

## Leggere il paesaggio sudafricano

### *Europa e Africa.*

Tra le poesie scritte da Thomas Pringle durante il suo soggiorno in Sudafrica negli anni Venti dell'Ottocento c'è la poesia topografica *Evening Rambles* (Escursioni notturne) che descrive, per il lettore inglese, alcune vedute del Capo orientale.

L'aloë drizza la sua cresta vermiglia,  
Come maestosa regina alla pariglia;  
E il fagiolo dai fiori giganti scrolla  
sulle felci i rossi ciuffi sgargianti<sup>1</sup>.

Se agli inglesi questi fiori potevano apparire insoliti, non così il contesto poetico in cui li colloca Pringle: il ritmo familiare di distici tetrametri giambici addomestica in modo rassicurante il contenuto estraneo. Il tema che sottende tutta quanta la poesia è che, dal momento che la natura incontaminata africana non esige sforzi particolari dalla lingua inglese e nemmeno dai suoi versi, si può benissimo inserire nella categoria europea dell'esotico. Alcuni decenni più tardi possiamo vedere all'opera lo stesso intento programmatico di contenimento dell'esotico negli esecrabili versi sciolti di H. H. Dugmore:

Il Kareiga serpeggia nel suo corso tortuoso  
tra le rive dei salici; mentre qua e là  
l'iroko dallo scuro fogliame alza fiero la testa  
con maestosa dignità<sup>2</sup>.

Quel che incontriamo in Pringle e in Dugmore è il primo livello, il più prudente, di un processo autolesionista che consiste nel definire l'Africa come non-Europa – autolesionista perché in ogni singolo dettaglio che porta a identificare l'Africa come non-europea, a essere definita è sempre l'Europa, non l'Africa. Questo processo continua fino al ventesimo secolo: ecco Francis Carey Slater sul Karoo:

Regione privata del sorriso dell'erba e del suo verde gioioso,  
sterile di boschi silenti che come Narciso sognano la loro stessa ombra.  
Tu ignori la musica che allietò Eva nell'Eden –  
L'arpa dei fiumi-menestrelli, il flauto dei rivi dalle movenze leggere<sup>3</sup>.

Da qui è facile prevedere quale direzione prenderà la poesia di descrizione topografica: o un'applicazione sempre più frenetica della metafora europea attribuita all'Africa, nel tentativo di costringerla a cedere la propria essenza; oppure l'abbandono delle categorie europee ormai sconfitte in favore di un linguaggio africano che si presume espressivo per natura. Sulla prima di queste vie vediamo avviarsi Slater in *The Karroo*:

A mezzogiorno il sole rabbioso punisce aspramente la pianura,  
I raggi torridi tremano nell'aria, come pula dall'aia della trebbia; onde lucenti  
di calura guizzano, come spuma schizzata dai cavalloni,  
e gonfiandosi saltano e scintillano inondando in silenzio le distese<sup>4</sup>.

Lo stesso fa A. S. Cripps in *To the Veld*:

Tappeto bruno e lacero, vasto e nudo,  
Seminato di rocce grigie, ferito e annerito dalla fiamma!  
Tappeto di scena, per far risaltare ogni bellezza<sup>5</sup>.

Tali eccessi metaforici scatenano una dinamica poetica chiusa in se stessa. Non riuscendo ad avere la meglio sul veld, a fargli dischiudere la sua essenza, il veld è condannato per la sua incapacità di rispondere al linguaggio. («Come puoi produrre gioia per chi [...] | Cerca la Bellezza che sfugge, anela all'incanto della sua voce?», Slater, *The Karroo*)<sup>6</sup>. Ancora un piccolissimo passo, è facile prevedere, e il veld diventerà imperscrutabile e indifferente.

L'altra strada impone in primo luogo di decidere che la vera Africa è destinata a scivolare sempre fuori dalle maglie della rete intrecciata dalle categorie europee (come chiarisce Patrick Cullinan nella poesia *1818. M. le Vaillant Recalls*), e poi di chiedersi se i linguaggi africani nativi possano, a differenza delle lingue europee, essere in armonia con il panorama. Così Guy Butler sente il canto di una donna fingo:

più consono  
al cielo lavato dalla pioggia e alla collina petrosa  
di ogni cadenza spremuta  
dalla mia lingua impedita<sup>7</sup>.

*The Herdboy's Flute* (Il flauto del pastore) di Slater offre una presentazione più complessa (ma non elaborata in modo completo) della medesima tesi: il pastore zulu che non sa rispondere alle do-

mande del poeta sull'ispirazione della musica del suo flauto è, da un lato, troppo stupido (troppo poco curioso, troppo poco articolato) per comprendere che il salto dal paesaggio all'arte (in questo caso, la musica) è essenzialmente metaforico, e – dall'altro – troppo profondamente inserito nel suo paesaggio (troppo poco riflessivo, troppo poco consapevole) per aver bisogno di sapere che il paesaggio e la risposta artistica non sono la stessa cosa.

Il dibattito ci ha ormai portati chiaramente a esplicitare la domanda centrale della poesia paesaggistica sudafricana: come dobbiamo leggere il paesaggio entro cui ci troviamo?

### *Il linguaggio del veld.*

Se la letteratura paesaggistica non vuole essere un'arte secondaria e inferiore, mera trascrizione verbale di una scena già visualmente composta, deve fare, o almeno proporsi di fare, quel che la pittura paesaggistica non può: leggere e articolare il significato del paesaggio. Nella sua forma piú semplice, il processo di lettura si limiterà a tradurre in parole lo stato d'animo evocato dal panorama (o da una sua immaginaria rappresentazione pittorica). La poesia sudafricana, e in specie quella in afrikaans, abbonda di esempi di questo genere. Nel caso classico, il panorama suscita nel poeta un determinato stato d'animo, e il movimento corrispondente della poesia va dall'esterno all'interno, a volte spingendosi fino al punto che esterno ed interno si invertono, e l'esterno diventa metafora dell'interiorità (C. M. Van den Heever illustra piú volte questo movimento; ma lo schema vale anche per molte delle poesie in apparenza paesaggistiche di C. Louis Leipoldt e N. P. Van Wyk Louw)<sup>8</sup>.

Esiste però una corrente della poesia paesaggistica particolarmente forte in Sudafrica, che nasce dalla figura venerabile della natura intesa come libro di Dio (San Bernardo: *natura est codex Dei*; Coleridge: «L'universo è, letteralmente, la lingua scritta [di Dio]») che mette in primo piano il problema del significato del paesaggio, ascrivendo alla poesia piú che a tutte le altre arti la capacità di individuare tali significati insiti nel paesaggio. I problemi che soprattutto angustiano i poeti bianchi sudafricani sono, ovviamente, se la terra parli un linguaggio universale, se il panorama africano si possa descrivere con una lingua europea, se gli europei possano sentirsi a proprio agio in Africa. La risposta piú cupa è il monito contenuto in una poesia di Leipoldt, *Die Soutpan* (La sali-

na): «Hier praat die veld 'n onverstaanb're taal» (Qui il veld parla una lingua incomprensibile).

Charles Englington, in una poesia dal titolo *Old Prospector* (Il vecchio cercatore d'oro), presenta un lettore emblematico della terra nella persona di un prospettore che rifiuta lo sguardo dall'alto, la visione generale e onnicomprensiva dell'Africa, preferendo scrutare da vicino la terra. I suoi «occhi di veggente» «leggono nei segni criptici | la formula di ricche scoperte», perché comprendono «gli arcani del veld». In effetti si allontana dalla prospettiva globale della vecchia arte pittorica coloniale legata a conquiste e dominio, per scegliere un'arte piú umile e locale di particolari resi con cura, basata sull'amore e sull'intimità con la terra come terreno [*land-as-soil*]. La poesia di Englington è degna di nota non soltanto perché segna l'affermazione di una nuova arte paesaggistica non fondata sullo sguardo imperialista, ma perché torna a enunciare un tema ricorrente negli scritti paesaggistici sudafricani: che il vero panorama sudafricano è fatto di rocce e non di foglie; e dunque l'artista sudafricano deve adottare uno sguardo geologico, non botanico. È stata Olive Schreiner la prima ad avanzare questa tesi, nella fase iniziale della sua carriera, quando subiva l'influenza delle letture di storia naturale e della teoria evolucionista: le pietre del suo Karoo parlano a chi è abituato a leggerle, anche se l'argomento di cui parlano è soprattutto l'insignificanza dell'uomo. Questa svolta geologica nella poesia paesaggistica sudafricana è particolarmente affascinante in quanto afferma che la vegetazione *dissimula* il paesaggio, che l'arte paesaggistica tradizionale, che è arte di prospettiva, è superficiale per natura e non è capace di raccontare la vera storia della terra, la storia che giace sepolta, o semi-sepolta, sotto la superficie. La nuova arte paesaggistica che chiama in causa antiche analogie tra distanza e superficie, vicinanza e profondità, diventa così soprattutto arte di lettura profonda; il pittore versato nella rappresentazione delle superfici deve farsi da parte, lasciando spazio al poeta con la sua arte divinatoria capace di penetrare in profondità.

Che cosa giace sotto la superficie poco promettente dell'Africa, a parte i metalli inerti? Nella poesia *Sweet-water* di Guy Butler la risposta è l'acqua. Afferrata non dall'occhio ma dalla lingua, piú primitiva («Senti come è dolce»), bevuta nella reverenziale postura in ginocchio, l'acqua sotterranea datrice di vita dell'Africa si offre ai veri figli dell'Africa stessa, nativi, primitivi, veggenti solitari. In altre poesie la verità petrosa dell'Africa emerge sot-

to forma di fiore: la violetta *africander* che spunta dal «beetling krantz» (la roccia incombente) e trae la sua sussistenza dal «vecchio e fiero cuore della montagna» (Kingsley Fairbridge), l'aloë che cresce sulla «skurwe randjierug» (la cresta rocciosa) (C. M. Van den Heever, «Hier op die skurwe randjierug»). L'interno roccioso ha quindi un cuore vivo, che si rivela soltanto all'osservatore piú attento e dedicato, a chi cammina in solitudine nella natura. Il *locus classicus* di questa epifania nel veld è il momento in cui, in *Storia di una fattoria africana*, un albero proclama a Waldo la sua verità, o è sul punto di proclamarla.

Le piú interessanti tra queste poesie paesaggistiche geologiche sono quelle in cui lo sguardo penetrante del poeta rivela non la forma estetica superficiale della terra, ma una forma preistorica sottostante che minaccia di irrompere nuovamente nella storia. La prima, in senso cronologico, di tali poesie è *Rounding the Cape* (1927) di Roy Campbell in cui, sotto lo sguardo acuto del poeta, emergono dalla montagna i contorni minacciosi di una nera figura dormiente. Nel Transvaal William Plomer vede «Spalle di quarzo emergere dalla montagna | Come una scultura per metà dissepoltata»<sup>9</sup>. Sorvolando l'antico letto asciutto del plateau, Anthony Delius si chiede se «Behemoth» non giaccia «sognando come la carpa sotto al fango» nel panorama senza vita.

Accanto a queste poesie cripto-profetiche di giganti e mostri sul punto di svegliarsi da un sonno torpido per reclamare quanto gli è dovuto, possiamo collocare alcune poesie afrikaans storicamente piú positive in cui il paesaggio è raffigurato, imponendo al lettore uno sforzo di immaginazione, come una donna distesa o anche una madre (per quanto una madre esigente, piú che generosa): Jan Celliers, *Die Vlakte*; C. J. Langenhoven, *Die Stem van Suid-Afrika*.

### *Guy Butler.*

Il tema del poeta di fronte al paesaggio sudafricano ha impegnato Guy Butler per tutta la sua lunga carriera. Il poeta per Butler è una figura diversificata e complessa: depositaria di un'immaginazione creativa; portavoce di una cultura europea in Africa; uomo afflitto dalla consapevolezza di sé. La sola incarnazione familiare che non troviamo in Butler è quella del poeta come colui che proietta i suoi stati d'animo sul paesaggio o che è investito dallo stato d'animo

del paesaggio. Vale a dire che Butler tratta il rapporto del poeta con il paesaggio dal punto di vista storico.

Nei momenti di alienazione che ricorrono piú e piú volte, la memoria di Butler porta allo scoperto – e le sue poesie fanno rivivere – quei «luoghi del tempo» che gli impongono la traumatica presa di coscienza della sua estraneità in Africa e forse nel mondo. In *Myths*, per esempio, uccide un cobra (e cioè una delle creature africane autoctone) e a un tratto il paesaggio cessa di essere un ambiente confortevole; aloe, massi, licheni, nuvole erompono singolarmente, «all insisting on being seen» (e tutti insistono per farsi vedere). Questo momento di alienazione in cui il mondo prende le distanze dal soggetto è anche il momento in cui il panorama annuncia la propria resistenza al linguaggio. Specificamente, nella formulazione di Butler, questo è il momento in cui il paesaggio africano annuncia la propria resistenza alla lingua europea.

Non mi sono trovato sulle mappe d'Europa...  
 Devo tornare con i miei semplici cinque schiavi  
 a una terra ancora selvaggia, in qualche modo ancora pura:  
 La mia terra senza amore, superficiale, spontanea nelle forme  
 Dove nessun fantasma porta fascino alle tombe recenti  
 E ogni cosa, nello Spazio e nel Tempo, semplicemente è:  
 Quali metafore possono illuminare questi iati  
 non drammatizzati da nette antitesi?<sup>10</sup>

Per Butler dunque la difficoltà di trovare un linguaggio per l'Africa è duplice: 1) il paesaggio africano semplicemente esiste in assenza della «profondità» che possiede il paesaggio quando, per via della lunga associazione con un linguaggio particolare, con la cultura ereditata e scritta della popolazione che parla tale lingua, finisce per portare le risonanze storiche di voci dal passato; mentre 2) (e questo è il punto in cui Butler è particolarmente acuto) la strada intrapresa dai poeti, da Pringle in poi, che hanno descritto l'Africa come non-Europa, drammatizzandola per antitesi, fa dell'Africa un puro riflesso negativo, un'ombra dell'Europa, priva di ogni sostanza.

In tutti i suoi scritti successivi Butler gira attorno al problema già articolato in *Home Thoughts*, con il rischio di scivolare in una risposta di primitivismo romantico un po' troppo facile, specie nelle poesie che guardano con nostalgia agli africani o ai bianchi rurali delle generazioni piú vecchie come a coloro che partecipano di un rapporto perduto ma anelato con la terra. Tale primitivismo è un tratto di *Servant Girl* e di *Sweet-water*, a cui abbiamo

già accennato. Ma è tematizzato in modo particolarmente chiaro in *Farmer*. Qui un vecchio agricoltore del Karoo ammira un panorama che conosce da sempre, un paesaggio che «è per lui acqua e respiro di vita». Il rapporto tra questo contadino e il suo paesaggio, afferma nella poesia la voce autorevole, è «reale»: in una popolazione rurale inarticolata come questa, per quante deficienze morali si possano riscontrare, esiste un sentimento inalienato per la terra, che viene stroncato nel momento in cui si compie l'ascesa verso il linguaggio. Il corollario è che lo stesso impulso a descrivere il paesaggio amato è la prova di una condizione di caduta o di alienazione; i tentativi di tornare alla grazia attraverso l'arte sono condannati in partenza.

La posizione che Butler sviluppa più a fondo sulla questione di un linguaggio per l'Africa si incontra in una poesia tarda, *Near Hout Bay*. Per quanto questa composizione sembri affrontare non l'estraneità del paesaggio visibile all'occhio ma quella dei suoni della natura (cicale, colombe, vento, onde) possiamo presumere una mera trasposizione dalla vista al suono, e che si tratti della stessa crisi. La poesia esprime una ben nota posizione stoica: la fede nel potere del linguaggio di ricomporre la frattura tra uomo e natura (oltre che tra uomo e uomo) non ha mai avuto un fondamento certo; tanto vale «accettare la separazione», così come l'orecchio accetta i «suoni ignoranti» della natura selvaggia senza preoccuparsi del loro significato:

diecimila cicale sferzate dal sole strillano in estasi;  
vicine e lontane, a centinaia le colombe rilanciano il messaggio  
ripetendolo imperturbabili l'una all'altra;  
i pini sospirano nel vento, da mille aghi luccicanti;  
nel vento già appesantito dal brontolio,  
perpetuo, mai compianto,  
dello sgretolarsi dei marosi<sup>11</sup>.

Ma, in quanto discorso poetico, la poesia paradossalmente contraddice la sua tesi, o almeno ci prova: i versi citati sono la rappresentazione del paesaggio sonoro nei dintorni di Hout Bay, e anche, sembrerebbe, una sua interpretazione: questi suoni «riempiono quel silenzio primitivo | di tristezza e di lodi». Qui la posizione di Butler – che i vari ordini della natura, ciascuno per proprio conto, lodano nondimeno il creatore come meglio sanno e forse non possono farne a meno – si discosta in modo significativo dalla conclusione secondo cui l'impresa di cercare di leggere vedute e suoni dell'Africa è errata. Anzi, non è lontana dal *natura codex Dei*.

Indipendentemente dal titolo, il tema delle poesie di Butler fin qui menzionate è stato un generico paesaggio sudafricano. La poesia piú strettamente legata a uno specifico paesaggio è *Cradock Mountains*, in cui è piú evidente l'entità del debito di Butler nei confronti di Wordsworth e delle sue riflessioni sul potere di «impregnare ed elevare la mente» che hanno le scene dell'infanzia, le sequenze sulle trappole tese agli uccelli e sulla Fiera di Grasmere ne *Il preludio* [1805]<sup>12</sup>, che ne definiscono quasi per intero portata e tematica. Questa poesia solleva un interrogativo wordsworthiano: In che modo siamo stati forgiati dal paesaggio in cui abbiamo vissuto? Ma la risposta è appena accennata. Accontentandosi come fa qui di trattare temi della tradizione inglese trasposti su un fondale africano, Butler si prefigge un obiettivo non meno provinciale di quello del Thomas Pringle dei *Poems Illustrative of South Africa*.

### *Sidney Clouts.*

Anche Clouts come Butler mette in primo piano il rapporto tra poeta e paesaggio. In Clouts però il poeta è una figura piuttosto diversa. Non è né europeo né portatore di una cultura europea estranea. Il fatto di possedere autoconsapevolezza e linguaggio non sembra costituire una barriera tra lui e il paesaggio. Se lui se ne sente escluso è soltanto perché il suo linguaggio non ha ancora raggiunto quell'acutezza di penetrazione che gli permetterà di inserirsi nel paesaggio entrando a farne parte, mentre procede nella sua ricerca di un'Africa interiore, un'Africa nell'interno dell'Africa che ci sembra di vedere. Lingua e coscienza dunque per lui non sono un fardello. Al contrario, attraverso lo strumento che è il poeta, ma anche nella persona del poeta, il paesaggio consegue la sua massima espressione e la pienezza della sua esistenza.

Non sono contemplativo per natura ma nella natura [...]  
Contemplativo nella natura:  
la natura dentro di me, la mia natura<sup>13</sup>.

Entrare a far parte della natura non è però cosa facile. È un risultato che si ottiene lottando duramente contro la resistenza del mondo, lotta in cui l'organo principale di penetrazione e di controllo è l'occhio. La poesia *After the Poem* esprime la volontà del paesaggio di riaffermare la sua identità autonoma dopo la violenza del vedersi imporre un nome, una descrizione, un possesso.

Dopo la poesia la costa prese  
 il suo posto con sguardo fermo  
 decisa a contestare fieramente il diritto della poesia a possederla [...]  
 La costa balenò – balenò, diciamo, come una protesta  
 fino alla vetta rocciosa del Sentinel  
 che scende in mare  
 con tal forza da spezzarne ogni verso<sup>14</sup>.

Non si deve tuttavia ignorare il fatto che, proprio in quanto poesia, *After the Poem* tenta di padroneggiare e controllare il paesaggio nella sua stessa riaffermazione di sé. La poesia in Clouts è, prima di tutto, imperialista.

Per Clouts (come per Wordsworth, che definisce la vista «il piú dispotico dei nostri sensi»<sup>15</sup>, *Il preludio* [1805]), l'organo del dominio è l'occhio. Se questo viene meno, se «non entra» (come in *Within*), la poesia vacilla. Ma l'obiettivo delle sue poesie non è tanto tenere il paesaggio sotto il dominio della vista (che è anche l'obiettivo dell'arte paesaggistica, forma realizzata mediante l'autodefinizione del soggetto come colui che *osserva* la natura, dominando tutta la scena con lo sguardo), quanto entrare nel paesaggio mediante l'occhio, allo scopo di viverne l'esistenza dall'interno. A questo fine è necessario abbandonare la visione complessiva che concepisce il paesaggio come una totalità anche in senso geologico. Le sue poesie passano invece con estrema rapidità da un elemento all'altro del paesaggio, per assumere la vita di ciascuno e poi andarsene. L'occhio del poeta è dunque vorace, divorante. Per parte sua, l'oggetto posseduto inizia a mutare e a sbarazzarsi del vecchio nome quasi immediatamente dopo essere stato assunto dal linguaggio. La piú notevole di tutte le sue poesie, *Residuum*, è una sorta di andirivieni della forza poetica da un oggetto all'altro: la poesia rifiuta di fermarsi perché se lo facesse sarebbe immediatamente assorbita nell'oggetto. La vita della poesia è dunque, per così dire, nello spazio tra i versi:

Non c'è un lessico, non c'è una parola – pronunciata in fretta – che ci corrisponda.

Non c'è una parola che sia la mia dimora [...]

Ascolta, ascolta tra le particelle.

Veglia sulla terra appena appare.

Apri, apri.

Entra nella viva zolla: tutto è nuovo [...]

Io sono il metodo del bruscolo e del corpuscolo<sup>16</sup>.

Clouts fornisce la risposta piú radicale data finora al fardello assunto dal poeta sudafricano di cultura europea: quello di trova-

re in Africa una patria per una coscienza formatasi in un linguaggio – e mediante un linguaggio – la cui storia affonda in un altro continente. All'accusa rivolta al poeta di imporre la posizione da prendere per vedere l'Africa così com'è – in altre parole, di voler definire la prospettiva dalla quale l'Africa si sistema in un paesaggio capace di «star bene» nelle categorie fornite dal suo linguaggio – Clouts risponde non prendendo alcuna posizione o prendendo tutte le posizioni possibili, e nega in tal modo il primato della prospettiva stessa (la posizione dell'osservatore) proponendo invece una dimora provvisoria *nel* paesaggio.

### *Paesaggio nazionale.*

La poesia paesaggistica in Sudafrica è stata scritta prevalentemente da persone di *lingua madre* inglese che consideravano la tradizione letteraria inglese, per quanto in modo ambivalente, quella in cui si sentivano *a casa*. Tra gli scrittori neri, compresi quelli di doppia cultura linguistica, africana e inglese, questa forma artistica che non ha tradizione nelle lingue vernacolari è stata praticata di rado. L'esiguità della poesia paesaggistica in afrikaans potrebbe tuttavia risultare sorprendente. Infatti, la pretesa dell'afrikaner di un futuro nazionale in Africa non si esprime forse (quando non nei termini brutali della pragmatica del potere) nei termini di un rapporto esclusivo con il paesaggio sudafricano, del quale si proclama *nativo*? E non sarebbe lecito aspettarsi che tale pretesa, con il supremo amore per la terra contestualmente asserito, trovi la sua espressione nel pieno sviluppo dell'arte della poesia paesaggistica? Eppure resta il fatto che la poesia paesaggistica descrittiva in afrikaans è assai rara, e ancora più rare sono le riflessioni sulle problematiche del paesaggio.

La spiegazione di questo stato di cose non è difficile da individuare. L'arte paesaggistica è in buona sostanza un'arte del viaggiatore, per la fruizione di viaggiatori vicari; è strettamente connessa allo sguardo imperialista – sguardo che, vedendo, nomina e domina – e alla vocazione imperiale. I presupposti di tale arte descrittiva del paesaggio non si sono mai verificati nella storia degli afrikaner. Non solo: quando l'afrikaans emerge come lingua letteraria, l'epoca d'oro della scrittura paesaggistica si è già conclusa.

Inoltre la poesia del paesaggio in lingua inglese scaturisce da una poetica ed estetica del paesaggio complessa e articolata filo-

soficamente, che ha le sue maggiori figure in Wordsworth e in Constable. L'afrikaans non ha una tradizione corrispondente e, laddove elabora una poetica alternativa (la poetica di Tachtig nei Paesi Bassi, per esempio) si preoccupa (come fa Tachtig) non delle problematiche legate alla rappresentazione ma della metafisica dell'empatia tra soggetto e paesaggio.

Si potrebbe aggiungere un'altra spiegazione: l'insistenza che si incontra nella poesia in inglese sull'estraneità di un linguaggio europeo rispetto a un paesaggio africano ha un significato per l'inglese (e per la posizione del poeta di lingua inglese) ma non per l'afrikaans, che – si potrebbe sostenere – è nativo (*inbeems*) dell'Africa come qualsiasi altra lingua africana e pertanto consona «naturalmente» al panorama africano.

Resta comunque il fatto che sono rarissime le poesie in afrikaans come *'n Handvol gruis* di Leipoldt, in cui una manciata di sassolini in uno scenario dell'infanzia (in questo caso, la regione dell'Hantam) evoca un mondo di ricordi e suscita un'espansione sublime dell'essere. L'impulso a scrivere della natura che emerge nelle società meno rurali sembra trovare uno sbocco in afrikaans sotto forma di scritti sulla fattoria dell'infanzia. La fattoria, piuttosto che la natura, comunque venga definita a livello locale, è concepita come luogo sacro dove l'anima può espandersi in libertà. Così nella poesia *Plaashek* di Uys Krige troviamo la figura dell'erante che torna alla fattoria in cui è nato e che, nell'atto di aprire il cancello, sperimenta lo stesso presagio, di un ritorno al suo vero io e alle sorgenti primitive della morale, descritto da Wordsworth quando torna alle sue valli e ai suoi boschi. Il genere di libertà che la letteratura afrikaans associa alla fattoria si richiama, certamente, a ricordi di infanzia spensierata ma anche, nel corso del tempo, e in particolare dagli anni Venti del ventesimo secolo in poi, a una perdita di indipendenza economica ideale, all'idea della fattoria come «koninkrykie» (piccolo regno) dove l'uomo può essere padrone di se stesso (Totius, *Trekkerswee*) e per estensione a un sogno permanente di uno Stato autonomo, un «Libero Stato» in cui l'afrikaner finalmente sarà libero di gestire i propri affari come crede. Bisognerebbe quindi chiedersi almeno se l'esiguità della poesia paesaggistica in afrikaans non rifletta un'indifferenza verso la natura rispetto alla fattoria (che è natura parcellizzata e posseduta) o alla terra, intesa nel senso riccamente polisemico con cui ricorre nell'inno nazionale della Repubblica: *Ons land Suid-Afrika* (Nostra terra di Sudafrica).