

**Ambigue fioriture:
la foresta, il fiume e i giacinti d'acqua
in *A Bend in the River* di V.S. Naipaul**

Nicoletta Brazzelli
(Università degli Studi di Milano)

Abstract

In *A Bend in the River* (1979) V.S. Naipaul rappresenta uno stato dell'Africa centrale che cerca vanamente di affrancarsi dal dominio coloniale. Il punto di vista è quello di Salim, un giovane che lascia la costa orientale per stabilirsi nel cuore del continente. Il senso di dislocazione del protagonista, acuito dai ripetuti tentativi di modernizzazione del paese perpetrati dal dittatore e conclusi con violenze e ribellioni, è accresciuto dalla presenza di alcuni elementi naturali. La foresta, il fiume non sono solo entità fortemente segnate dallo sfruttamento coloniale, come l'ecocritica contribuisce a evidenziare, ma anche strutture intertestuali e simboliche.

Parole chiave: Africa, fiume, foresta, V.S. Naipaul, postcolonialismo

Abstract

In *A Bend in the River* (1979) V.S. Naipaul depicts a central African state vainly trying to free itself from colonial rule. The focaliser is Salim, a young man who moves from the east coast to the heart of the continent. The protagonist's sense of dislocation, exacerbated by the violence and rebellions following the dictator's attempts to modernize the country, is also increased by some natural elements. Not only are the forest and the river natural entities strongly marked by colonial exploitation, as ecocriticism contributes to pointing out, but they are also intertextual and symbolic structures.

Key words: Africa, Forest, Postcolonialism, V.S. Naipaul, River



I do not know much about gods; but I think that the river
Is a strong brown god – sullen, untamed and intractable,
Patient to some degree, at first recognised as a frontier;
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
Then only a problem confronting the builder of bridges.
(Eliot 2012, 126)

1. «The world is what it is»

Publicato nel 1979, *A Bend in the River*, «at once Naipaul's bleakest and most powerful work» (Khrisnan 2020, 139),¹ si apre con un motto: «The world is what it is. Men who are nothing, who allow themselves to become nothing, have no place in it» (Naipaul 2001, 3).² L'opera fa delle massime e delle citazioni, specialmente in latino, una lingua slegata dalle origini indiane-trinidadiane dell'autore, l'asse portante della narrazione, a sottolineare la ciclicità della storia. Le vicende storiche delineate da Naipaul sembrano ripetersi secondo uno schema circolare e si riconducono ai modelli della tradizione occidentale, pur situate in un ambito spazialmente e temporalmente diverso. Dal romanzo emerge chiaramente la grande amarezza dello scrittore naturalizzato britannico nei confronti dei contesti postcoloniali. Questa prospettiva caratterizza tutta la sua produzione letteraria, criticata come pericolosamente eurocentrica ma anche riconosciuta come essenziale per la comprensione della contemporaneità, come dimostra anche l'assegnazione del premio Nobel nel 2001.³

¹ «L'opera più cupa e più potente di Naipaul»: le traduzioni sono di chi scrive, quando non diversamente indicato.

² «Il mondo è quello che è, non c'è posto per le nullità, per chi permette a se stesso di diventare una nullità» (Naipaul 2017, 17).

³ Fra i critici della posizione di Naipaul vi sono intellettuali e scrittori come Edward Said, Salman Rushdie, Derek Walcott. La monografia più recente sullo scrittore è

V.S. Naipaul, nella sua costante ricerca di un'identità stabile e del successo letterario (Levy 2016), associa la sua patria, Trinidad, e più in generale i Caraibi, alla mancanza di una storia autonoma e al disordine, ossia all'impossibilità di riconoscervi linearità e progressione. La sua condizione di doppia alterità, come immigrato in Gran Bretagna e come membro di una comunità minoritaria (indiana) a Trinidad, è cruciale per la comprensione delle sue opere. Lo scrittore racconta il suo esilio perpetuo, sia dall'India che visiterà solo da adulto sia dalla comunità afro-caraibica in cui è cresciuto, ma che ha lasciato volontariamente diciottenne per raggiungere l'Inghilterra.

La convinzione su cui si fonda *A Bend in the River*, ambientato in un paese africano di recente indipendenza, è che il colonialismo, quando finisce, lascia un vuoto difficile da colmare, che conduce alla degenerazione politica e sociale. È interessante considerare il rapporto di Naipaul con l'Africa: pur non essendo il luogo d'origine dell'autore, né quello di arrivo, ma solo la meta di alcuni lunghi viaggi, il continente africano riveste un ruolo primario nei suoi scritti divenendo l'emblema del mondo sfigurato dalla colonizzazione, che anche dopo l'indipendenza non riesce a trovare una sua autonomia e una via stabile alla modernizzazione.⁴

Al centro della narrazione si colloca una figura migrante, che non si sente mai a casa in nessun luogo: Salim, musulmano di origine indiana, viaggia dalla costa occidentale dell'Africa verso l'interno con la sua Peugeot. Senza famiglia, riluttante a formarsene una, egli cerca di uscire dalla sua cerchia di appartenenza, dirigendosi verso una cittadina situata sulla

Khrianan (2020), preceduta da numerosi studi di notevole spessore, fra cui spiccano King (1993) e Mustafa (1995).

⁴ L'ultima opera di Naipaul, *The Mask of Africa* (2010), che suggella il suo percorso culturale e letterario, prende in considerazione gli effetti delle credenze religiose sullo sviluppo della civiltà in Africa. Samantrai (2000) si concentra sull'interpretazione dell'Africa da parte di Naipaul, mettendo in evidenza la transizione dalla visione coloniale a quella neocoloniale; entrambe sono fondate sul tropo del *bush* come emblema del primitivo: si tratta di un elemento vegetale dotato di implicazioni culturali e ideologiche.

curva di un fiume.⁵ Dopo aver rilevato il negozio dello zio Nazruddin, di cui è previsto che sposerà la figlia, e avviato la sua attività commerciale, il protagonista assiste all'avvento di un sanguinoso regime autoritario. La violenza che segna inesorabilmente la regione riguarda in maniera evidente anche l'ambiente e caratterizza il presente come ha contraddistinto il passato, perché il dominio europeo ha portato alla distruzione della natura oltre che delle popolazioni native.⁶

La sinergia fra postcolonialismo ed ecocritica (Huggan e Tiffin 2010) è particolarmente fruttuosa, perché le intersezioni fra queste due aree di ricerca contribuiscono a illuminare aspetti significativi di entrambe. Nell'ambito postcoloniale, la terra come entità fisica ma anche metaforica riveste un ruolo preponderante, mentre le geografie dell'appartenenza e della non appartenenza costituiscono ulteriori riferimenti materiali e figurativi. Come osservano DeLoughrey e Handley (2011), lo spazio è «saturated by traumas of conquest».⁷

Since it is the nature, so to speak, of colonial powers to suppress the history of their own violence, the land and even the ocean become all the more crucial as recuperative sites of postcolonial historiography (8).⁸

Emerge in questa prospettiva il concetto di “witnessing”, che ha una indubbia centralità nel progetto postcoloniale: per “riparare” i mali del

⁵ Anche i titoli delle due traduzioni italiane (1982 e 2017) sottolineano la centralità dell'elemento geografico.

⁶ Il riferimento essenziale in questo senso è Crosby (1986) che vede la colonizzazione della natura come un processo essenziale nell'espansione europea.

⁷ «Saturo dei traumi della conquista».

⁸ «Dal momento che è nella natura, per così dire, delle potenze coloniali sopprimere la storia delle violenze che esse hanno commesso, la terra e l'oceano diventano ancora più cruciali come spazi di recupero della storia postcoloniale».

passato coloniale, il soggetto decolonizzato deve diventare testimone diretto della distruzione economica, culturale e ambientale prodotta dal dominio imperiale (Craps 2013).

Il continente africano consente di esplorare la questione fondamentale del degrado ambientale, anche in virtù della sua presenza pervasiva nell'immaginario imperiale come luogo selvaggio e primitivo. Nel cosiddetto ordine neocoloniale tale rappresentazione trova altre configurazioni, tra cui l'immagine ricorrente del territorio come deposito di rifiuti o discarica. Nella scrittura coloniale sull'Africa l'ambiente viene ritratto come un puro stato di natura, per quanto minaccioso e pericoloso. Questo modello stereotipato del continente trascura del tutto le condizioni socio-storiche dei popoli africani e il loro effettivo legame con il contesto naturale (Iheka 2018, 13). I conflitti coloniali esacerbati dalla ricerca di risorse e di controllo politico hanno lasciato alcune parti del continente in uno stato di guerra permanente o comunque provate dalla lenta violenza degli scontri del passato (Nixon 2011). La guerra è certamente una conseguenza dell'ideologia colonialista e della politica di estrazione e appropriazione delle risorse africane, con indelebili conseguenze ecologiche per il continente.

In Naipaul il valore archetipico dell'Africa emerge con forza soprattutto in relazione alla mancata specificità geografica dell'ambientazione: la città fluviale, situata in un paese indefinito dell'Africa centrale, così come il fiume stesso, restano senza nome: il richiamo a *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad è evidente.⁹ Naipaul modella la sua narrazione basandosi sui principali tropi conradiani, e ricreando una versione del continente che, incapace di modernizzarsi, scivola indietro verso il caos primordiale e l'oscurità. Nel romanzo l'emblema della *Africanness* è Zabeth che riemerge

⁹ Il legame con Conrad è riconosciuto dallo stesso Naipaul: in particolare, *Conrad's Darkness and Mine* (1974) ricorda la scoperta del romanziere anglo-polacco da parte dello scrittore caraibico: «I found that Conrad – sixty years before, in the time of a great peace – had been everywhere before me» (170). «Mi resi conto che Conrad – sessant'anni prima, in un tempo di pace duratura, era stato ovunque prima di me».

sporadicamente dalla foresta, per svolgere la sua attività commerciale, e appare, nello stesso tempo, una creatura dotata di poteri magici: «Zabeth lived a purely African life; for her only Africa was real» (Naipaul 2001, 41).¹⁰ Coloro che incarnano la tradizione africana, secondo Naipaul, sono pericolosamente vicini alla natura, contrapposta al carattere artificiale della modernità.

Inoltre le «tides of history» associano il discorso sulla ciclicità della storia,¹¹ affrontato da Naipaul fin dall'inizio, al romanzo conradiano, che rivede nell'oscurità del presente il buio del passato, le fasi precedenti della storia e la sua impronta colonizzatrice, il dominio violento di popoli su altri popoli. In *Heart of Darkness* si ricorda che la stessa Gran Bretagna, artefice della colonizzazione dell'Africa, a sua volta era stata assoggettata dai Romani (Conrad 1999, 18) e dunque aveva subito lo stesso destino di subalternità prima di mettere in pratica a sua volta ambizioni imperiali. Le onde della storia seguono un ritmo incessante.

A Bend in the River è un romanzo che innesta ansie identitarie sulla complicata politica postcoloniale del continente africano, dove il succedersi di dittature e guerre civili dopo la disgregazione dell'imperialismo europeo ha generato situazioni molto diverse ma ugualmente dolorose.¹² Lo

¹⁰ «Zabeth conduceva una vita puramente africana; per lei solo l'Africa era reale» (Naipaul 2017, 54).

¹¹ «One tide of history – forgotten by us, living only in books by Europeans that I was yet to read – had brought us here. We had lived our lives in our way, done what we had to do, worshipped God and obeyed his commandments. Now – to echo Indar's words – another tide of history was coming to wash us away» (Naipaul 2001, 22). «Un flusso della storia – dimenticato e vivo unicamente nei libri degli europei che ancora dovevo leggere – ci aveva portati qui. Avevamo vissuto a modo nostro, fatto quello che dovevamo fare, venerato Dio e obbedito ai suoi comandamenti. Ora – per riprendere le parole di Indar – avevamo fatto il nostro tempo, e un nuovo flusso della storia stava per spazzarci via» (Naipaul 2017, 36).

¹² Alla base del romanzo si pone il lungo articolo *A New King for the Congo: Mobutu and the Nihilism of Africa* pubblicato su *The New York Review of Books* (1975): lo Zaire vi viene raffigurato come un paese destinato a tornare ciclicamente al *bush*. Cfr. Prescott (1984, 557).

sforzo di ricreare identità africane in una società plasmata dagli europei implica l'oscillazione fra ibridismo e mimetismo.¹³

Il romanzo propone, oltre a una visione assai amara della decolonizzazione, anche uno spazio testuale di critica contro il dominio occidentale. Nonostante la convinzione di non pochi studiosi che Naipaul si sia fatto portatore di una visione eurocentrica, *A Bend in the River* elabora un *counter discourse*:¹⁴ tale pratica comporta anche il riutilizzo dei testi della tradizione – *Heart of Darkness* in questo caso – e il loro scardinamento. La contronarrativa della diaspora include biografie interrotte e frammentate, come è il caso sia di Naipaul (e prima di Conrad) che di Salim.

Il fiume, corrispondente al Congo, a partire dal titolo e lungo l'intera narrazione fino all'epilogo, è cruciale – i termini chiave che lo definiscono si possono ricondurre ai concetti di mobilità e di mescolanza – così come il traghetto che approda in città e riparte di continuo, mettendo in contatto esperienze diverse e consentendo il trasporto delle persone e il flusso delle merci. Ma anche le immagini ricorrenti della foresta rimandano a Conrad, perché al suo interno si consumano violenze a non finire. Il vaporetto, il mezzo attraverso cui Marlow si era addentrato nel cuore delle tenebre, richiama l'imbarcazione con cui Salim alla fine lascia per sempre quel luogo.

Ripercorrendo la storia e la geografia del territorio (reale e fittizio) in cui il romanzo è collocato, si metterà dapprima in evidenza la natura ciclica ma anche stratificata e intertestuale della dimensione temporale. In seguito, la rappresentazione ambientale caratterizzata fondamentalmente dall'oscurità mostrerà l'ambiguità che segna il passaggio dalla dominazione coloniale al neocolonialismo in termini spaziali. Infine, ci si soffermerà

¹³ Teorizzati da Homi Bhabha (1994), l'ibridismo si configura come la condizione ineludibile della contemporaneità poiché implica l'intersezione delle culture, mentre il mimetismo comporta la parziale trasformazione del soggetto colonizzato attraverso l'imitazione del colonizzatore. L'identità africana collocata da Bhabha nel "terzo spazio" viene analizzata da Kalua (2009).

¹⁴ Tra le numerose definizioni di contronarrativa si veda quella di Ashcroft (2001, 33-34).

sulla funzione ambigua dei giacinti d'acqua: le fioriture di queste strutture vegetali creano reti che impediscono il movimento, per quanto la loro pericolosità si accompagni anche a un senso di bellezza, vitalità e utilità.

2. «To trample on the past»

«All that I know of our history and the history of the Indian Ocean I have got from books written by Europeans» (Naipaul 2001, 13):¹⁵ l'Africa appare senza storia nella prospettiva europea di cui Salim, che è africano, si fa ironicamente portatore. Nel romanzo la questione della storia viene presa in considerazione da punti di vista diversi. Infatti, dimenticare e calpestare il passato in nome del nuovo è l'imperativo dello stato africano in cui la vicenda è ambientata. Indar, l'amico di Salim che emigra a Londra, dice che è possibile farlo, ma è chiaro dall'intera narrazione che non è affatto così. Il passato si riverbera sul presente e determina il futuro.

A Bend in the River non ritrae solo la città sulla curva del fiume, ma, in un gioco di specchi, comprende anche proiezioni di altre entità storico-geografiche come Londra e l'antica Roma, ugualmente situate su corsi d'acqua imponenti. Il testo incorpora alcune citazioni e aforismi in latino, e dunque la connessione con l'antica Roma ne viene enfatizzata. E se Roma è la grande città del passato e Londra la grande città del presente, la città africana si configura come la metropoli del futuro. Il villaggio in cui Salim si stabilisce, determinato a cominciare una nuova vita, dapprima sembra minuscolo, come perso nella foresta, ma sta per rifiorire, trasformandosi in una grande città moderna e operosa, grazie soprattutto al movimento portato dal fiume. Salim, tuttavia, addentrandosi nella profondità del continente, nel cuore dell'Africa, si convince che non c'è che follia alla fine del suo percorso, nello stesso tempo geografico, storico e mentale.

¹⁵ «Tutto quello che so sulla nostra storia e sulla storia dell'Oceano Indiano l'ho appreso dai libri scritti dagli europei» (Naipaul 2017, 27).

Nella narrazione si possono rintracciare diverse reincarnazioni di Kurtz: se da una parte il Big Man può avere risonanze kurtziane per il suo ruolo, il potere violento che esercita e l'ambiguità della sua identità *in between* fra il mondo africano e quello europeo, la figura che più si avvicina al personaggio *gone native* di Conrad è Father Huismans, responsabile del liceo cittadino, europeo e cristiano, affascinato dalla cultura materiale africana al punto da collezionare maschere e opere intagliate: quando viene ucciso barbaramente durante una ribellione, la sua testa è impalata (e il dettaglio non può non ricordare *Heart of Darkness*), ma nessuno se ne cura, la vita degli altri procede senza alcun cambiamento. La figura di Huismans scompare prima dell'inizio della seconda parte, ma riaffiora nel corso della narrazione, anche alla fine del romanzo, quando Salim vede la statua di un africano al posto di quella di Stanley. Ferdinand, figlio di Zabeth, è il nuovo africano, che si è formato al liceo sulla cultura europea, ma vuole rimanere in Africa; tuttavia, egli non riesce a realizzare il suo potenziale come funzionario di governo perché la fragile pace stabilita dallo stato autoritario non regge, e di conseguenza non è in grado di fornire al paese la *leadership* di cui ha bisogno.

Il romanzo racconta una storia di vita postcoloniale in una città che è probabilmente Kisangani, a sua volta corrispondente alla Stanleyville coloniale. Tuttavia il punto di vista è quello europeo, anche se il protagonista e io narrante è un nativo della costa orientale di origine indiana; la sua buona conoscenza dell'inglese e la sua identità ibrida ma altolocata lo rendono simile agli europei. Educato alla British School, dove acquisisce il senso della storia, Salim non è mai fermo, è un uomo in costante movimento, tra la modernità e il primitivo: la ciclicità della violenza in Africa ribadisce che il continente ingloba dentro di sé distruzione e morte, ma anche la possibilità di rinnovamento. Salim interpreta il movimento storico sulla base dell'osservazione della natura e della lotta darwiniana per la sopravvivenza, come dimostra l'immagine emblematica delle formiche

all'inizio della seconda parte del romanzo: se una si ferma, il resto della colonna va avanti. Questo accade in Africa, dove è la natura a insegnare il modo di procedere, e non importano i singoli individui:

If you look at a column of ants on the march you will see that there are some who are stragglers or have lost their way. The column has no time for them; it goes on. Sometimes the stragglers die. But even this has no effect on the column. There is a little disturbance around the corpse, which is eventually carried off – and then it appears so light. And all the time the great busyness continues... (Naipaul 2001, 99).¹⁶

Bruce King (1993) osserva che il romanzo ha indubbiamente una dimensione realistica, ma anche metaforica: l'assenza dei nomi geografici lo rende rappresentativo della maggior parte delle nazioni precedentemente colonizzate che si trovano di fronte al dilemma di scegliere tra le novità del presente e il passato tradizionale (3). Tuttavia, il fatto che il paese sia francofono e che il Big Man assomigli a Mobutu rende facile associarlo allo Zaire, che diventa la quintessenza dell'Africa dopo la disintegrazione dell'ordine coloniale. Per Naipaul il disordine politico e sociale è il prodotto inevitabile dei movimenti di liberazione postimperiali. Fin dall'inizio viene notato che «The country, like others in Africa, had its troubles after independence», e che «Too many of the places on the way have closed down or are full of blood» (Naipaul 2001, 3).¹⁷ Sebbene il sistema coloniale pregresso sia la ragione principale dell'arretratezza degli stati dopo l'acqui-

¹⁶ «Se si osserva una colonna di formiche in marcia se ne vedranno alcune allontanarsi o perdersi. La colonna non ha tempo per loro, va avanti. Certe volte le formiche che si allontanano muoiono, ma neppure questo ha effetto sulla colonna. Si crea un po' di fermento intorno ai corpi, che alla fine vengono portati via – e sembrano leggerissimi. L'attività frenetica non si interrompe...» (Naipaul 2017, 111).

¹⁷ «Lì, come in altri paesi africani, dopo l'indipendenza c'erano stati dei disordini», «Lungo la via ci sono troppi luoghi abbandonati o macchiati di sangue» (Naipaul 2017, 17).

sizione dell'indipendenza, questa responsabilità viene respinta fin dall'inizio del romanzo. *L'incipit*, con la sua dimensione anti-evolutiva, riassume l'intera filosofia esistenziale che controlla il romanzo. Gli africani di Naipaul sono ossessionati dalla modernità e dalla sua tecnologia, che non producono, oppure rifiutano totalmente tutto ciò che risulta nuovo per loro. La contraddizione fra la cultura tradizionale, radicata nella vita del villaggio, e la moderna città occidentalizzata è particolarmente evidente. Da qui si possono comprendere le ricorrenti implicazioni tematiche e le immagini di mimetismo e distruzione: «The rage of the rebels was like a rage against metal, machinery, wires, everything that was not of the forest and Africa» (Naipaul 2001, 91).¹⁸ Il romanzo è incentrato sul conflitto fra tradizionalismo e occidentalismo; si tratta della stessa dinamica che ha generato molte delle contraddizioni caratteristiche delle società postcoloniali, che si manifestano nello scontro fra le categorie del moderno e del tradizionale, fra nuovi e vecchi modi di vivere, e quindi fra culture e valori occidentali e nativi. In risposta all'alienazione del passato coloniale e del presente neo-coloniale, nel paese ci si sforza di fare i conti con la storia, rivisitandola e reinterpretandola. Risulta interessante, a questo riguardo, il paradigma dello *urban uncanny* (Johnson 2010, 216) in cui il passato coloniale si insinua in termini spaziali, soprattutto a livello cittadino, ma anche in relazione alla natura circostante (il fiume, la foresta), in un contesto di oscurità, impotenza e orrore.¹⁹

Rompendo con il passato, il Big Man imita lo sfoggio di potere che vede in Occidente: il Dominio, tuttavia, è una grande truffa, un «hoax», ossia un inganno (Naipaul 2001, 119). Il presidente mantiene il suo potere

¹⁸ «La rabbia dei ribelli pareva rivolta contro il metallo, i macchinari, i cavi, tutto ciò che non proveniva dalla foresta o dall'Africa» (Naipaul 2017, 104).

¹⁹ Fra i romanzi che possono accostarsi a questa categoria, pur in una prospettiva diversa, si segnala *Harare North* (2009) di Brian Chikwava: lo scrittore originario dello Zimbabwe descrive l'esperienza fallimentare di migrazione verso una Londra (che chiama appunto Harare North) squallida e spettrale.

per mezzo di aerei europei e affiggendo gigantografie di se stesso stampate in Europa. Esperti europei ricostruiscono la città distrutta e persino mercenari europei soffocano la ribellione. In altre parole, senza l'Europa, il Big Man e l'Africa non sarebbero in grado di sopravvivere. Il Big Man è una caricatura, perché finge di far leva sui valori tradizionali nativi, ma li ridicolizza.

Raymond, il consigliere belga del Presidente, colui che scrive i suoi discorsi pubblici, è il personaggio che rappresenta l'ideale intellettuale europeo "africanista", capace di influenzare le opinioni del Big Man: «He had made Africa his subject. He had devoted his years to those boxes of documents in his study that I had heard about from Indar» (Naipaul 2001, 211).²⁰ Per questo l'Africa di Raymond e del Big Man è diversa da quella "reale" che il narratore conosce, cioè l'Africa del *bush*, della povertà e dell'ignoranza.

Yvette vive con il marito Raymond in Africa con l'aspettativa di un'esistenza eccitante, ma finisce per essere picchiata violentemente da Salim. La loro relazione è una metafora del rapporto tra l'Africa e l'Europa. Rifiutando Yvette come fattore esterno che lo aiuta a scoprire le sue potenzialità, Salim si rende conto che deve dipendere solo da se stesso per trovare la propria strada. La conclusione a cui giunge il protagonista, ovvero che gli africani non solo sono esiliati dal loro passato e dalla loro tradizione, ma sono anche esclusi dalla cultura scientifica e tecnologica, è totalmente nichilista. Né il nazionalismo africano, rappresentato dal Big Man, una figura assolutamente ridicola, né il tradizionalismo, incarnato dall'Esercito di Liberazione, hanno successo. Le popolazioni africane, con pochi valori culturali e senza capacità tecnologiche, non hanno altra via d'uscita che il mimetismo.

²⁰ «Aveva fatto dell'Africa la sua materia. Aveva passato anni sulle scatole di documenti che, da quanto mi aveva raccontato Indar, teneva nel suo studio» (Naipaul 2017, 218).

Nel Nuovo Dominio, espressione della mania di grandezza del dittatore, celebrazione di una modernità effimera, gli immensi edifici sembrano comunque piccoli, e la terra sulla quale sorgono appare una distesa ampia e oscura. Nel caos postcoloniale, la violenza sembra essere ovunque e appare anche strettamente legata alla foresta e al fiume: «The bush muffled the sound of murder, and the muddy rivers and lakes washed the blood away» (Naipaul 2001, 60).²¹ In un certo senso, scorrendo, le acque assumono un ruolo purificatore, lavando via il sangue, mentre la foresta assorbe i rumori della guerra. Allo scoppio dell'ennesima rivoluzione, Salim decide di andarsene. In questa precipitosa fuga finale, i giacinti d'acqua hanno un ruolo ambiguo, perché ritardano la partenza del traghetto, creando isole scure galleggianti sul fiume scuro, «dark floating islands on the dark river» (Naipaul 2001, 52) che impediscono al battello di procedere. Queste formazioni vegetali imprigionano chi vive sul fiume, e svolgono la funzione opposta rispetto al ruolo primario dei fiumi, ossia condurre altrove. Le infiorescenze proliferanti, come vedremo, esercitano un ruolo cruciale non solo in senso materiale, ma anche in una prospettiva simbolica e allegorica.

3. «In the darkness of river and forest»

Questo paese, non identificato ma nello stesso tempo ben riconoscibile, è sanguinario e privo di leggi, è il luogo del caos.²² Gli elementi naturali che lo caratterizzano sono il fiume e la foresta: in entrambi i casi, si tratta di ambienti ostili, e anche i giacinti, pur con la loro evidenza cromatica e la

²¹ «Il *bush* attutiva il rumore del massacro, e i fiumi e i laghi fangosi lavavano via il sangue» (Naipaul 2017, 73).

²² L'immagine stereotipata dell'Africa come *wilderness* e come disordine è ben spiegata in Caminero-Santangelo (2014, 13-14).

loro bellezza, diventano l'emblema dell'ostilità della natura. La crescita incontrollata dei giacinti, infatti, comporta una chiusura, poiché essi impediscono al fiume di essere un mezzo di passaggio.

Un esteso paesaggio di rovine domina la scena, particolarmente indicativo della distruzione materiale e culturale che caratterizza il territorio africano. La città è fantasmatica, soggetta a cicliche eruzioni di ribellioni e guerre civili: Salim si dichiara neutrale, spaventato ogni volta da entrambe le parti in lotta. Anche il lettore non capisce affatto perché a un certo punto infuria la (seconda) ribellione; in questo modo viene rappresentato il disordine incomprensibile che affligge le società postcoloniali.

Il negozio di Salim, del resto, riflette tutta l'Africa, caotica e confusa, equiparabile a un mare di cianfrusaglie inutili, di scarti senza valore:

My shop was a shambles. I had bolts of cloth and oil-cloth on the shelves, but most of the stock was spread out on the concrete floor. I sat on a desk in the middle of my concrete barn, facing the door, with a concrete pillar next to the desk giving me some feeling of being anchored in that sea of junk (Naipaul 2001, 45).²³

Anche Salim, come Indar, prova a migrare in Europa. A Londra appare scioccato perché la città è piena di arabi e di africani, e prova un forte senso di alienazione, di sradicamento, derivante dall'esperienza di vita in una comunità di migranti, esiliati in Inghilterra ma anche in Africa. Secondo il protagonista del romanzo: «Europe no longer ruled. But still it fed us in a hundred ways with its language» (Naipaul 2001, 268-269).²⁴ Salim è fortemente insoddisfatto sia della Gran Bretagna che dell'Africa.

²³ «Il negozio era un caos. Tenevo le pezze di stoffa e tela cerata sugli scaffali, ma la maggior parte della merce era sparsa per terra. Sedevo su una scrivania al centro del mio deposito in cemento, dirimpetto alla porta, con accanto un pilastro in cemento che mi faceva sentire ancorato, in quel mare di paccottiglia» (Naipaul 2017, 58).

²⁴ «L'Europa non dominava più. Ma ci nutriva ancora in centinaia di modi con la sua lingua» (Naipaul 2017, 273).

Prima di partire per l'Inghilterra, egli osserva i danni subiti dal territorio, depredato delle sue ricchezze naturali: «The hilly land had been scraped clean, cut up, eroded, exposed» (Naipaul 2001, 294).²⁵ Al ritorno, la rovina si materializza in un altro modo, perché la nazionalizzazione voluta dal nuovo Presidente gli sottrae il negozio: le attività commerciali individuali cessano per decreto e avviene la redistribuzione; allora il protagonista si dedica ad altre fonti di reddito: «And so I began to live dangerously. I began to deal in gold and ivory. I bought, stored, and sold» (Naipaul 2001, 303).²⁶ Si tratta di una chiara pratica neocoloniale che avvantaggia una *élite* a scapito della popolazione intera (Champion 2021, 213). Viene menzionata la risorsa coloniale per eccellenza, l'avorio, l'ennesimo retaggio conradiano, ma è presente anche il riferimento all'oro: il continente, per molti aspetti, resta ancora un luogo colmo di ricchezze da sfruttare.

In questa prospettiva, la lettura del romanzo può appoggiarsi anche al già citato concetto di «slow violence» di Robert Nixon (2011) perché non ci sono solo i momenti in cui sembra che il paese si affranchi dal dominio occidentale, ma si assiste anche a un lento e inesorabile perpetrarsi dell'ingiustizia a danno delle popolazioni native, in nome del guadagno che l'*élite* africana persegue.

Il luogo è soggetto a continui cambiamenti, anche se sembra immobile:

This piece of earth – how many changes had come to it! Forest at a bend in the river, a meeting place, an Arab settlement, a European outpost, a European suburb, a ruin like the ruin of a dead civilization, the glittering Domain of a new Africa, and now this» (Naipaul 2001, 306).²⁷

²⁵ «Le colline erano state raschiate, spaccate, erose, spogliate» (Naipaul 2017, 296).

²⁶ «Così cominciai a correre rischi, buttandomi nel commercio dell'oro e dell'avorio» (Naipaul 2017, 305).

²⁷ «Quante trasformazioni aveva subito quel pezzo di terra! Foresta su un'ansa del fiume, luogo di incontro, insediamento arabo, avamposto europeo, quartiere residenziale europeo, rovine simili a quelle di una civiltà estinta, Dominio scintillante della nuova Africa, e ora questo» (Naipaul 2017, 307).

È interessante notare come la foresta e il fiume abbiano favorito nel tempo insediamenti che costituiscono una sorta di cronotopo: nel passaggio da insediamento arabo ad avamposto europeo, fino alla reinvenzione nazionalista postimperiale, si assiste alla trasformazione ciclica in senso spazio-temporale. Ma l'idea di fondo resta la medesima: l'incertezza per il futuro è assoluta, si uccideranno sia i padroni che gli schiavi, entro un contesto incontrollabile di odio e vendetta.

Come si è già accennato, all'inizio della seconda parte, *The New Domain*, compare l'immagine iconica delle formiche, che corrisponde al motto che inaugura la prima parte. In una colonna di formiche, chi arranca viene abbandonato, ma questo non ha alcun effetto sulla colonna stessa: si lasciano indietro i cadaveri, comunque si siano prodotti, e si va avanti. Siamo in un luogo di violenza e sopraffazione che riguardano il presente e il passato.

Salim comunque è attratto e affascinato dalla bellezza del fiume e della foresta, che contrasta con la brutalità della depredazione e delle guerre sostanzialmente immotivate e pressoché continue. La foresta si configura anche come un luogo brulicante di presenze spettrali, di voci che risuonano da un passato lontano: «The bush was full of spirits; in the bush hovered all the protecting presences of a man's ancestors» (Naipaul 2001, 73).²⁸ Se da una parte la giungla è come rivitalizzata dalle figure degli antenati, dall'altra anche il fiume sembra vivo, subisce un processo di antropomorfizzazione, è una presenza pulsante, emette il suo rumore. L'elemento sonoro ha un ruolo importante in tutto il romanzo, assieme a quello visivo.

Il Nuovo Dominio comporta innanzitutto il disboscamento: esso sorge all'interno della maestosa vegetazione equatoriale arricchita dal corso del fiume, costituendone un elemento incongruo, e diventa emblematico del miracolo di una modernità sfacciata, che comprende anche,

²⁸ «Il *bush* pullulava di spiriti; nel *bush* si aggiravano le presenze protettrici degli antenati» (Naipaul 2017, 86).

nella descrizione che ne offre Naipaul, una persistente ironia su tutto ciò che è nuovo, ossia europeo, in Africa. Il *boom* economico comporta un'altra trasformazione del territorio, dopo quella innescata dallo sfruttamento coloniale, e non ne è troppo diversa. Il fiume è anche l'espressione del movimento, del cambiamento, della mobilità delle identità e della loro fluidità.²⁹ Esso invita alla mescolanza delle persone, alla comunicazione, eppure il suo flusso continuo è simbolo della dissoluzione della tradizione ad opera della modernizzazione.

Ad un certo punto Salim decide di «rejoin the world, to break out of the narrow geography of the town, to do my duty to those who depend on me» (Naipaul 2001, 266)³⁰ e di recarsi a Londra da Nazruddin. Quando, deluso, ritorna in Africa, sta per verificarsi un'altra ribellione contro il Big Man e la distruzione si avvicina. Il suo destino, però, è diverso da quello di un continente dove «nobody's going anywhere. We're all going to hell» e «nothing has any meaning» (Naipaul 2001, 319) perché «there is no place to go to» (Naipaul 2001, 320).³¹ Il mondo che Salim vede intorno a sé è costituito solo da sporcizia, cumuli di rifiuti che crescono di giorno in giorno, e da una generale mancanza di senso di responsabilità. Si tratta, a suo parere, di una nazione senza cultura, senza storia, corrotta, degenerata e irredimibile, di cui però fa parte.

È da notare che non si parla dei crimini e delle violenze commesse dal dominio belga, un periodo descritto invece come «the miraculous peace of colonial times».³² Non si parla del fatto che la modernità e il progresso dell'Europa hanno portato con sé il sangue e i cadaveri delle masse

²⁹ Un interessante discorso sul fiume tra non umano e visione indigena in ambito letterario è offerta da Prentice (2021).

³⁰ «Decisi di tornare nel mondo, di evadere dalla stretta geografia della città, di fare il mio dovere verso chi contava su di me» (Naipaul 2017, 270).

³¹ «Non c'è scampo. Ce ne andremo tutti all'inferno», «Niente ha più significato», «Non ci sono più posti dove andare» (Naipaul 2017, 321).

³² «La pace miracolosa del periodo coloniale» (Naipaul 2017, 52).

colonizzate. Questa scelta da parte dello scrittore è indubbiamente ironica. Ciò che rimane nell’Africa di Naipaul sono soltanto avidità e consumismo e identità culturali arretrate. Lo scrittore sembra offrire la visione di una società condannata, frammentata e priva di qualsiasi potenziale creativo, che non è in grado di governarsi da sola, e dunque dovrebbe essere controllata da un potere esterno. Naipaul in questo senso sarebbe il portavoce di una forma di neocolonialismo.³³ Tuttavia, occorre sottolineare l’atteggiamento ironico del personaggio principale, che viene suggerito attraverso gli espedienti narrativi utilizzati dallo scrittore.

A Bend in the River si apre, come si è visto, con una visione nichilista della storia, che trasmette l’idea della crescita e della decadenza e del fallimento di tutte le civiltà (Johnson 2010, 210). Durante la dominazione belga in città era stato eretto un monumento con la scritta latina «Miscerique probat populos et foedera jungi» (Naipaul 2001, 29),³⁴ ma Salim ne vede solo le rovine. La citazione, tratta dall’*Eneide* virgiliana, emblema della cultura occidentale, viene tuttavia lievemente cambiata nel contesto in cui appare, quanto basta per assumere un significato ambiguo, ossia: la mescolanza è un valore o è intollerabile? (Coovadia 2008, 2-3). L’iscrizione è associata agli ideali romani di governo e di dominio. Il suo prestigio è ampiamente riconosciuto da Ferdinand, uno degli uomini emergenti del paese, che indossa con orgoglio il motto della scuola «Semper aliquid novi» (Naipaul 2001, 40).³⁵ La citazione da Plinio il Vecchio è tronca, e si leggerebbe per intero «Ex Africa semper aliquid novi»:³⁶ essa viene ripresa di-

³³ In *Culture and Imperialism* (1993) Edward Said osserva che il fattore comune del colonialismo e del neocolonialismo, in quanto componenti dell’imperialismo, è la presunzione di superiorità del colonialista bianco / occidentale rispetto al colonizzato nero / nativo.

³⁴ «Cerca di mescolare i popoli e di unire alleanze».

³⁵ «Sempre qualcosa di nuovo».

³⁶ «Dall’Africa sempre qualcosa di nuovo».

rettamente da Ferdinand che si identifica in un uomo nuovo in un continente nuovo. Ma per Naipaul, che insiste sulla circolarità della storia africana, l'aforisma è indubbiamente ironico.

Come il liceo e la linea di battelli a vapore, i motti in latino, la «ruined cathedral, beautifully overgrown and looking antique, like something in Europe» (Naipaul 2001, 133),³⁷ i segni tangibili del colonialismo europeo hanno una loro grandezza; ma è la falsità di tale grandezza che alla fine predomina. Sebbene le vicende narrate si svolgano alla fine del periodo coloniale, l'Africa è raffigurata da Naipaul come un continente ancora sotto il peso del colonialismo. Raymond sembra intenzionato a decostruire la visione imperialista: il suo problema, tuttavia, è che è impotente, come uomo, come politico e come storico. Rintanato nel suo studio, attorniato da carte e documenti, troppo occupato per uscire nel mondo reale, abbandonato dal Big Man, tradito dalla moglie, Raymond è la figura perfetta dell'impotenza della costruzione occidentale della storia.

4. «The new thing in Africa»

Contribuiscono in maniera determinante alla rappresentazione ambivalente di Naipaul, nelle varie parti del romanzo, i giacinti d'acqua. Portatori di un linguaggio metaforico, essi alludono a un nuovo tipo di individuo africano che si è materializzato nel periodo successivo all'indipendenza e velocemente ha diffuso un'ideologia politica che molti nativi non hanno condiviso. Proprio come il giacinto d'acqua è diventato una minaccia per l'ecologia del fiume, invadendolo, i ribelli africani politicamente attivi sono diventati una minaccia per la città e per il paese.

³⁷ «La cattedrale in rovina, coperta da rampicanti che la rendevano bella e le davano un'aria antica, europea» (Naipaul 2017, 144).

Il titolo del romanzo non deriva semplicemente dall'ubicazione della città senza nome in cui si svolge la maggior parte dell'azione: il fiume, infatti, incarna il flusso, tortuoso, accidentato, incomprensibile della storia stessa. Il valore simbolico dell'immagine ricorrente del giacinto d'acqua rafforza questa idea. L'elemento vegetale "parla":

The hyacinths of the river, floating on: during the days of the rebellion they had spoken of blood; on heavy afternoons of heat and glitter they had spoken of experience without savour; white in moonlight, they had matched the mood of a particular evening. Now, lilac on bright green, they spoke of something over, other people moving on (Naipaul 2001, 183)³⁸

Un dettaglio è assolutamente rivelatore: nella lingua locale non esiste una parola per definirlo. La gente lo chiama «la novità del fiume»,³⁹ e lo considera un nemico, personificandolo:

The rapids made a constant, unchanging noise. The wayer hyacinths, «the new thing in the river», beginning so far away, in the centre of the continent bucked past in clumps and tangles and single vines, here almost at the end of their journey (Naipaul 2001, 293-294).⁴⁰

³⁸ «I giacinti galleggiavano sul fiume: nei giorni della ribellione avevano parlato di sangue; nei pomeriggi afosi e accecanti avevano parlato di esperienze insulse; bianchi sotto la luna si erano intonati all'atmosfera di una serata speciale. Ora, lilla su un verde brillante, parlavano di qualcosa che si era concluso, di altri che se n'erano andati» (Naipaul 2017, 191).

³⁹ «The new thing in the river» viene tradotto «i nuovi così del fiume» da Valeria Gattei (Naipaul 2017, 296).

⁴⁰ «Le rapide facevano un rumore costante, immutabile. I giacinti d'acqua, "i nuovi così del fiume" che venivano da lontano, dal centro del continente, scivolavano via veloci, ammassati, aggrovigliati o solitari, ormai quasi alla fine del loro viaggio» (Naipaul 2017, 296).

I rampicanti e le foglie gommose formano fitti grovigli di vegetazione che aderiscono alle rive del fiume, intasano le vie di comunicazione e crescono tanto velocemente che gli uomini non riescono a distruggerli con gli strumenti a loro disposizione:

Sailing up from the south, from beyond the bend in the river, were clumps of water hyacinths, dark floating islands on the dark river, bobbing over the rapids. It was as if rain and river were tearing away bush from the heart of the continent and floating it down to the ocean... But the water hyacinth was the fruit of the river alone. The tall lilac flower had appeared only few years before, and in the local language there was no word for it. The people still called it «the new thing» or «the new thing in the river», and to them it was another enemy. Its rubbery vines and leaves formed thick angles of vegetation that adhered to the river banks and clogged up waterways, it grew fast, faster than men could destroy it with the tools they had. The channels to the villages had to be constantly cleared. Night and day the water hyacinth floated up from the south, seeding itself as it travelled (Naipaul 2001, 52).⁴¹

L'infiorescenza dal tenue colore lilla che continua a galleggiare lungo il fiume, simbolo della novità della storia, del cambiamento che cresce e non si può fermare nonostante i goffi (e a volte pericolosi) tentativi umani di farlo è un vero e proprio *leitmotif* del romanzo.

⁴¹ «Da sud, da oltre l'ansa del fiume, salivano sempre grossi cespi di giacinti d'acqua, isole scure che galleggiavano sul fiume scuro e ballonzolavano sulle rapide. Era come se la pioggia e il fiume strappassero pezzi di *bush* dal cuore del continente e li trascinarono giù nell'oceano, a una distanza incalcolabile. Ma il giacinto d'acqua era un frutto solo del fiume. L'alto fiore lilla era comparso da pochi anni soltanto, e nella lingua locale non aveva ancora un nome. La gente continuava a chiamarlo "il nuovo coso" o "il nuovo coso del fiume" e lo considerava un nemico in più. Gli steli e le foglie, simili a gomma, formavano fitti grovigli di vegetazione che si attaccavano alle sponde del fiume e ostruivano i corsi d'acqua. Crescevano rapidamente, troppo rapidamente per la gente che cercava di distruggerli con gli strumenti di cui disponeva. I canali che portavano ai villaggi dovevano essere ripuliti di continuo. Giorno e notte il giacinto d'acqua saliva da sud galleggiando, e intanto proliferava» (Naipaul 2017, 64-65).

Il fiume, del resto, si configura come un vero e proprio deposito di memorie coloniali, perché l'acqua, che scorre perpetuamente, è anche memoria. Lo spazio fluviale, infatti, è stato complice del saccheggio sistematico messo in atto dai "pellegrini", dunque dai colonizzatori che hanno ammantato la loro avidità con il fardello dell'istruzione e dell'evangelizzazione (di cui Huismans è un ambiguo rappresentante). Il Congo mai nominato testimonia il passaggio, attraverso la devastazione, dall'imperialismo belga e più in generale europeo a quello degli africani stessi, che si sostituiscono ai dominatori di un tempo. Inoltre, il bacino del fiume rivela l'entità del disastro ecologico, perché è uno spazio distrutto dallo sfruttamento coloniale. Pensiamo anche all'avorio, la cui commercializzazione ha portato a un enorme vuoto all'interno del continente, quello stesso vuoto (*blank space*) che gli europei volevano colmare (con lo sfruttamento, la violenza e l'ideologia).

In conclusione, il fiume, e anche la foresta, gli elementi naturali che definiscono l'ambiente e rivelano con straordinaria efficacia il pensiero critico dell'autore (assai più complicato di una semplice approvazione dello sguardo europeo), delineano una contraddizione irrisolta fra l'aspetto ambientale ed ecologico e quello commerciale. Dunque essi stessi si configurano da una parte come emblemi della ciclicità della storia, dall'altra come simboli della resistenza contro il processo di mercificazione capitalistica. La resistenza postcoloniale, del resto, è anche testuale e intertestuale, come è evidente attraverso i costanti riferimenti conradiani, da interpretare, appunto, in senso critico.

Nell'epilogo i giacinti d'acqua ostruiscono il passaggio, ostacolano il movimento, bloccano il flusso dell'acqua:

Then there were gunshots, the searchlight was turned off; the barge was no longer to be seen, the steamer started up again and moved without lights down the river, away from the area of battle. The air would have been full

of moths and flying insects. The searchlight, while it was on, had shown thousands, white in the white light (Naipaul 2001, 326).⁴²

Gli insetti, sciame di falene e di mosche che il fascio di luce nell'oscurità mette in risalto, richiamano la battaglia imminente. Krishnan (2020) nota che in quest'ultimo passaggio la narrazione passa impercettibilmente dalla prima alla terza persona, e tale scelta autoriale implica che la sospensione finale è priva di emozione (155-156).

Tuttavia, i giacinti d'acqua sono citati in vari momenti della narrazione anche come simbolo della lotta per la sopravvivenza in un contesto di degrado ambientale causato dalle attività umane e commerciali. Salim vede i giacinti d'acqua impossessarsi del fiume, bloccando le imbarcazioni e impedendo la navigazione. Il fiore diventa così un'immagine potente del caos e del disordine dell'Africa postcoloniale, dove la mancanza di infrastrutture e di *governance* genera turbolenze politiche e sociali. Il protagonista si rende conto che i giacinti sono il segno dell'incuria e della cattiva gestione umana e si dispera per il futuro del suo paese, senza tuttavia trovare nessun'altra soluzione che la fuga. Nello stesso tempo, egli nota la resilienza e l'adattabilità delle persone, che usano i giacinti per creare zattere e utensili, dimostrando che, anche in mezzo alla crisi, resistono la speranza di sopravvivenza e la creatività. I giacinti d'acqua, in questo senso, rappresentano sia il problema che il potenziale di soluzione in un mondo contraddittorio ed elusivo, che reca su di sé i segni inequivocabili di un passato atroce.

⁴² «Poi ci furono degli spari. Il faro si spense; la chiatta non si vide più. Il battello riprese la navigazione verso valle a luci spente, allontanandosi dal luogo dove si era svolta la battaglia. L'aria doveva essere piena di falene e altri insetti. Il faro, quando era acceso, ne aveva mostrati migliaia, bianchi nella luce bianca» (Naipaul 2017, 327).

Bibliografia

- Ashcroft Bill 2001, *Postcolonial Transformation*. Routledge, London and New York.
- Bhabha Homi 1994, *The Location of Culture*. Routledge, London and New York.
- Caminero-Santangelo Byron 2014, *Different Shades of Green. African Literature, Environmental Justice, and Political Ecology*. University of Virginia Press, Charlottesville and London.
- Champion Giulia 2021, 'The River Has Been Put on Tap': *Decolonising Water and Historiography in V.S. Naipaul's A Bend in the River (1979) and Helon Habila's Oil on Water (2011)*. «Textus», 3, 205-227.
- Chikwava Brian 2009, *Harare North*. Jonathan Cape, London.
- Conrad Joseph 1999, *Heart of Darkness*, (1899). Penguin, London.
- Coovadia Imraan 2008, *Authority and Misquotation in V.S. Naipaul's A Bend in the River*. «Postcolonial Text», 4, 1, 1-12.
- Craps Stef 2013, *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*. Palgrave Macmillan, London and New York.
- Crosby Alfred W. 1986, *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DeLoughrey Elizabeth and Handley George (eds.) 2011, *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. Routledge, London.
- Eliot T.S. 2012, *La terra desolata, Quattro quartetti (The Waste Land, 1922; Four Quartets 1942)*, tr. it. Angelo Tonelli, introduzione di Czesław Miłosz. Feltrinelli, Milano.

- Haslam Thomas J. 2017, *The “Big Man” in V.S. Naipaul’s A Bend in the River*. «The Explicator», 75, 1, 47-51.
- Huggan Graham and Tiffin Helen 2010, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. Routledge, London and New York.
- Iheka Cajetan 2018, *Naturalizing Africa: Ecological Violence, Agency, and Postcolonial Resistance in African Literature*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Johnson Erica L. 2010, ‘Provincializing Europe’: *The Postcolonial Urban Uncanny in V.S. Naipaul’s A Bend in the River*. «JNT: Journal of Narrative Theory», 40, 2, 209-230.
- Kalua Fetson 2009, *Homi Bhabha’ Third Space and African Identity*. «Journal of African Cultural Studies», 21, 1, 23-32.
- King Bruce 1993, *V.S. Naipaul*. Macmillan, Basingstroke.
- Krishnan Sanjay 2020, *V.S. Naipaul’s Journeys: from Periphery to Center*. Columbia University Press, New York.
- Levy Judith 2016, *V.S. Naipaul: Displacement and Autobiography*. Routledge, London and New York.
- Mustafa Fawzia 1995, *V.S. Naipaul*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Naipaul V.S. 1981, *A New King for the Congo: Mobutu and the Nihilism of Africa* (1975), in *The Return of Eva Perón with the Killings in Trinidad*. Vintage, New York, 183-219.
- Naipaul V.S. 1982, *Alla curva del fiume*, tr. it. Demetrio Vittorini, postfazione di Claudio Gorlier. Rizzoli, Milano.
- Naipaul V.S. 2001, *A Bend in the River* (1979). Picador, London.

- Naipaul V.S. 2004, *Conrad's Darkness and Mine*, (1974), in *Literary Occasions. Essays*. Vintage, New York, 162-173.
- Naipaul V.S. 2010, *The Mask of Africa: Glimpses of African Beliefs*. Alfred A. Knopf, New York.
- Naipaul V.S. 2017, *Sull'ansa del fiume*, tr. it Valeria Gattei. Adelphi, Milano.
- Nixon Rob 2011, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London.
- Prentice Chris 2021, *River Writing. Culture, Law and Poetics*, in MacDougall Russell, Ryan John C. and Reynolds Pauline (eds.), *Postcolonial Literatures of Climate Change*. Brill, Leiden and Boston, 93-119.
- Prescott Lynda 1984, *Past and Present Darkness: Sources for V.S. Naipaul's A Bend in the River*. «Modern Fiction Studies», 30, 3, 547-559.
- Said Edward 1993, *Culture and Imperialism*. Chatto & Windus, London.
- Samantrai Ranu 2000, *Claiming the Burden: Naipaul's Africa*. «Research in African Literatures», 31, 1, 50-62.