminio, 150 x 100 cm.

Henda, Kiluanji Kia (2011b). *Redefining the power I (serie 75 with Shunnoz Fiel)*. Stampe fotografiche montate su alluminio, 80 x 120 cm cad.

Henda, Kiluanji Kia (2011c). *Redefining the power II (serie 75 with Shunnoz Fiel)*. Stampa fotografica montata su alluminio, 150 x 100 cm.

Henda, Kiluanji Kia (2011d). *Redefining the power III (serie 75 with Miguel Prince)*. Stampe fotografiche montate su alluminio, 80 x 120 cm cad.

Henda, Kiluanji Kia (2011e). *Redefining the power IV (serie 75 with Miguel Prince)*. Stampa fotografica montata su alluminio, 150 x 100 cm.

Henda, Kiluanji Kia (2013a). *Instructions to create your personal Dubai at home*. Stampe di sette fotografie e testi, 60 x 40 cm cad.

Henda, Kiluanji Kia (2013b). *Rusty mirage (skyline)*. Otto stampe fotografiche montate su alluminio, 100 x 70 cm cad.

Henda, Kiluanji Kia (2014). *Paradise Metalic*. Video multicanale, 23' in loop.

Kapela, Paulo (2008-2009 ca.). *PAI GRANDE (Big Daddy) 35+ anos. Quem vem depois? (será seguramente pior)*. Tecnica mista.

Mosquito, Nástio (2015). *Fuck Africa remix*. Video, 3' 9".

Ole, António (1976). *Casas da Xicala*. Fotografia.

Ole, António (1985). *Mitologias II*. Metallo dipinto.

Ole, António (1994). *Na margem da zona limite*. Installazione.

Ole, António (2000). *Urban choices II*. Fotografia.

Ole, António (2001). *Township wall*. Installazione.

Ole, António (2009). *Allegory of construction*. Installazione.

Ole, António (2014). *O mural de Maculusso*. Tecnica mista e collage su plastica.

Ole, António (2017). *Espírito caluanda*. Acrilico e collage su tela.

Yonamine (2009). *Vitória é certa football club*. Serigrafia e tinta vinilica su acrilico.

Yonamine (2016). *Pão nosso de cada dia*. Installazione (tostapane, stencil), dimensioni variabili.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studentessa: Alice Girotto

Matricola: 812413

Dottorato: Lingue, Culture e Società Moderne e Scienze del Linguaggio

Ciclo: 31^o

Titolo della tesi: Forme di rappresentazione del potere in Angola. Viaggio dalla letteratura alle arti visive (e ritorno)

Abstract (italiano): La lettura comparata di opere letterarie e artistiche proposta nella mia tesi ha lo scopo di rilevare preoccupazioni e tendenze comuni nella produzione culturale angolana contemporanea, intendendo per "contemporaneo" colui che percepisce le tenebre del suo tempo come un qualcosa che lo circonda e che lo interroga (Agamben). L'approccio *inter artes* è particolarmente adeguato trattandosi di uno studio di tipo tematico, incentrato sulla rappresentazione del potere che, dopo la fine della guerra civile in Angola (2002), è stato al centro di numerose realizzazioni di scrittori e artisti. Alla definizione dei fondamenti teorici della ricerca e della metodologia usata per esaminare il corpus selezionato (opere letterarie in prosa – romanzi e racconti – e opere delle arti visive – pittura, scultura, fotografia, video e installazioni), seguono tre percorsi di analisi, secondo diverse "complicità narrative" che uniscono le opere. Il primo continua un precedente lavoro sulla città di Luanda in letteratura e si concentra sulle relazioni fra potere e spazialità, tentando una nuova lettura di un tema ormai classico attraverso la ridefinizione delle frontiere tradizionali e l'analisi delle interpretazioni distopiche della contemporaneità. Nel secondo percorso si evidenzia come le varie tecniche di rappresentazione abbiano realizzato la personificazione del potere mettendo in risalto un unico personaggio ("tipo" o icona politica) e ricorrendo a uno stesso stile ironico. Infine, articolando il concetto di utopia, nel terzo percorso si prendono in considerazione opere che propongono visioni di altri mondi possibili, in cui il potere si manifesta in modo alternativo rispetto ai due nuclei tematici precedenti.

Abstract (English): The comparative reading of literary and artistic works proposed in my thesis aims to detect common concerns and trends in contemporary Angolan cultural production, with "contemporary" meaning here the one who perceives the darkness of his time as something that surrounds and questions him (Agamben). The interartistic approach that I employ is particularly appropriate for my thesis since this is a thematic study focused on the representation of power, which, after the end of the Angolan Civil War (2002), has been the core of numerous creations by writers and artists. After defining the theoretical foundations of the research and the methodology used to examine the selected corpus (literary works in prose – novels and short stories – and visual arts works such as painting, sculpture, photography, video and installations) I follow three paths of analysis, based on different "narrative complicities" that bind the works together. The first one is the continuation of a previous dissertation about the city of Luanda in literature and is focused on the relationship between power and spaciality, attempting a new reading of an already classic theme by redefining traditional boundaries and analyzing dystopian interpretations of the present. The second path shows how the various techniques of representation approached the personification of power having a single character ("type" or political icon) standing out and using the same ironic style. Finally, discussing the concept of utopia, the third path considers works that propose visions of other possible worlds, in which power manifests itself in an alternative way compared to the two previous thematic nuclei.

Firma della studentessa:





Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto ALICE GIROTTO

nat a PORDENONE (prov. PN) il 30/03/1987

residente a MOTTA DI LIVENZA (TV) in VIA PIO X n. 1

Matricola (se posseduta) 812413 Autore della tesi di dottorato dal titolo:

FORME DI RAPPRESENTAZIONE DEL POTERE IN ANGOLA.

VIAGGIO DALLA LETTERATURA ALLE ARTI VISIVE (E RITORNO)

Dottorato di ricerca in LINGUE, CULTURE E SOCIETÀ MODERNE E SCIENZE DEL LINGUAGGIO

(in cotutela con

Ciclo XXXI

Anno di conseguimento del titolo 2019

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie.

Data 12.12.2018

Firma Alice Girotto

AUTORIZZO

- l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto il testo integrale della tesi depositata;
- l'Università a consentire:
 - la riproduzione a fini personali e di ricerca, escludendo ogni utilizzo di carattere commerciale;
 - la citazione purché completa di tutti i dati bibliografici (nome e cognome dell'autore, titolo della tesi, relatore e correlatore, l'università, l'anno accademico e il numero delle pagine citate).

DICHIARO

- 1) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non infrange in alcun modo il diritto d'autore né gli obblighi connessi alla salvaguardia di diritti morali od economici di altri autori o di altri aventi diritto, sia per testi, immagini, foto, tabelle, o altre parti di cui la tesi è composta, né compromette in alcun modo i diritti di terzi relativi alla sicurezza dei dati personali;
- 2) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazione di tipo brevettuale o di tutela;
- 3) che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà tenuta indenne a qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi.

A tal fine:

- dichiaro di aver autoarchiviato la copia integrale della tesi in formato elettronico nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 12.12.2018

Firma 

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.