



Università Degli Studi Di Udine

Corso di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie
ciclo XXVI

Tesi di dottorato di ricerca

“A mythological way”:

riscritture mitiche nelle opere in prosa di David Malouf

Dott.ssa Eleonora Goi

Chiar.ma Prof.ssa Antonella Riem Natale

Anno Accademico 2014/2015

Ad Antonella e Paolo.

The lies we tell define us.

David Malouf - *Johnno*

INDICE

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI	2
INTRODUZIONE	3
1 “A MYTHOLOGICAL WAY”: RISCRIITTURE MITICHE ED ARCHETIPICHE	10
1.1 Cenni biografici e temi salienti della poetica maloufiana	22
1.2 Un inventario delle fonti: approcci critici al Realismo mitico di David Malouf	28
1.3 Breve introduzione alla tematica mitica in letteratura	33
2 MITI DELL’ALTERITA’	59
2.1 L’Io ed il Doppio	64
2.2 L’Io ed il mostro	87
2.3 Metamorfosi dell’Io	98
3. MITI DELLO SPAZIO	119
3.1 Il Giardino	152
3.2 Labirinti e percorsi iniziatici	179
4 MITOPOIESI DI UNA NAZIONE	193
4.1 Il rinnovamento dell’ <i>Australian Legend</i>	210
4.2 Riscritture mitiche e di Partnership: ANZAC e la guerra	219
CONCLUSIONE	239
BIBLIOGRAFIA	261
APPENDICE 1: INTERVISTA A DAVID MALOUF	295
APPENDICE 2: INTERVISTA A FRANCA CAVAGNOLI	304

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

Nelle citazioni dalle opere di David Malouf utilizzate in questa tesi è stato adottato un sistema di abbreviazioni, riprendendo per buona parte le sigle adottate nel saggio *David Malouf* ad opera di Don Randall. Come è naturale solo i testi di maggiore rilevanza per questo lavoro sono stati dotati di un'abbreviazione dedicata.

A	Antipodes
CCC	The Conversations at Curlow Creek
CP	Child's Play
DS	Dream Stuff
EM	Every Move You Make
ES	12 Edmondstone Street
FAP	Fly Away Peter
GW	The Great World
HHA	Harland's Half Acre
AIL	An Imaginary Life
J	Johnno
RB	Remembering Babylon
R	Ransom

INTRODUZIONE

WHAT GIVES YOU POSSESSION [OF A COUNTRY] FINALLY IS TAKING IT INTO YOUR CONSCIOUSNESS [...] POSSESSING IT IMAGINATIVELY, AND I THINK THAT'S THE ONLY WAY IN WHICH WE CAN POSSESS ANYTHING IN THE WORLD.

– DAVID MALOUF

Acclamato come uno dei più originali cantori della nazione australiana, delle sue genti e del suo territorio, David Malouf può essere a ragione considerato uno dei massimi scrittori australiani viventi, autore prolifico di romanzi, libretti operistici, racconti brevi, poesie e saggi. Nell'analizzare la sua carriera letteraria all'indomani del suo ottantesimo compleanno appare evidente come tutte le sue numerose opere, a prescindere dal genere letterario a cui afferiscono, siano tra loro legate da una medesima volontà di analisi dell'animo umano operata attraverso il potere immaginifico del linguaggio e della narrazione.

A questo proposito Malouf, nel corso di un'intervista del 1985 rilasciata a Judie Copeland, ha esplicitato la necessità di ricercare nel mito, da lui considerato forza immaginativa in grado di innescare metamorfosi e cambiamenti, il simbolico anello in grado di connettere l'Io al paesaggio, alla storia ed agli altri individui:

We have to find a way – *I call it mythological* – to bring out the link between us and our landscape, us and our cities, us and the lives we live. To do that, you have to give people, in books, something like a mythology that they can have, and you have to make it for them – it's not ready made – it has to be imagined. (Intervista rilasciata a Julie Copeland 429, mio corsivo)

A partire da quella che è forse la più famosa tra le sue considerazioni programmatiche, a ragione considerata il suo manifesto d'intenti, questo studio mira a dimostrare come la preoccupazione maloufiana per il tema dell'identità, sia essa personale o collettiva, sembri essere alla base della scelta dell'autore di affidarsi nella narrazione a chiari rimandi mitici ed archetipici, in un tentativo di creare per gli australiani un nuovo senso del sacro ed una nuova mitologia nazionale, così come chiaramente esplicitato nel corso dell'intervista a Richard Tipping l'anno successivo: "I think this 'Australian-ness' is

what we're all trying to work out. When I look at the body of my writing I want to say to myself: this is one person's attempt to give an account of what being an Australian is – this particular Australian” (Intervista rilasciata a Tipping 42).

Nel loro descrivere una molteplicità di mondi che si intersecano, Europa ed Australia, Cultura e Natura, Maschile e Femminile, Coloniale ed Aborigeno, le opere di Malouf non mancano mai di rimarcare l'importanza della comunicazione e del linguaggio, sottolineando come il narratore sia anche custode di originali chiavi di lettura capaci di mettere in discussione il reale, ri-creandolo. È all'unione di linguaggio mitico-poetico e pensiero razionale che spetta il difficile compito di ricomporre la frattura tra uomo e cosmo, tra sacro e profano; in tal senso l'interesse di Malouf non sembra risiedere tanto nel potenziale ontologico del linguaggio, quanto nella capacità del mito di evocare, connettere ed ri-immaginare mondi nuovi.

Nell'esplicitare le strategie narrative dell'autore, quello che andrò a definire “Realismo Mitico”, diviene evidente come l'elemento mitico e la mitopoiesi siano assolutamente imprescindibili nella costruzione identitaria personale e nazionale: permettendo a mito e discorso storico (*mythos* e *logos*) di sovrapporsi, le immagini archetipiche si fanno veicolo di nuovi valori che l'autore trasmette al lettore, dando modo a quest'ultimo di identificarsi con i personaggi e far propria immaginativamente la loro esperienza. *Immaginazione* per Malouf non significa mai mera invenzione, ma piuttosto interiorizzazione di una prospettiva diversa, personale, compresa attraverso simboli archetipici condivisi con il resto dell'umanità: “through the imagination, you hit on things that are more real than the facts – emotions that can be hidden by the facts” (Intervista rilasciata a Levasseur e Rabalais 169).

Lo scopo di questo studio è quello di evidenziare, sulla base di diversi approcci critici, il ruolo fondamentale delle componenti mitico-realistiche nella prosa di David Malouf, per la prima volta esaminando la sua produzione di romanzi e racconti brevi nella sua interezza, senza affidarmi, come Philip Neilsen e Don Randall, ad un'analisi che procede volume per volume, ma ricercando internamente al corpus linee tematiche capaci di illustrare il tentativo di Malouf di dare pienezza identitaria alla nazione australiana.

Nei prossimi capitoli si procederà dunque ad un'analisi per temi fondamentali delle opere in prosa dell'autore (romanzi e racconti brevi), senza tuttavia tralasciare rimandi

alla produzione poetica¹ ed alla saggistica, al fine di mettere in luce il ruolo fondamentale delle componenti narrative mitiche ed archetipiche all'interno delle riflessioni maloufiane sulla narrazione e sulla ri-definizione del Sè. Un'identità, quella ricercata dallo scrittore, non solo nazionale, ma genericamente umana, attraverso quello che Randall definisce “a creative unsettling of identity” (Randall, David Malouf 1).

Particolare importanza hanno rivestito, nel fornire solide basi critiche a questa mia analisi, il filone della critica archetipica, in special modo l'opera di Frye e Barthes, e l'approccio innovativo proposto dal PSG (*Partnership Studies Group*), il quale si propone di analizzare i testi come contenitori ideologici in grado di destabilizzare sedimentate concezioni di genere o modelli dominatori ormai superati, in particolar modo alla luce degli studi svolti dall'antropologa Riane Eisler². L'opera del filosofo Raimon Panikkar, spesso citato nel corso del mio lavoro, risulta essere altresì centrale nella mia analisi della necessaria conciliazione, auspicata in più occasioni da Malouf, tra “parola creativa” e “termine scienziata”, rispettivamente *mythos* e *logos*.

La consultazione presso la Fryer Library dell'Università del Queensland e della Biblioteca Nazionale di Sydney dei manoscritti originali dei primi quattro romanzi di Malouf e di parte della sua corrispondenza con l'amica e poetessa Judith Rodriguez mi ha dato modo di indagare con maggiore puntualità la vocazione letteraria ed il percorso artistico di Malouf, il quale procede nella direzione di una rappresentazione nuova e sempre più audace della realtà e dei suoi limiti. Allo stesso tempo l'analisi delle sue opere in prosa, unitamente alla lettura delle più significative tra le sue poesie, mi ha permesso di circoscrivere alcune tematiche mitico-archetipiche ricorrenti che ho ritenuto essere particolarmente rilevanti.

Incredibilmente rilevanti sono stati inoltre i contributi offerti dal professor Dennis Haskell dell'University of Western Australia e dal dottor Felix Calvino, entrambi amici

¹ Appare impossibile, nel caso di Malouf, scindere in modo troppo netto la produzione in prosa da quella in versi, come ben si evince da questa riflessione del 1983, a trent'anni dalle sue prime pubblicazioni: “I write, and have always written, both prose and poetry [...] I prefer to talk about each of those things in relation to each other. I don't think a writer works or thinks in categories, like prose now, poetry another time” (Malouf, “A 'Narrative' Tone”, in Tulip, *David Malouf* 270).

² Si vedano a questo proposito, tra gli altri: Riem, Antonella, “Letteratura/e in inglese, Partnership e Globalizzazione - Ipotesi di Ricerca”. *Le Simplegadi* I, 1 (2003): 143-154; Riem Antonella & Roberto Albarea (a cura di). *The Art of Partnership. Essays on Literature, Culture, Language and Education Towards a Cooperative Paradigm*. Udine: Forum, 2003; Riem, Antonella Natale, Maria Renata Dolce, Stefano Mercanti & Caterina Colomba (a cura di). *The Tapestry of the Creative Word in Anglophone Literatures*. Udine: Forum, 2013.

di lunga data di David Malouf, i quali mi hanno fornito, nel corso della mia permanenza in Australia, i mezzi per meglio indagare la personalità e le scelte maloufiane.

In ultimo, importantissima è stata per me la possibilità di intervistare personalmente l'autore, il quale mi ha gentilmente concesso un'intervista nell'aprile 2013 presso la sua abitazione di Sydney. La trascrizione di tale intervista, la quale è stata pubblicata sulla rivista *Simplegadi*, è stata allegata in appendice a questo lavoro³.

Una seconda intervista, posta sempre in appendice, ha visto protagonista la traduttrice italiana dei romanzi e dei saggi maloufiani, la Professoressa Franca Cavagnoli, con la quale è stata portata avanti tramite posta elettronica una fruttuosa riflessione in merito alla problematica resa in traduzione del linguaggio lirico di Malouf e delle tematiche mitiche più profondamente legate all'Australia, le quali potrebbero risultare difficilmente comprensibili ad un pubblico italiano.

I capitoli, divisi per temi in sezioni autonome, seguono quella che è stata l'evoluzione delle tematiche maloufiane in termini quasi perfettamente cronologici, nonostante sia evidente come i temi mitici siano presenti all'interno del corpus in un continuo rimando dialogico: la ricerca della propria identità personale attraverso il rapporto con l'Altro da Sè (si vedano il suo primo romanzo, *Johnno*, ed il secondo, *An Imaginary Life*), il rapporto tra l'uomo ed il paesaggio, con speciale attenzione al rapporto tra coloni e territorio australiano (tematica centrale in *Remembering Babylon*, *Child's Play* e *Harland's Half Acre*) ed infine la riappropriazione del passato e l'apertura ad un modello di partnership attraverso la riscrittura mitica, sia essa australiana o più genericamente occidentale (testi chiave sono in questo caso *Fly Away Peter*, *The Great World*, *The Conversations at Curlow Creek*, *Ransom*).

Il primo capitolo si occupa di definire brevemente i confini di questo studio, tracciando da un lato le coordinate tematiche dell'opera maloufiana attraverso rimandi alla biografia dell'autore, dall'altro rimarcandone l'importante contributo nella formazione identitaria della nazione australiana, in special modo alla luce della filosofia heideggeriana e del saggio di Bill Ashcroft *Intimate Horizons*, nel quale si esplicita la preoccupazione tutta australiana per la ricerca del sacro.

3 Cfr. Goi, Eleonora. "In Conversation with David Malouf". *Le Simplegadi*, XII, 13 (2014): 105-116.

Viene quindi mostrato come, nel relazionare intimamente sacro e mitico e rifuggendo la fossilizzazione di una letteratura la quale “seeks refuge in a melancholic and privileged mythologising of Australian history and white settler responses to it” (Ashcroft, *Intimate Horizons* 258), Malouf si faccia portavoce attraverso la sua “prosa poetica” dei dubbi di una nazione intera relativamente alla propria identità. Lo spazio dedicato all'inventario delle fonti vuole in tal senso dimostrare come quasi tutti gli approcci critici abbiano finora messo in luce la “post-colonial conception of world, language and subjectivity” (Nettlebeck, “Imagining the Imaginary” 28) espressa da Malouf, senza tuttavia analizzarne estensivamente le motivazioni. Se la presenza e l'importanza delle tematiche mitiche vengono infatti spesso citate dai principali critici che hanno preso in considerazione le opere in prosa o la poetica dell'autore, nessuno di essi ha mai prodotto un lavoro che puntasse a determinare in che misura tali temi archetipici possano influenzare, o abbiano già influenzato, la costruzione identitaria australiana, in special modo in relazione a miti consolidati come quello di ANZAC.

In ultimo, all'interno di questo capitolo ci si prefigge di introdurre e definire brevemente il significato e la funzione del mito internamente alla critica archetipica, soffermandosi in special modo sulle opere, tra gli altri, di Carl Gustav Jung, Roland Barthes, Northrop Frye e Bruce Lincoln, al fine di determinare un modello teorico di analisi per lo studio dell'elemento mitico nella prosa di Malouf.

Il capitolo secondo si occupa di analizzare i cosiddetti Miti dell'Alterità, ossia quei miti che hanno come tema centrale quello del rapporto con l'Altro da Sè, sia esso rappresentato dal doppio, dal mostro, o dalla metamorfosi del proprio corpo, la quale conduce alla nascita di una creatura ibrida. Nell'essere al tempo stesso colonizzatori e sudditi dell'Impero, gli australiani hanno infatti sempre sperimentato una visione doppia, schizofrenica, della realtà; a questa visione negativa della doppiezza Malouf contrappone invece una realtà in continua trasformazione, nella quale il soggetto sembra poter trovare la propria dimensione solo attraverso la metamorfosi o il rapporto speculare con l'Altro, sia esso l'Europa, la comunità aborigena, o figure che emergono a rappresentare il vergognoso passato coloniale australiano. I confini che definiscono il Sè non possono infatti essere permanenti, al pari di quelli del territorio, ma mutano a seconda dello sguardo che li abbraccia, così come appare evidente in quattro testi centrali nell'analisi di questi temi: *Johnno*, *An Imaginary Life*, *Ransom* e *Remembering Babylon*.

Nel capitolo terzo l'attenzione si sposta sui Miti dello Spazio e dell'Altrove, considerando in special modo la necessità, espressa da Malouf, di trovare nomi nuovi e parole nuove per descrivere il paesaggio australiano, nei confronti del quale i coloni si sono sempre sentiti profondamente straniati, connotandolo negativamente⁴. Questo capitolo prende le mosse dallo testo di Paul Carter, *Road to Botany Bay*, descrivendo come il linguaggio e l'esplorazione abbiano avuto un'importanza fondamentale nel creare l'identità australiana; l'Australia, non più un' "Europa di seconda mano", può così divenire una terra in traduzione, così come chiaramente auspicato in uno dei romanzi analizzati in questo capitolo, *Remembering Babylon*. Il rapporto tra l'uomo e la Natura viene successivamente analizzato criticamente attraverso due tematiche archetipiche distinte, quella del Giardino, inteso dapprima come paesaggio nel quale si inserisce lo sguardo umano e successivamente considerato in tutte le sue declinazioni edeniche e paradisiache, e quella del Labirinto, ovvero il luogo dell'iniziazione, simbolo dell'esplorazione dell'ignoto.

Il capitolo quarto prende in considerazione la riscrittura di miti nazionali quali quello di ANZAC e del *bushranger*, analizzando la continua ricerca maloufiana di una nuova lettura del passato coloniale dell'Australia e dell'ambiguo rapporto degli australiani con i conflitti bellici del passato. I romanzi *Fly Away Peter*, *The Conversations at Curlow Creek*, *The Great World* e *Ransom* divengono punti di partenza per una riflessione sulla capacità australiana di analizzare criticamente e sovvertire miti costruiti a partire da un modello dominatore ed androcratico, esaltatore della supremazia maschile e della violenza. Il ruolo del linguaggio rimane anche qui fondamentale nell'essere specchio del pervertimento dell'uomo in tempo di guerra o, al contrario, nel mostrare una soluzione immaginifica e creativa alle problematiche coloniali attraverso la creazione di miti nuovi in grado di mettere in dubbio persino le certezze apparentemente immutabili riferite al vissuto dei protagonisti, così come avviene in *The Conversations at Curlow Creek*.

Si è rivelato impossibile, considerata l'ampiezza del corpus maloufiano, inserire rimandi a tutti i racconti ed i romanzi che presentano al proprio interno una o più delle tematiche archetipiche sopraccitate, motivo per cui l'analisi per temi si è rivelata essere l'unica

4 Si veda in tal senso la riflessione di Malouf contenuta nell'intervista inserita in appendice a questo lavoro (Appendice I).

possibile al fine di tracciare le similitudini ed in ultimo gli intenti della prosa maloufiana. Nel suo essere scrittore e descrittore di metamorfosi e delle zone di contatto tra il Sè e l'Altro, non poteva a mio parere che essere il dialogo tra le sue opere a divenire misura centrale della mia analisi del suo Realismo Mitico.

CAPITOLO PRIMO

1. A MYTHOLOGICAL WAY: RISCRIITTURE MITICHE ED ARCHETIPICHE

YOU LIE OPEN
BEFORE ME. I AM READY.
BEGIN.

– DAVID MALOUF, THE CRAB FEAST

A partire dal suo primo romanzo semi-autobiografico *Johnno*, pubblicato nel 1975, e finendo con la sua ultima fatica, *Ransom*, pubblicato nel 2009, la prosa dello scrittore australiano David Malouf è sempre stata marcatamente caratterizzata da un'influenza mitica sia tematica che strutturale, fortemente legata all'interesse dell'autore per il linguaggio e le sue possibili applicazioni alla ricerca di una più chiara e completa identità personale e nazionale. Malouf si è, in tal senso, sempre distinto per l'attenzione rivolta ai processi di creazione culturale, storica, geografica, rimarcando come l'Identità non possa essere considerata un punto fermo, una definizione fissa ed immutabile, ma sia invece caratterizzata da una continua stratificazione e metamorfosi a seguito dell'incontro con l'Altro da Sè, con il paesaggio e con la storia; allo stesso tempo è il potere immaginifico del singolo, la sua inimitabile soggettività, a rappresentare l'anello di congiunzione tra l'Io e la realtà definita delle cose, permettendone l'interiorizzazione e la condivisione “of a shared lore” (Randall, *David Malouf* 3) che dia vita ad una nuova coscienza nazionale. Nelle parole di Malouf, così come riportate da Spinucci nella sua introduzione alla raccolta *Un poeta australiano: David Malouf*, in mancanza di una mitologia e di una immagine nazionale soddisfacente, “an Australian poet has to make his own” (Malouf citato in Spinucci, *Un poeta australiano* 13), riempiendo il vuoto storico-mitologico nella rielaborazione di esperienze personali attraverso una narrazione “that takes the place and the family you grew up in, and makes a mythology of it” (Intervista rilasciata a Fabre 60).

Centrale per l'autore è la necessità di riconciliazione con il territorio, il passato coloniale australiano e la violenza sottesa ai miti nazionalisti affermatasi nel corso dei decenni e cristallizzati in figure mitiche come quella del *bushman* o del *digger*, le quali esaltano una mascolinità distorta e dominatrice; la riscrittura mitica diviene dunque mezzo imprescindibile al fine di dimostrare come il mondo non sia caratterizzato da una

visione unica, bensì da una pluralità di prospettive, le quali possono essere riconciliate in quello che l'antropologa Riane Eisler definisce un modello di *partnership*⁵.

Ashcroft, Devlin-Glass e McCredden nel saggio *Intimate Horizons: The Post-Colonial Sacred in Australian Literature* postulano che gli scrittori australiani attivi nella seconda metà del XX secolo, a seguito del confronto e dell'influenza delle concezioni aborigene legate alla vicinanza alla terra, alla spiritualità e alla fratellanza, abbiano avuto un ruolo fondamentale nella ridefinizione del mitico e del sacro, “uncovering a sacredness peculiar to Australia [...] a sacredness imagined in intimate relationship to place, not pre-eminently a universal or transcendent discourse” (Ashcroft, *Intimate Horizons* 2). Secondo Ashcroft questa nuova spiritualità sarebbe il prodotto del processo di secolarizzazione delle società moderne, quella australiana non meno di altre, che avrebbe mostrato come evidente sintomo la considerevole diminuzione dell'influenza delle istituzioni religiose nella vita sociale e privata degli individui a partire dagli anni Sessanta del XX secolo⁶; a fronte della carenza di indottrinamento religioso e del crescente scetticismo riguardo forme tradizionali di teologia sarebbero stati creati o ripresi da parte della popolazione surrogati mitici legati alla storia, alla nazione ed alla società stessa, concentrando l'attenzione in special modo sulla figura dell'artista. La presenza di una chiara analogia tra l'attività di una divinità creatrice e l'abilità creativa dell'artista in ambito musicale, letterario o pittorico, avrebbe infatti portato a considerare le arti un valido strumento per ricercare la trascendenza, medium d'elezione al fine di indagare il Sè ed individuare risposte nuove e profonde alle domande esistenziali dell'essere umano. La filosofia di Heidegger, spesso associata alle opere di Malouf dalla critica⁷ e dall'autore stesso⁸, con le sue nozioni di *Dasein*, l'Essere-nel-mondo, e di

5 Si fa qui riferimento agli studi di Riane Eisler, i quali verranno ripresi più volte nel corso di questo studio; una trattazione più puntuale delle teorie di Eisler si può trovare nel capitolo quarto. Cfr. Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row, 1987.

6 Particolarmente interessante a questo proposito il breve racconto “Closer” contenuto nella raccolta *Dream Stuff*, il quale descrive, a partire dal punto di vista di una bambina, la vita quotidiana di una famiglia australiana di Pentecostali (movimento afferente all'evangelicismo protestante), i quali hanno bandito dalla propria casa il figlio dichiaratamente omosessuale. La bambina, nella sua innocenza, mostra come la chiusura ed il bigottismo dei genitori siano fonte di dolore per l'intera famiglia; il desiderio della piccola, quello di diventare un'astronauta, viene ripreso in sapienti parallelismi da Malouf ed associato al continuo tentativo del figlio omosessuale di farsi accettare dai propri parenti. Il racconto si chiude con una critica al fanatismo religioso e con l'auspicio di una rinascita e dell'avvento di un mondo nuovo fatto di comprensione, accettazione e dialogo: “open you heart. Let it happen. Come closer, closer. See? Now reach your hand” (D 41, corsivo nel testo).

7 Si vedano in tal senso i seguenti saggi: Ackland, Michael. “Triumphant Word: Malouf's Heideggerian Vision in An Imaginary Life”. *Hungarian Journal of English and American Studies* 12.1-2 (2006): 239-244. e Kavanagh, Paul. “Elegies of Presence: Malouf, Heidegger and Language”. *Provisional*

sacralizzazione del quotidiano, venne in tale periodo particolarmente rivalutata, esacerbando un già presente rifiuto di teorie eccessivamente metafisiche.

La riscoperta della relazione imprescindibile tra il mondo e l'individuo mortale, l'avvicinamento ad altre fedi e tradizioni culturali legate alla spiritualità orientale o aborigena, la vicinanza heideggeriana alla ricca tradizione immaginativa della Grecia antica costituirono, anche se indirettamente, fertile terreno per lo sviluppo dello stile e dei contenuti maloufiani, così come, al tempo stesso, Malouf si è ritrovato ad essere esempio paradigmatico della nuova sacralità australiana. Egli è, in tal senso, uno dei cantori più appassionati dello spazio australiano e, in termini più ampi, della Natura come forza sacra a cui l'uomo può rivolgersi e nel quale può in ultimo riconoscersi nel corso del suo cammino di conoscenza e comprensione del Tutto.

Madre del mito della *mateship*, dell'esaltazione del duro lavoro fisico e del merito sportivo, dell'edonismo della spiaggia e del surf, della separazione tra Stato e Chiesa, della guerra come strumento principe nella definizione dell'identità nazionale, l'Australia in quanto “white, federate, modern nation” (Ashcroft, *Intimate Horizons* 2) sembra relegare, secondo l'analisi di Ashcroft, il proprio rapporto con il sacro e la sacralità ai margini estremi, dove solo la recente ed intensa fascinazione per le mitologie aborigene e l'immaginazione letteraria contribuiscono a liberare l'energia creativa di un continente represso. Il mitico ed il sacro divengono, nella seconda metà del XX secolo, “a region of difference, transformation and empowerment” (Ashcroft *Intimate Horizons* 2), una fonte creatrice a cui gli autori australiani possono attingere a piene mani nell'ideazione di universi narrativi in cui la relazione tra uomo e paesaggio, nazione e territorio, viene resa profonda e significativa, scoprendo così “a sacredness peculiar to Australia” (Ashcroft *Intimate Horizons* 2), una sacralità che non vuole porsi in termini assoluti, metafisici o universali, ma che si sviluppa invece come una relazione intima, spesso personale, ben lontana dai riti e dalle celebrazioni dal sapore quasi religioso

Maps: Critical Essays on David Malouf. Nedlands: Center for Studies in Australian Literature, 1994: 149-62. In special modo si rimanda all'intervista a Malouf condotta da Perkins, in cui lo scrittore dichiara a proposito del mondo descritto in *An Imaginary Life*, “I think it's much closer to the world that somebody like Heidegger evokes. A pre-Platonic world before any distinction was made between flesh and spirit, world and object” (Intervista rilasciata a Perkins 62).

- 8 Nel novembre 1985 Malouf scrive all'amico e saggista Philip Nielsen, rivelando di aver provato, nel leggere per la prima volta le opere del filosofo tedesco, “a shock of recognition”. “Quite recently”, confessa Malouf nella lettera, “I read some Heidegger for the first time. I was astonished to discover how familiar it seemed to me, how comfortable I felt with it” (Nielsen, *Imagined Lives* 188-89). L'anno successivo Malouf ribadisce questa vicinanza in un'intervista a Paul Kavanagh, in cui afferma che la lettura di Heidegger sia stata per lui “like suddenly seeing laid out everything you ever thought you ever believed and said” (Intervista rilasciata a Kavanagh 186).

legati al mito di ANZAC o all'ammirazione fanatica per gli sportivi.

Il fatto che proprio il mito di ANZAC, forse il più importante e consolidato dei miti nazionali australiani, venga esplorato, analizzato criticamente e profondamente ridimensionato nella sua importanza da Malouf in *Fly Away Peter* e, per estensione, in tutti i suoi romanzi e racconti brevi che trattano di guerre e conflitti, è evidente esempio di come solo attraverso una sensibilità nuova ed un rinnovato legame con la terra (intesa sia come Natura che come territorio) l'uomo possa entrare in contatto con la dimensione sacra. Quello che Ashcroft definisce “sentiero postcoloniale” (Ashcroft, *Intimate Horizons* 3) è un tracciato figlio dell'incontro tra il colonizzatore e una terra misteriosa e piena di pericoli e della trasformazione postcoloniale operata successivamente dai letterati e dagli artisti australiani, così come accade non solo nelle opere di David Malouf, ma anche in quelle di un altro grande scrittore australiano, Patrick White.

Sensibile ai contrasti e alle ambivalenze dell'Australia anche in virtù della diversità insita nella sua vicenda personale, Malouf, come i suoi predecessori, si è fatto cantore di una cultura divisa tra “the self-confident notion of Australian identity”, ovvero l'apparente solidità della mitologia nazionale, costruita quasi a tavolino, ed il profondo, personale senso di straniamento, esilio, *unheimlichkeit*: “a dimension of awe and uncertainty, of question and discovery” (Ashcroft, *Intimate Horizons* 3).

Sono gli spazi immensi del continente, dunque, ad essere il primo e più importante strumento nella definizione dell'identità australiana: è solo nelle vastità inesplorate dell'*outback*, a stento imbrigliate da nuovi toponimi e mappe, che l'immaginario australiano riesce a concepire ciò che è numinoso e magnifico, la sacralità espressa attraverso il linguaggio del sublime:

In Australia what we mostly have before us is unmade nature, a landscape that gives back no comfortable and reassuring vision of the centrality of humans and their works. This makes Australian attitudes towards nature, and Australian writing about it, very different from the ones that appear in other forms of English. Nature in Australian poetry and fiction is seldom the source of moral reflection on order and industry [...]. What the vastness of Australian space evokes is anxiety. This is a landscape that has no need of human presence or a shaping mind or hand to complete it. It is already complete [...]. It is a challenging and forbidding presence, and its beauty, its resistance, its hostility [...] raises questions about man's place in the scheme of things that do not arise, or not so sharply, elsewhere (David Malouf, *World Literature Today* 698).

Persino la dimensione storica e quella temporale lasciano spazio, in Malouf, alla dimensione orizzontale e spaziale, come dimostrano chiaramente i finali aperti della maggior parte dei suoi romanzi e racconti, in cui il protagonista diventa parte integrante

della spazio e della Natura, dissolvendosi, insieme alla percezione del tempo in termini lineari, nel ritmo naturale e nel suo eterno ciclo di morte e rinascita.

Le tradizioni europee, i nomi che conservano reminiscenze di paesaggi inglesi o irlandesi che nulla hanno a che fare con l'inhospitale e magnifica terra australe, le strutture ed i confini dell'Occidente, non possono nella storie di Malouf che essere immancabilmente inadeguati e limitanti. Solo superando le strutture di significato tipiche della cultura europea ed occidentale diviene possibile creare una mitologia nuova e completamente antipodea, “moments of sacredness outside the hermeneutic of received religion or systematic theology” (Ashcroft *Intimate Horizons* 11) che superino la primigenia contraddizione che ha dato vita all'Australia: il desiderio di costruire una nazione cristiana ed europea in un luogo discordante e profondamente dissimile da quello in cui questo paradigma culturale si era in origine costituito ed aveva trovato espressione.

Pur certamente influenzato dall'educazione cattolica impartitagli in gioventù, Malouf mostra di possedere una spiritualità lontana da imposizioni dogmatiche; persino nel descrivere personaggi profondamente influenzati nella comprensione delle cose dalla teologia tradizionale o dalla religiosità popolare, Malouf riesce a suggerire valori spirituali altri, legati agli oggetti comuni, ai sentimenti del singolo e alla sua personale ed unica percezione del mondo, “objects and relations observed beyond the possible entrapment of language [...], objects whose luminosity defies explanation, whose material being bodies forth a presence that cannot be contained by structured of religious meaning” (Ashcroft, *Intimate Horizons* 12). Imprescindibile sembra essere anche il dialogo con gli Aborigeni, gli originari custodi del continente, come ben si intuisce nel racconto breve “Blacksoil Country”, pubblicato nel 2000 all'interno della raccolto *Dream Stuff*, il cui titolo stesso richiama l'anima duale dei racconti che ospita.

I romanzi di Malouf, anche quando caratterizzati da una resa più realistica della realtà, mi riferisco in special modo ad opere ambientate nell'Australia del passato quali *Fly Away Peter*, *Remembering Babylon* o *The Great World*, lasciano chiaramente intuire la presenza di una componente mitica di grande impatto, spesso affidando al lettore il compito di trarre le proprie conclusioni a partire da finali inconclusi o dalla descrizione di esperienze trascendentali difficilmente riconducibili a quanto viene quotidianamente esperito. Miti e temi tradizionali come il ciclo di morte e rinascita, la metamorfosi o il Doppio, unitamente a declinazioni mitiche tipicamente australiane, sono state in diversa misura utilizzati per dare vita ad una riflessione che ha come oggetto principale la crisi

identitaria (tipicamente postcoloniale) di una nazione, l’Australia, e dei suoi abitanti⁹. Queste scelte stilistiche hanno permesso all’autore di sviluppare una nuova forma narrativa attraverso la quale esprimere concetti innovativi, sollevare dubbi e suggerire al lettore nuove modalità percettive. Unendo un sostrato mitico ad un’anima realistica, la quale si esplicita nella grande attenzione al dettaglio nella caratterizzazione dei luoghi, dei momenti storici e della solidità dei personaggi, Malouf sembra adottare una soluzione per molti versi associabile a quelle impiegate all’interno del filone del Realismo Magico.

Cittadini di un paese diviso tra la tradizione europea importata dai colonizzatori ed un paesaggio ed una cultura autoctona che invece rifiutano di essere facilmente definiti da termini in lingua inglese¹⁰, gli Australiani hanno da sempre fatto diretta e sofferta esperienza della distanza tra mondo nuovo ed antico, tra centro e margine antipodeo. Malouf, senza limitarsi ad declinare questo disagio e questa ricerca identitaria all’interno dei suoi romanzi e delle sue poesie, ha esplicitato questa sua intenzione “filosofica ed immaginativa” (Randall, *David Malouf 2*) in diversi saggi e scritti teorici, a partire da *A Spirit of Play*, saggio discusso nel corso delle *Boyer lectures* del 1998, in cui confessa chiaramente il forte impulso ad integrare attraverso l’immaginazione culture, modi e forme nuove, non ultima quella aborigena, alla ricerca di un’identità non più frammentata ma finalmente ricomposta, in quanto “acting imaginatively in the spirit of lightness [...], is the way to wholeness; and wholeness, haleness, as the roots of our language tell us, is health”¹¹ (Malouf, *Boyer Lectures*).

“Why Australia? What *is* Australia, anyway?” si chiede Dante, il narratore e protagonista di *Johnno*, all’inizio del romanzo, cercando disperatamente di individuare una definizione capace di superare le mere indicazioni geografiche ed i toponimi appresi faticosamente a lezione e lottando per dare volto ad un mistero, quello australiano, che ha inizio appena oltre le sicure soglie delle case, “with the darkness at our back door” (J 52-53). Poiché un luogo non è una mera identità geografica fissa, ma piuttosto

9 Per un approfondimento riguardo l’uso del mito in ambito postcoloniale in qualità di elemento polemico e di denuncia, si veda Uskalis, Erik. “Contextualizing Myth in Postcolonial Novels: Figures of Dissent and Disruption”. <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v5i1/uskal.htm> (dal gennaio 2012).

10 Nell’intervista a Paul Kavanagh, Malouf afferma chiaramente: “If there is anything like the fall, that I might believe in, it is that fall which is peculiar to Australia, in which the landscape and the language are not one” (Intervista rilasciata a Kavanagh 252).

11 Trascrizione delle *Boyer Lectures* si può reperire sul sito ufficiale della rete nazionale ABC: <http://www.abc.net.au/radionational/programs/boyerlectures/lecture-6-a-spirit-of-play/3460242> (dal marzo

un'estensione diretta della mente e dell'immaginazione individuale esplicitata attraverso la parola, il linguaggio si può considerare, come suggerisce Spivak, una categoria superiore in grado di unire in sé “the categories of world and consciousness even as it is determined by them” (Spivak, “Feminism and Critical Theory” 78). L'aspetto problematico dell'aver ereditato una lingua, quella inglese, all'apparenza inadatta a descrivere il paesaggio dell'Australia, viene magistralmente ribaltato da Malouf e trasmutato, in un processo quasi alchemico, in un mezzo di ridefinizione di mappe, concetti superati e miti. Malouf esplora e mette alla prova la propria immaginazione poetica e mitopoietica affrontando l'incertezza dei tempi moderni ed interiorizzando, al pari di Seamus Heaney, l'idea che l'immaginazione poetica abbia il compito di contrastare la pressione della realtà¹².

Come postulato da Ashcroft, a partire dal Dopoguerra il compito essenziale del poeta, dello scrittore ed in genere dell'artista australiano diviene quello di offrire, tramite quella che potremmo definire sorpresa poetica, una nuova visione mitica e trascendente capace di sostituirsi alla visione religiosa tradizionale ed ai suoi dogmi. Le visioni sorprendenti di Malouf sono presenti fin dai suoi primi esperimenti poetici e compaiono chiaramente nelle sue prime pubblicazioni, come ad esempio nel caso della poesia “Snow”, dove il quotidiano ed il familiare vengono trasformati attraverso un filtro luminoso, una “brightness” che è impulso inaspettato, eccitazione cristallina e punto di vista privilegiato per la comprensione del mondo e della propria natura. Si tratta di un concetto che possiamo ritrovare nell'opera *Simbolo e mito* di Georg Frederich Creuzer, il quale parla del simbolo come di una “epifania del divino, come un raggio che giunge dalle profondità dell'essere e del pensiero, come un fulmine che di colpo illumina la notte buia” (Creuzer, *Simbolo e mito* 34).

Quella che è stata in più occasioni definita “prosa poetica” non è una caratteristica superficiale dello stile di Malouf, ma nasce da una riflessione attenta sul potere evocativo del linguaggio. Applicando praticamente quello che Garcia-Berrio nella sua

¹² Si veda il saggio di Seamus Heaney, *The Redress of Poetry*, di cui cito due passaggi che trovo assai vicini alla visione poetica maloufiana: “In the fully realized poet, what Simone Weil perceived as the necessary principle of counterweighting or redress will be inscribed in the poet's imaginative signature [...] the best poetry will not only register the assault of the actual and quail under the brunt of necessity, it will also embody the spirit's protest against all that”; la poesia “has to be a model of active consciousness. It has to be able to withstand as well as to envisage, and in order to do so it must contain within itself the co-ordinates of the reality which surrounds it and out of which it is generated; it becomes a power to which we can have recourse; it functions as the rim of silence out of which consciousness arrives and into which it must descend. For a moment, we can remember ourselves as fully empowered beings” (Heaney, *The Redress of Poetry* 6-11).

teoria letteraria chiama “unpredicted aesthetic value”, Malouf junghianamente mette in contatto idee ed immagini, valori e sentimenti, interno ed esterno, unendo visioni del mondo apparentemente distanti, se non addirittura antitetiche, mediante un'intuizione sollecitata dall'uso sapiente del linguaggio.

Scopo di questo studio è proprio quello di mostrare come il contrasto tra le storie di esilio, distanza, povertà, morte e sofferenza che Malouf ci narra e la sorprendente capacità percettiva dei suoi protagonisti, unita all'inserimento di simboli archetipici più o meno palesi, sia in grado di esercitare sul lettore un particolare incanto, portandolo ad interiorizzare significati nuovi. La possibilità di trascendenza è assolutamente fondamentale nella poetica di Malouf, trascendenza dell'uomo che supera gli orrori dell'esperienza e ritrova uno stato di assoluta completezza, ma anche il linguaggio che trascende se stesso, alla ricerca di un'armonia quasi prelapsaria.

La risoluzione lirica di questi scontri tra energie cosmiche opposte, tra le tragedie del mondo e la speranza di rinnovamento, hanno condotto Malouf, nel tempo, ad aprirsi in modo sempre più netto all'immagine mitica, al punto che il suo ultimo romanzo altro non è che una riscrittura e rimitizzazione in chiave postcoloniale di una delle più importanti storie mai narrate nella storia dell'Occidente: *Iliade*.

Nel suo influente studio del 1981, *The Narrative of Realism and Myth*, Gregory Lucente afferma che componenti mitiche e realistiche siano inseparabili nella creazione di significati narrativi e possano essere considerate come due diversi tipi di enfasi narrativa. Mentre la “worldly plenitude of the realist sign” (Lucente, *The Narrative of Realism and Myth* 40) viene costruita a partire da elementi che si vorrebbero statici ed inseriti in una posizione inequivocabile nello spazio e nel tempo, determinando un'attitudine eccessivamente critica o persino scettica che rifiuta quasi totalmente il concetto di fede, le componenti mitiche sono elementi narrativi ripetuti, non associati ad un momento/spazio univoco, ma che invece richiamano un mondo ideale che si sviluppa a partire da una “relationship of unquestioning belief” (Lucente, *The Narrative of Realism and Myth* 40). Le componenti mitiche sono composte a partire da figure idealizzate e unificate, definite da Lucente come “idealized types representing fundamental but grandiose and impossibly unified qualities”, che riflettono concetti opposti quali vita-morte, sé-altro, razionale-irrazionale e così via. Denominerò queste opposizioni binarie fondamentali appartenenti al reame del Mito “archetipi”, in quanto il termine archetipo rimanda, nella critica letteraria, a modelli narrativi ricorrenti, composti da particolari tipologie di immagini, personaggio e temi.

Negli studi dello psichiatra Carl Gustav Jung il termine archetipo viene utilizzato in riferimento ad immagini primordiali, residui psichici di modelli ripetuti creati a partire dall'esperienza umana comune e da forme universali ed elementari sopravvissute internamente a quello che Jung definisce “inconscio collettivo” ed espresse nel mito, nella religione, nei sogni. Nel trovare espressione letteraria queste figure archetipiche hanno come caratteristica fondante quella di evocare nel lettore attento risposte inconscie, in quanto rimandano alle immagini primordiali condivise collettivamente. Per Jung la psiche umana assegna ad ogni archetipo uno specifico segno, così da contenerne il significato. Nel suo studio *The Undiscovered Self* Jung suggerisce che l'archetipo “when represented to the mind, appears as an image which expresses the nature of the instinctive impulse visually and concretely, like a picture” (Jung, *The Undiscovered* 81); se dunque l'archetipo in sé non è conoscibile, in quanto processo totalmente inconscio, l'immagine archetipica che ne è simbolo è conoscibile e passibile di analisi. Jung continua quindi suggerendo che i miti siano composti dall'unione di più immagini archetipiche, ordinate a seconda di relazioni simili. Pur riconoscibili a livello collettivo, i miti hanno sempre, immancabilmente, anche un effetto personale sulla psiche del singolo.

Il mito è, per Jung, “a textbook of archetypes” in cui le immagini archetipiche fungono da punti d'ingresso in narrative già presenti nella psiche. Così come analizzato da Stephen Walker nel suo saggio *Jung and the Jungians on Myth*, la lettura del mito è un atto prevalentemente soggettivo:

The subjective factor is important in two different ways. First of all, a myth must have a numinous and emotional impact on the individual's psyche in order to be experienced and understood as a genuine myth: the individual is moved by the myth. Second, even in the course of analyzing a myth as the object of a purely academic investigation along Jungian lines, the researcher must respond emotionally to the myth (Walker, *Jung and Jungians* 95).

Secondo il critico e teorico letterario Northrop Frye, invece, gli archetipi, da lui definiti anche “motivi”, sono piccole unità di significato intimamente collegate con modelli creativi universali, il “sense of a pattern or model used in creation”, e sono manifestazione di temi che autore e lettore utilizzano, spesso inconsciamente, nella costruzione di modelli più complessi di significanza simultanea (*simultaneous significance*) (Frye, *Fables of Identity* 25).

Queste definizioni risultano particolarmente utili nel descrivere il rapporto tra David Malouf e le componenti mitiche ed archetipiche in narrativa, in quanto anche per lo

scrittore australiano la collaborazione tra scrittore e lettore risulta imprescindibile nel riconoscimento dei temi fondamentali attraverso lo sforzo immaginifico. Il linguaggio è, per Malouf, la forza primaria che consente l'indagine, la comprensione e la piena esperienza del mondo, un'agnizione¹³ in senso aristotelico, al tempo stesso scoperta e riconoscimento.

Il momento del riconoscimento può divenire successivamente momento di identificazione in cui le verità si rivelano e le parole assistono il lettore nell'interiorizzazione di intuizioni che normalmente rifiuterebbe sulla base di una mancanza di realismo. Esempio perfetto di questa accettazione viene fornito nel romanzo che forse più di ogni altro ha caratterizzato la produzione maloufiana, *An Imaginary Life*, in cui il poeta Ovidio è protagonista ed allo stesso tempo simbolo della ricerca di significato attraverso (ed oltre) il linguaggio. Se il linguaggio è già di per sé uno strumento privilegiato per l'articolazione del cambiamento e della trasformazione, la presenza di riferimenti mitici ed archetipici amplifica il potere della lingua, così come affermato da Malouf stesso nella sua intervista a Jennifer Levasseur e successivamente ribadito anche personalmente dall'autore nel corso del nostro incontro a Sydney¹⁴:

I was interested in language and its power to shape and remake experience. Poets who pay a price for poetry and are driven into exile in some way have always intrigued me [...] I chose Ovid because he seemed to me to have been exiled from language itself. (Intervista rilasciata a Levasseur 167)

Attraverso l'evocazione di modelli mitici e l'uso di immagini liriche e poetiche Malouf punta a suscitare nel lettore fiducia incondizionata nei confronti del testo, così che il messaggio possa essere non solo riconosciuto, ma completamente accettato. Come il pittore Frank Harland nel romanzo *Harland's Half Acre* del 1984, il lettore deve riscoprire una conoscenza che già possiede, creando connessioni nuove e più radicate tra le costruzioni archetipiche e gli elementi che nel testo vengono descritti realisticamente, rassicuranti nella loro familiarità:

Each night he drew what was in front of him: [...] always the same objects, familiar but different. It wasn't the objects themselves he was concerned with, though they too had their burden of feeling for him and their own dense reality [...] He smoothed the sheet of

¹³ Nothrop Frye nel suo articolo "Myth, Fiction and Displacement" utilizza proprio il termine aristotelico *anagnorisis*.

¹⁴ Si veda l'Appendice I inserita in coda a questo lavoro.

paper in his hand (it was clean enough) and considered. Whiteness. That alone was enough to take your breath away. It was the source of all possibility, an infinity of objects and occasions. The page was his mind and contained everything that was in his mind and which waited there to be brought forth. Hidden beneath it was the world. He had only to let things emerge, to let his hand free them: [...] The page and his mind could become one, and what they contained was the infinite plenitude of things that was Creation, in which all things were equal; their equality, and the possibility of their springing into immediate existence, guaranteed by his recognition of them and by the space he had prepared and would let them.

He sat very still and contemplated what was before him. It seemed to him that he had understood something important; that his hand, almost without him, had made a great discovery (HHA 29-30)

Sebbene sia stato raramente tracciato un parallelo tra Malouf e gli scrittori appartenenti alla corrente del Realismo Magico¹⁵, la sua tecnica narrativa mostra diversi punti in comune con questo genere, solitamente associato in prevalenza a scrittori latino-americani quali Borges o Garcia Marquez. Il termine Realismo Magico, coniato nella prima metà del XX secolo per definire nelle arti figurative un particolare stile del neo-realismo tedesco e poi applicato alla prosa latino-americana è oggi utilizzato per descrivere uno dei modi espressivi contemporanei di maggior rilievo, in special modo tra gli autori postcoloniali.

Il Realismo Magico si pone infatti come forza destabilizzante che sfida il pensiero dominante, combinando elementi reali e fantastici, “so that the marvellous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them” (Faris, *Ordinary Enchantments* 1), così come accade nei romanzi di Malouf, in cui tuttavia al fantastico si sostituisce l'elemento mitico.

Sia in *Fly Away Peter* che in *The Great World* tramite l'inserimento di temi legati alla tradizione bellica australiana e di riferimenti a diari di guerra e cronache Malouf tenta di decostruire gradualmente la maggior parte delle illusioni romantiche dell'Australia in merito al mito di ANZAC, ponendo l'accento non tanto sulla storia, quanto sulle *storie*, ovvero le vite dei suoi protagonisti, suggerendo una mitologia alternativa basata su valori di compassione espressi in opposizione a quelli bellici. Questo concetto viene esplicitato chiaramente nel saggio “The States of the Nation”¹⁶, pubblicato da Malouf sulla rivista *The Monthly* nell'agosto 2010:

15 La mia analisi della critica ha evidenziato l'esistenza di un unico saggio che prende in considerazione l'opera di Malouf in chiave Magico-Realista, ad opera di Carmen Concilio: *The Magic of Language in the novels of Patrick White and David Malouf*.

16 Il titolo “States of the Nation” fa riferimento allo *state of the nation*, il discorso alla nazione pronunciato dal premier, solitamente all'inizio del proprio mandato.

it might be best to ignore the usual evocation of our national coming of age in 1915–16 as a baptism of sacrificial fire and blood, and consider the diggers at Gallipoli and in France as a team rather than an army. Once again, what was being demonstrated, this time on the larger stage of history, was a national character and style: courage, certainly, endurance – the extended campaign at Gallipoli, the 53 continuous days in the frontline trenches at Villers-Bretonneux – but also a licensed indiscipline that was not quite anarchy, the “civilian” triumph among the professional army generals of John Monash, and at home the refusal, in two referenda, of conscription [...] That is the original Anzac story, but it is only half the story. The other half has to do with something else altogether: the understanding that war is *not* sport. That it involves injury, trauma, death, and to wives and parents and children and fiancées, in hamlets and towns and working places all up and down the country, a sense of irreparable loss that was made actual, in the years after the war, in thousands of war memorials, small and large, from one side of the continent to the other [...] That, a binding of the people at every level in a shared grief, is what “coming of age” might be about, and explains the power of Anzac Day, and how it has come to be chosen, by the people themselves, as our day of national unity (Malouf, *The States of the Nation* 198)

Divenendo punto di convergenza tra la storia ed il tempo personale della coscienza, la narrativa mitico-realista si lega inestricabilmente al tema della scoperta di sé, poiché, come afferma Wendy Faris, “historical events and myths are both essential aspects of our collective memory” (Faris, *Scheherazade's Children* 16); nata a partire da modelli mitici con profonde radici nel reale flusso degli eventi questa nuova storia sembra essere in grado di fornire valide alternative di identità nazionale e personale, in quanto il reale e l'immaginario diventano indistinguibili nel momento in cui il pervasivo potere dell'immaginazione costruisce miti “at once conservative and visionary, grounded in the fictionalized life of its present yet mindful of both past and the future” (Lucente citato in Bowen, *Stories of the Middle Space* 145).

1.1 CENNI BIOGRAFICI E TEMI SALIENTI DELLA POETICA MALOUFIANA

WHEN I CONSIDER THE BREVITY OF MY LIFE, SWALLOWED UP AS IT IS IN THE ETERNITY THAT PRECEDED AND WILL FOLLOW IT, THE TINY SPACE I OCCUPY AND WHAT IS VISIBLE TO ME, CAST AS I AM INTO A VAST INFINITY OF SPACES THAT I KNOW NOTHING OF AND WHICH KNOW NOTHING OF ME, I TAKE FRIGHT, I AM STUNNED TO FIND MYSELF HERE RATHER THAN ELSEWHERE.

– PASCAL, CITATO IN APERTURA DI *EVERY MOVE YOU MAKE*

David Malouf nasce il 20 marzo 1934 in un ospedale private di South Brisbane, il quartiere in cui crescerà e che sarà ispirazione per il romanzo *Johnno* ed il memoriale semi-autobiografico *12 Edmondstone Street*. La famiglia paterna era giunta in Australia dal Libano negli anni '80 del XIX secolo, mentre la famiglia materna, di origini ebraiche sefardite spagnole, era emigrata dapprima in Inghilterra, per poi stabilirsi in Australia nel 1913. David è figlio di due mondi, quello materno, con i suoi impeccabili e severi modi inglesi, e quello paterno ancora profondamente legato alle tradizioni del Libano. Il nonno, figura di narratore quasi fiabesco¹⁷, capace di tessere complesse trame esposte in una lingua incomprensibile, è una presenza costante nelle prime pubblicazioni di Malouf – mi riferisco nuovamente a *Johnno* a *12 Edmondston Street* – ma a differenza del resto dei familiari non viene mai compiutamente definito e determinato, lasciando intuire quanto misterioso ed esotico dovesse apparire agli occhi del giovane autore, al punto da essere descritto come “the exiled ruler of a minor Kingdom, still receiving courtiers in a far-off place” (ES 6).

Il retaggio culturale di Malouf influenza inevitabilmente anche il modo in cui si approccia alla cultura australiana nelle proprie opere, così come ben descritto da Don Randall:

Malouf's belonging in Australia has been a matter of question, in the space of the author's own lifetime, and not only because he has resided in England and in Italy. He

17 Anche García Márquez, forse il più famoso tra gli scrittori magico-realisti, dichiarò di aver trovato la sua prima ispirazione nella nonna, abile narratrice di storie. Si veda García Márquez, Interviewed by Peter H. Stone”. *The Paris Review Interviews. The Art of Fiction* No.69. Issue 82. Inverno 1981.

has been susceptible to construction as an other in the society of his birth. His attraction to otherness, and the high value he places on it, may well come out of his own historically ambiguous relationship with Australian identity (Randall 11)

L'*otherness* che Randall individua nella sua analisi come oggetto primario dell'attenzione dell'autore, ha parziale origine nella stessa vicenda familiare di Malouf: in quanto figlio di padre libanese e di madre inglese Malouf è un australiano di terza generazione, i cui nonni paterni conoscevano a stento l'inglese, rimanendo per sempre estranei al contesto culturale della Brisbane degli anni '30 e '40, relegati ai margini e costretti all'interazione solo con altri migranti. Al tempo stesso il contatto con lingue diverse dall'inglese diviene per Malouf punto di partenza per una prima riflessione sulla validità ontologica assoluta del linguaggio: "my grandparents spoke either Arabic or French, but not much English, so I was aware very early that a particular word, the English word, did not necessarily attach itself to a particular object – the object might have other names" (Intervista rilasciata a Fabre 61).

L'esperienza di una diversa cultura internamente al proprio nucleo familiare è stata certamente di grande importanza nella formazione e nel processo di identificazione del giovane scrittore, al punto da riflettersi all'interno delle sue opere, così come lui stesso confessa nella sua intervista a Fabre:

I began with autobiographical poems. My grandparents came to Australia from Lebanon on my father's side – on my mother's they came from England – just before the First World War. So in exploring my family background I found myself exploring my own relationship to Australia [...]. It had often seemed to me quite accidental that I spent my formative years in that odd corner of the South Pacific rather than "somewhere else". In France or Germany it does not always occur to you, early on, that your life might have taken place elsewhere. In Australia there is something accidental about the quality of your experience so the question arises of other kinds of possible experience, of alternatives that got shut out" (Intervista rilasciata a Fabre 63).

Sebbene i romanzi di Malouf abbiano in prevalenza a che fare con quella che potremmo definire la *white Australian experience*, è indubbio che l'autore dimostri all'interno delle proprie opere una sensibilità estrema per le problematiche legate all'alterità e le differenze razziali e di classe. I personaggi di Malouf, anche per questo motivo, si rivolgono spesso al paesaggio in cerca di affermazione, essendo essi già posti al di fuori delle strutture sociali; si tratta di figure di esiliati, orfani, soldati o artisti solitari. Proprio per via dell'origine mista della sua famiglia, composta da immigrati di origine libanese ed inglese, Malouf ha potuto fare, pur nella sua indiscussa australianità, esperienza diretta dell'Altrove e della necessità di fare propria una lingua diversa.

Anche la nozione del viaggio ha per lui risonanza personale, sia internamente alla vita familiare sia per via dei suoi numerosi soggiorni in Europa, così come viene espresso in una delle sue poesie: “living in other places, speaking other tongues, is never exit from that city that behind all destinations, beckons with its lights” (Malouf, *Four Poets*, “Interiors 1”¹⁸).

I primi approcci alla scrittura di Malouf risalgono all’infanzia, con pubblicazioni tra le pagine del giornale di quartiere a partire dall’età di sette anni. La lettura delle poesie di Kenneth Slessor in età adolescenziale lo ispira al punto da fargli desiderare di essere lui stesso un poeta. Fu l'amica Judith Rodriguez ad inviare alcune delle prime e più acerbe composizioni di David a Clem Christesen, l'allora editore della rivista letteraria *Meanjin*, su cui i suoi primi lavori furono pubblicati tra il 1960 ed il 1962, seguiti dal suo primo inserimento nella raccolta *Four Poets* insieme ad altri tre poeti di Brisbane: Don Maynard, Judith Green (poi Rodriguez) e Rodney Hall. Il primo volume di poesie contenente solo opere di Malouf, *Bicycle and other poems*, viene pubblicato dalla University of Queensland Press all'interno del ciclo *Paperback Poets* nel 1970. È tuttavia la sua seconda collezione di poesie, *Neighbours in a Thicket* del 1974, a confermare la crescente fama di Malouf e la sua reputazione di nuova voce poetica australiana vincendo il premio della Townsville Foundation. Questa seconda collezione già contiene la maggior parte delle tematiche che Malouf svilupperà successivamente nei suoi romanzi e nelle sue liriche: la memoria, l'Australia come luogo liminale, il viaggio, le esperienze della fanciullezza e la guerra.

È evidente un chiaro parallelismo tra questa collezione e il primo esperimento di Malouf in ambito narrativo, con la pubblicazione del romanzo, *Johnno*, nel 1975, dal suo secondo, *An Imaginary Life*, primo dei suoi successi internazionali.

Johnno, sviluppandosi a metà tra autobiografia e racconto originale descrive i due luoghi che diverranno per l'autore punti di riferimento geografici imprescindibili: l'Australia dell'infanzia e l'Europa delle metropoli e dei piccoli paesi, luogo in cui lo scrittore si trasferirà per anni, abbandonando la natia Brisbane per il piccolo paesello toscano di Campagnatico.

18 La raccolta *Four Poets* presenta le poesie maloufiane attraverso una progressione numerica, senza inserire numeri di pagina. La citazione bibliografica si comporrà dunque del titolo della raccolta, della notazione *Interiors* e seguire del numero assegnato alla poesia.

Lo sguardo di Malouf, forse aiutato da una privilegiata prospettiva esterna, non si limita a descrivere l'Australia e la sua società, ma opera criticamente nel denunciare i problemi dei suoi cittadini, siano essi migranti, aborigeni o gli eredi dei primi coloni.

Quale che sia l'Alterità che viene indagata, l'indigeno, il bambino, il Doppio o lo stesso territorio, Malouf punta a far ottenere ai propri personaggi una più ampia comprensione di sé. Quando nel film *An Imaginary Life* Malouf afferma che ciò che ci permette di prendere possesso di un paese è interiorizzarlo e possederlo immaginativamente, egli non fa che sottolineare la necessità dell'intervento immaginifico, creativo e mitologico che è alla base di tutti i suoi romanzi, tematica questa che collega vicende tra loro distanti nel tempo, nello spazio e nella caratterizzazione umana. I personaggi maloufiani condividono il medesimo desiderio di interiorizzare ed in ultimo comprendere ed accettare il luogo in cui vivono, così da ritrovare una corrispondenza tra il territorio e la propria umana natura.

Il narratore maloufiano non è mai simile al suo predecessore e si rivela rinnovato e cangiante ad ogni nuovo romanzo: sia egli il grande poeta Ovidio, un umile carrettiere, un terrorista, un soldato, un prigioniero di guerra, o il Pelide Achille, con la sua natura fluida e guerriera al tempo stesso, il narratore rimane messaggero del rinnovamento attraverso il mito della sua personale vicenda.

L'interesse per la comunicazione verbale e non verbale è sempre stato spiccato nell'opera di Malouf. Fin dalle prime poesie da lui pubblicate, come "Snow", "Inspirations" e "To Be Written in Another Tongue", passando per racconti brevi come "The Only Speaker of His Tongue" e giungendo infine romanzi quali *An Imaginary Life*, *Fly Away Peter*, *Remembering Babylon*, *Ransom*, Malouf ha mostrato un'attenzione profonda per il rapporto tra parola e storia, tra racconto e realtà personale. È infatti attraverso la parola, o la sua assenza, che l'uomo costruisce le proprie mitologie. Nel loro pionieristico studio sulla comunicazione non verbale in *Remembering Babylon* e *An Imaginary Life*, Kathleen Doty e Risto Hiltunen hanno in più occasioni sottolineato come la comunicazione non-verbale sia legata, nelle opere di Malouf, alla natura trasformativa dell'esperienza umana, connessa a punti di svolta nella vita dei suoi protagonisti. Questi momenti, come porte aperte su dimensioni altre, conducono quasi sempre ad una più ampia comprensione delle cose.

Nella sua accurata riflessione sul linguaggio ed i suoi usi Malouf esplora l'umano tentativo di trovare una dimensione propria ed una integrità ed unità impossibili da raggiungere senza il contatto con l'altro. L'approccio linguistico nei romanzi è spesso

associato a grande attenzione anche per quelle esperienze normalmente considerate non-verbali: gestualità, silenzi, comunicazione animale e sensazioni sensoriali sono utilizzati per amplificare il potere della parola e prendere in considerazione anche il mondo fenomenico che non si esplicita in essa¹⁹. Il linguaggio verbale, nel suo essere tipicamente umano, si adatta infatti con difficoltà a personaggi che simbolizzano ciò che è animalità o natura, come il Bambino di *An Imaginary Life* o Gemmy in *Remembering Babylon*.

La densa rete di segni e simboli che caratterizza il mondo fenomenologico viene utilizzata da Malouf per rappresentare l'unione di umano e naturale, di storia (intesa come insieme di eventi, ma anche come narrazione dell'immaginario) e di paesaggio. Come ben introdotto dalla filosofa Susanne Langer nel suo libro *Feeling and Form*, è possibile fare una distinzione tra *presentational arts*, o arti rappresentative, e *language-based arts*, che definiremo arti linguistiche; se le prime, come musica, arti plastiche o teatro derivano da nostre percezioni e sentimenti, fornendoci “forms of imagination and forms of feeling inseparably” (Langer, *Philosophy in a New Key* 397), dando forma organizzata alle intuizioni, così le seconde si presentano come discorsive e lineari, dotate di una sintassi e morfologia non solo utili, ma necessarie alla comprensione.

Il problema della comprensione del mondo in quanto “wordless unit” (Intervista rilasciata a Kavanagh 161) è stata ben sottolineata nella già citata comparazione delle opere maloufiane con la filosofia di Martin Heidegger: la soluzione adottata da Malouf per superare questo impasse conoscitivo è quello di affidarsi ad una commistione di linguaggio verbale, quello della narrazione, e di esperienze sensoriali simboliche: “there is only one way of experiencing the reality of the world we live in – that is through our bodies, our senses” (Intervista rilasciata a Tulip 281)²⁰. Molto di quanto consideriamo normalmente verità storica è in realtà un costrutto basato sulla rappresentazione che l'Occidente dà ed ha dato di sé, associando erroneamente il sapere storico a concetti metafisicamente assoluti, come l'idea di Verità assoluta. La storia, tuttavia, è una costruzione culturale che in sé non ha nulla di naturale o scontato, un processo politico ed estetico, una continua stratificazione di enunciazioni ed interpretazioni che provengono quasi esclusivamente da un numero limitato di voci dominanti.

19 Si veda a tal proposito lo studio di Antonella Riem relativamente al racconto “The Only Speaker of His Tongue”.

20 L'intervista è contenuta internamente al volume Tulip, James (a cura di). *David Malouf: Johnno, short stories, poems, essays and interview*. St. Lucia: University of Queensland Press, 1990.

L'inserimento nei testi di Malouf di una pluralità di voci e degli spazi archetipici che esse abitano è uno dei modi possibili di criticare e superare il limite della storia, che smette di essere una scienza esatta, ma viene interpretata in senso narrativo: non una storia, ma molte storie tra loro intrecciate, molte verità e molti messaggi, alcuni espliciti, altri sottesi e solo intuibili. Ridefinendo “the very sense of history, culture and society and language” (Chambers, “The Unexamined” 126) tramite l'azione del mito è dunque possibile ridare voce a chi era stato relegato al margine.

Sebbene l'*archetypal criticism* sia stato a volte messo in discussione nella sua applicazione è indubbio che nel caso di una serie di opere come quelle di Malouf, le quali incorporano al proprio interno un numero considerevole di rimandi mitici, esso sia un approccio non solo utile, ma imprescindibile per comprendere il processo creativo dell'autore e il suo fine comunicativo. La critica archetipica è infatti unica nel suo genere nell'utilizzare una strategia di lettura del testo semi-formalista, rimanendo al tempo stesso, come afferma Wilber S. Scott, “concerned humanistically with more than the intrinsic value of aesthetic satisfaction [...] historical in its investigation of a cultural or social past, but nonhistorical in its demonstration of literature’s timeless value, independent of particular periods” (Scott, *Five Approaches* 247).

1.3 UN INVENTARIO DELLE FONTI: APPROCCI CRITICI AL REALISMO MITICO DI DAVID MALOUF

WHICH
OF YOUR CRITICS TOOK SUCH PAINS,
OR CAME SO CLOSE, DISMANTLING
CRUMB BY CRUMB
YOU DELICATE ACHIEVEMENT?

– DAVID MALOUF, *IN THE GRAND MANNER*

Gli studi di critica letteraria associati alla vita e alle opere di Malouf si sono moltiplicati a partire dal 1996, quando i primi riconoscimenti internazionali²¹ tributati all'autore, in special modo sotto forma di premi prestigiosi, hanno contribuito ad accrescerne la fama. Tuttavia, nonostante Malouf sia quasi universalmente considerato una delle voci più potenti dell'Australia contemporanea, ad oggi esiste un numero assai limitato di monografie sulle sua opere che superino la lunghezza di un articolo o di una recensione²²: *Imagined Lives: A Study of David Malouf* di Philip Neilsen (1990), *Sheer Edge: Aspects of Identity in David Malouf's Writing* di Karin Hansson (1991), il contributo di Ivor Indyk alla serie Oxford Australian Writers (1993) ed in ultimo il volume *David Malouf* di Don Randall (2007) per la serie *Contemporary World Writers*. Possiamo a ragione citare anche l'interessante collezione di saggi curata da Amanda Nettlebeck nel 1994 dall'evocativo titolo *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*, l'introduzione di James Tulip ad una breve selezione delle opere di Malouf inserita in *David Malouf: Johnno, short stories, poem, essays and interview*, la quale precede *Provisional Maps* di quattro anni, ed il successivo *David Malouf: A Celebration* (2001), edito da Ivor Indyk per l'associazione *Friends of the National Library of Australia*, raccolta che non nasconde tuttavia un intento celebrativo, con numerosi

²¹ Tra questi desidero citare il Premio Letterario Internazionale di Dublino (IMPAC) per *Remembering Babylon* nel 1996, il Lannan Foundation Literary Award nel 2000 e, nello stesso anno, l'ambito Neustadt International Prize per la Letteratura.

²² Non cito a questo proposito studi su Malouf, se pure corposi, inseriti all'interno di volumi di tipo comparativo, che ne analizzano l'opera in rapporto a quella di altri autori postcoloniali o australiani. Il libro di Claudia Egerer, *Fictions of (in)betweenness*, ad esempio, analizza Malouf, Coetzee e Louise Erdrich. Lamia Tayeb, con il suo *The Transformation of Political Identity from Commonwealth through Postcolonial Literature: the cases of Nadine Gordimer, David Malouf and Michael Ondaatje* tratta invece dell'identità politica postcoloniale.

interventi dal sapore memorialistico ad opera di amici dell'autore, quali Indyk stesso, Judith Rodriguez, Vivian Smith, Nicholas Jose e Colm Toibfn.

Sebbene in diversa misura tutti questi testi si siano rivelati utili alla mia ricerca, due critici in particolar modo, Neilsen e Randall, si sono rivelati fondamentali nel fornire le prime basi alla mia indagine delle opere di Malouf. Ritengo importante, a tal proposito, fornire quello che Said definisce un "inventario delle tracce", ripercorrendo il mio percorso critico così come fa Randall nel capitolo conclusivo del suo studio.

Il libro di Phillip Neilsen, primo tentativo di lettura dell'opera di Malouf nella sua interezza, se pure necessariamente incompleto in quanto non prende in considerazione tutta la produzione maloufiana successiva al 1990, è un'analisi puntuale di ogni singolo romanzo, testo dopo testo, individuandone di volta in volta i temi più rilevanti e caratterizzanti, quali la nazionalità, la mitologia, il dualismo. Neilsen si sofferma in special modo sul problema della creazione culturale dell'identità australiana, mettendo in luce l'opposizione tra centro e periferia/margine, tra natura e cultura e tra "the suffocating domestic centre and the enabling periphery" (Neilsen, *Imagined Lives* 4). Nel porre l'accento su motivi tematici ben precisi, "the machine, the photograph, the edge, the earth" tra gli altri, Neilsen mostra come Malouf sia in grado di creare un sistema interconnesso di immagini che facilitano l'espressione dei suoi punti cruciali di interesse: "self-creation, change, imagination and language" (Neilsen, *Imagined Lives* 3). L'attenzione alle raffigurazioni del territorio è spesso presente nell'analisi di Neilsen, il quale appare convinto che Malouf nella sua rappresentazione della Natura dimostri "a post-Romantic deference to Nature and the imagination", unita ad un'analisi "of the problem of coming to terms with Australia as a place we are still in the process of constructing culturally" (Neilsen, *Imagined Lives* 182).

Adottando l'approccio critico di Claude Lévi-Strauss e la sua pratica di individuare "oppositional pairs" in grado di fungere da sostrato all'evoluzione linguistica, alla produzione di significati e alla struttura mitica, Neilsen individua tre "basic oppositional sets" nelle opere prese in considerazione fino a quel momento: completezza/incompletezza, natura/cultura, stasi/cambiamento (Neilsen, *Imagined Lives* 45-46). Queste coppie in opposizione offrono, nella visione di Neilsen, un sostrato di tematiche tra loro collegate intimamente, motivi che Malouf declina in ognuna delle sue opere con minime modifiche. Neilsen mappa queste trasformazioni discorsive, individuando sottocategorie legate alla visione del paesaggio naturale e agli uomini che lo abitano: "places made/unmade; metropolitan centre/edge; settled/nomadic; machine/

organic; belonging/exile” (Nielsen, *Imagined Lives* 46). La risoluzione dei conflitti individuati da Malouf avviene, secondo Nielsen, attraverso una pluralità di agenti, come ad esempio l'immaginazione, il linguaggio, la storia, la memoria, la macchina o il corpo. Minore enfasi viene posta invece sul tema della trasformazione, che di norma in Malouf riavvicina l'essere umano al mondo naturale portando ad una sorta di assimilazione del corpo fisico nel mondo naturale e della mente nel mondo ideale.

In *Sheer Edge*, Karin Hansson individua motivi quali quello della mappa, del confine e dello spazio disabitato per discutere le tematiche spaziali e temporali nell'opera di Malouf, indagando il modo in cui questi concetti risultano integrati in un sistema complesso di tipo junghiano, basato sul desiderio di approfondire la conoscenza della propria anima e di raggiungere un grado di consapevolezza più profondo nei riguardi della realtà metafisica. Riprendendo la teoria postcoloniale, Hansson sembra interessarsi in modo particolare ai concetti di decolonizzazione culturale, deterritorializzazione e riterritorializzazione attraverso la critica dei modelli imposti dalla cultura dominante (Hansson, *Sheer Edge* 82).

Così come Nielsen, anche Hansson descrive lo stile e le tematiche maloufiane basandosi su coppie di opposti, “such as centre-periphery, self-other, inside-outside, Australia-Europe and suburb-wilderness, ranging from ordinary literal meaning to the most esoteric symbolism of metaphysical and existential issues” (Hansson, *Sheer Edge* 82). Attraverso i luoghi e l'esplorazione di spazi sconosciuti l'identità personale si rafforza e, come afferma Hansson, “the protagonists’ relationship to art and nature, land, plants and animals, becomes a powerful image of their capacity for creating something infinite and spiritual, of extending and ultimately defining their own identities” (Hansson, *Sheer Edge* 143).

Il libro di Dan Randall *David Malouf* è per certo lo studio critico più recente ed aggiornato in merito all'opera di Malouf ed il testo, assai completo, propone succinti sommari dei romanzi, analizzandoli a coppie o terzetti a seconda delle tematiche affrontate, con riferimento anche a teorie recenti. Randall dichiaratamente prende le mosse dal volume di Nielsen, rimarcando come una “explicitly postcolonial critique is virtually absent in Nielsen” e riflettendo su come “the postcolonial component [...] may be a key to understanding the interconnectedness and integrity of Malouf’s vision” (Randall, *David Malouf* 183). La mia tesi supporta in questo senso il pensiero di Randall, essendo la teoria postcoloniale imprescindibile nell'analisi di un autore tanto

interessato alla narrativa ed ai miti nazionali di un paese ambiguo ed ambivalente come l'Australia.

Secondo Randall l'opera di Malouf mostra “an intense and abiding concern with the marginalisation, disenfranchisement, and exclusion that are at work in the social order of the postcolony” (Randall, *David Malouf* 9) unito ad una continua influenza del Romanticismo; egli afferma che Malouf “participates appreciably in the Romantic conception of the modern nation” in particolar modo nella sua ricerca di una nuova epica nazionale in grado di riforgiare la nazione e di mettere in luce l'unicità del paesaggio australiano e del suo status di isola-continente (Randall, *David Malouf* 3).

Malouf, in quanto saggista²³ oltre che scrittore, è stato autore di articoli e saggi in cui analizza il tema dell'identità nazionale e dell'importanza dei luoghi. Piuttosto scettico nei confronti di definizioni ed etichette, egli ha più volte dichiarato di udire distintamente nella formula “Australian Literature” la presenza delle lettere maiuscole, alludendo al chiaro intento di attirare l'attenzione del vasto pubblico “with the same uneasy sense of being over-aware about something that ought to be left to look after itself as when I hear that other grim formulation, National Identity” (Malouf citato in Tulip, *Johnno* 277).

Il fatto che Malouf sia autore di un testo intitolato *The Making of Literature* testimonia tuttavia come Malouf non rifugga la discussione teorica, sebbene molto spesso²⁴ abbia affermato di evitare ad ogni costo la lettura di studi che lo riguardano anche indirettamente. Estremamente rilevanti ai fini di questo studio sono state in tal senso le lezioni registrate da Malouf in merito all'identità australiana, pubblicate con il titolo *A Spirit of Play: the Making of Australian Consciousness*.

Diversi studi critici, quello di Indyk sugli altri, hanno messo in luce come le opere di Malouf siano ricche di problematiche teoretiche integrate a momenti lirici:

the poetry and the theory are so closely related, and Malouf shifts so easily between them, that they should really be thought of as aspects of the same discourse, one which scans its own imaginative constructs as they are created, reinforcing the poetic flights of fancy with a rational or intellectual underpinning. (Indyk, *David Malouf* 27)

²³ Vivian Smith, sua amica d'infanzia, descrive Malouf come “our foremost literary figure, a rare example of a man of letters”, sottolineando come “there is hardly a literary field that he has not worked in” (Indyk, *David Malouf: A Celebration* 15).

²⁴ Questo concetto è stato ribadito anche nel corso di una breve corrispondenza con David Malouf. Faccio qui riferimento ad una lettera datata settembre 2013.

La complessa relazione tra i concetti di Sè, linguaggio, paesaggio sono particolarmente interessanti per Malouf qualora vengano esplicitati all'interno del contesto australiano. La suddivisione scelta per questo lavoro segue, come già annunciato, questa linea guida, raggruppando tematicamente gli archetipi ed i miti che in modo preponderante caratterizzano la poetica di Malouf, analizzandoli alla luce delle opere che in modo più evidente li presentano.

1.3 BREVE INTRODUZIONE ALLA TEMATICA MITICA IN LETTERATURA

MYTH IS THE SECRET OPENING
THROUGH WHICH THE INEXHAUSTIBLE
ENERGIES OF COSMOS POUR INTO
HUMAN CULTURAL MANIFESTATION.

– JOSEPH CAMPBELL

Al fine di determinare un modello teorico di analisi per lo studio dell'elemento mitico nei romanzi di David Malouf questo studio si ripropone di analizzare in primo luogo alcune definizioni generali di mito ed archetipo, prendendo in considerazione il modo in cui vengono percepite sia dalla società che dalla critica.

La parola mito è notoriamente controversa, a partire dalla sua derivazione dal greco antico *mythos*, nel significato di “qualcosa di detto” in opposizione al concetto di “qualcosa di fatto”. Il termine mito si connota negativamente nel linguaggio comune nel suo significato più conosciuto di storia o narrativa senza basi nella realtà fattuale. Un mito può essere considerato anche “one story in a mythology” (Abrams, *A Glossary of Literary Terms* 170), ovvero un sistema di storie ereditarie di antica origine le quali vengono considerate vere da parte di un particolare gruppo con la funzione di dare conto della struttura del mondo in termini di azioni ed intenzioni divine o soprannaturali, fornendo un fondamento logico a tradizioni, credi e norme sociali o stabilendo regole di comportamento.

I miti possono comporsi a partire da storie verosimili o elaborati resoconti di eventi storici, come allegoria o personificazione di fenomeni naturali o come base fondante di rituali e sono trasmessi al fine di condividere un'esperienza religiosa o idealizzata, codificare modelli comportamentali o, più semplicemente, trasmettere un insegnamento. Secondo la definizione del dizionario Collins un mito può essere:

I

a story about superhuman beings of an earlier age, usually of how natural phenomena or social customs came into existence.

b myths collectively, esp. those associated with a particular culture or person; a body of stories about a person, institution, etc.

II

a an idea or explanation which is widely held but untrue or unproven

b a person or thing whose existence is fictional or unproven

(Collins Dictionary 538)

Queste definizioni moderne sembrano alludere al fatto che i miti siano considerati narrazioni inaffidabili in virtù del loro essere fabbricazioni immaginifiche, ma non va dimenticato come nella Grecia classica *mythos* avesse il significato di storia o trama, senza connotazioni di sorta.

I miti erano per la maggior parte considerati in termini neutri, storie che potevano essere vere o inventate, ma che non venivano mai contestate nella loro funzione di latrici di messaggi di grande importanza. L'idea di mito come falso discorso, emersa per la prima volta con la scuola Sofista e più tardi ripresa da Platone della sua *Repubblica*, è stata spesso sfruttata dagli autori post-moderni al fine di marcare la tensione tra verità e finzione, narrazione e realtà.

Perché dunque il mito è così importante nella narrativa di Malouf?

La frase d'apertura del libro *A Short History of Myth* di Karen Armstrong, dove si legge che gli esseri umani “have always been mythmakers” (Armstrong, *A Short History of Myth* 1), potrebbe essere considerata una buona risposta, nel suo sottolineare come uomini e donne, fin dai tempi preistorici degli uomini di Neanderthal, abbiano dato inizio tramite il mito ad una riflessione sui misteri della vita e della morte, venendo a patti con la loro stessa natura mortale. La loro abilità nel farsi portatori di concetti che trascendevano la realtà quotidiana li distingueva da altre creature²⁵: affamati di risposte e desiderosi di confrontarsi con nuovi significati, gli esseri umani hanno cominciato a dare vita a storie, trasponendo la propria esperienza in nuovi, più ampi paesaggi in cui una rivelazione potesse avere luogo, confermando che “against all the depressing and chaotic evidence of the contrary, life had meaning and value” (Armstrong, *A Short History of Myth* 2). L'immaginazione, la facoltà di pensare a qualcosa di non immediatamente esperito o effettivamente inesistente, è l'essenza ed il fondamento del

25 Nel suo studio Karen Armstrong suggerisce che la presenza di armi, abiti e ossa sacrificali all'interno delle tombe degli uomini di Neanderthal sia chiaro segno del fatto che essi credessero nella possibilità dei morti di sopravvivere in altra forma in un mondo ultraterreno, nel quale proseguire le proprie vite. Questo genere di riflessione sulla morte può essere al tal proposito considerata come il primo tentativo di creazione mitica: nel seppellire i propri cari con tanta cura i Neanderthal sembrano infatti aver immaginato che il mondo fisico dell'esperienza potesse non essere l'unico esistente. La presenza delle ossa risultanti da sacrifici animali rimarca inoltre lo strettissimo rapporto tra mito e rito. Cfr. Armstrong, Karen. *A Short History of Myth*. Edinburgh: Canongate, 2005.

mito, così come la forza alla base della scrittura maloufiana, basti pensare al chiaro messaggio a cui il titolo del suo secondo romanzo *An Imaginary Life* rimanda.

Il mito, nel suo “strict sense of ‘verbal iconograph’ without the derogatory sense of ‘absurd fiction’ it has acquired” (Graves, *The White Goddess* 21) è capace di superare le distanze tra fatti esperiti e finzione letteraria. Attraverso la narrazione agli uomini e alle donne è permesso trascendere i limiti della propria esperienza in quanto “myth is about the unknown; it is about that for which initially we have no words” (Armstrong, *A Short History of Myth* 4).

Nel suo libro *Theorizing Myth: Narrative, Ideology and Scholarship*, Bruce Lincoln definisce il mito un'ideologia in forma narrativa (Lincoln, *Theorizing Myth* 147), sottolineando come, anche nella loro probabile falsità, i miti possano essere ideologicamente persuasivi. I miti, per Lincoln, sono veri e falsi al tempo stesso, in quanto distinti rispetto ad altre forme narrative dalla loro peculiare qualità d'essere in grado di farsi portatori di messaggi ideologici mascherati. Questa “affezione” (*affect*), o produzione di sentimenti, eleverebbe il mito al di sopra del discorso ordinario, portandolo allo stesso livello della retorica o della narrativa sacra. È per questo che la narrativa mitica richiede la collaborazione e l'investimento collettivo del suo autore del pubblico al fine di elevarsi allo status di mito. Tramite la rimozione dei conflitti dal loro più comune e quotidiano contesto i miti possono illustrare problematiche proprie della sfera naturale o di quella sociale, obbligando il lettore a rivalutare la propria visione in merito ad un dato argomento trasponendone il soggetto in una diversa struttura di riferimento.

Il potere del mito non è basato tanto sulla capacità di tradurre e trascendere l'immanente, quanto nella modalità che permette tale traduzione. Ciò che è straniero, infinito ed incomprensibile, diviene invece familiare e tangibile e può essere interiorizzato come fosse un'esperienza personale reale; come ben riassume James W. Bittner nel suo commentario sul mito ed il romanzo: “what appeared normal appears strange, what had been alienated is brought home” (Bittner, *Approaches to the Fiction* 21). Questo processo può naturalmente essere ribaltato, così da focalizzare l'attenzione su un particolare concetto o al fine di dimostrare teorie in merito alla natura umana, la sfera naturale o l'identità divina; si tratta di una tecnica sviluppatasi principalmente nel mito greco e norreno, dove tratti peculiari dell'essere umano venivano ascritte agli dèi, i quali ereditavano caratteristiche e manie umane quali l'orgoglio, la lussuria o la gelosia. Questo processo sembra essere quasi del tutto assente nella trasposizione maloufiana

della dea Teti in *Ransom*, dove la figura materna è per Achille personificazione della fluidità acquatica, mentre viene invece adottato nel caso del racconto “Ephimeteus, or the Spirit of Reflection” contenuto nella raccolta *Untold Tales*, dove il semidio Epimeteo viene associato ad una serie di difetti che lo pongono in contrasto con il più famoso e ribelle fratello Prometeo.

Ai fini di questo studio la definizione generale di mito è da intendersi compresa all'interno di questi parametri:

myth is a superior intuitive mode of cosmic understanding [...] and myths are regarded as fictional stories containing deeper truths, expressing collective attitudes to fundamental matters of life, death, divinity, and existence (Baldick, *Oxford Dictionary* 143)

Questa definizione implica chiaramente che fondamentale caratteristica di un mito effettivo sia la sua accessibilità, ovvero la probabilità che questo venga o meno accettato in un sistema di credenze. Come molti critici hanno avuto modo di notare²⁶, il mito deve presentarsi in una cornice capace di attrarre il lettore a livello viscerale, emotivo e persino atavico, proponendogli al tempo stesso verità intellettuali che possa in seguito interiorizzare.

Nel suo saggio *Myth Became Fact* il romanziere e teorico inglese C.S.S. Lewis indaga le difficoltà presenti nel derivare una conoscenza valida a partire dalla nostra esperienza umana diretta. Lewis definisce l'intelletto umano come incurabilmente astratto: persino quando le sole realtà che l'essere umano può esperire sono intrinsecamente concrete – *questo dolore, questo piacere, questo cane, questo uomo* – esso le converte immediatamente in astrazioni che gli permettono di apprenderle intellettualmente. D'altro canto il puro ragionamento astratto non permette, a detta di Lewis, un'attenta contemplazione, distanziando il soggetto dall'oggetto reale che desidera conoscere. Il mito offre in tal senso parziale soluzione a questo dilemma epistemologico: opere letterarie che presentino valori di mitopoiesi, archetipici o simbolici permettono di mutare la prospettiva del lettore, poiché immagini della realtà vengono trasmesse attraverso i miti in modi che non inducono a farsi scudo delle difese fornite dal pregiudizio e dal luogo comune. Un esempio assai calzante può essere ancora ripreso da *Ransom*, dove si propone la riscrittura di uno dei miti occidentali più strettamente

26 Si vedano le teorie di Northrop Frye e Lévi-Strauss citate in questo capitolo.

legati al mondo bellico, l'Iliade, mettendo tuttavia in luce elementi ben diversi, associabili a quello che l'antropologa Riane Eisler definisce *partnership model*. Nel tentativo di proporre un modello di *partnership*²⁷ associato a figure guerriere come quella di Achille o ieratiche ed autoritarie come quella di Priamo, Malouf tratta dell'incontro tra questi due personaggi a seguito della morte di Ettore, ucciso da Achille stesso in battaglia. L'eroe greco, che nella sua furia rifiuta inizialmente sepoltura al corpo dell'avversario, viene toccato nel profondo dall'umiltà del gesto di Priamo, che si presenta solo al campo greco, accompagnato da un carrettiere e le sue mule. Il contatto con l'Altro da sé, se pure nemico, riporta equilibrio nell'anima di Achille, sconvolta dalla morte dell'amato Patroclo, sua metà nella vita e suo doppio nella morte: "some cleansing emotion had flooded through him [...] has cleared his heart of the smoky poison" (R 190). Il termine *flooded*, legato alla dimensione acquatica e materna, è un chiaro riferimento alla natura duplice di Achille, figlio di Teti e di un mortale; accettando il riscatto proposto da Priamo il contatto con la parte femminile di Achille viene in parte ristabilito²⁸.

Nel proporre questo nuovo modello basato su valori gilanici Malouf riscrive un noto mito dell'Occidente, inserendo però al suo interno rimandi in grado di mutare la prospettiva del lettore. Facendo esperienza del mito, il lettore si avvicina a sperimentare concretamente qualcosa che potrebbe in altri casi accettare solo in quanto astrazione. Lewis descrive questo momento di più acuta comprensione attraverso il rimando sensoriale all'assaggio, poiché non è solo al nostro intelletto che il mito parla, ma al nostro spirito, facendo leva sull'umana capacità di immedesimazione:

At this moment, for example, I am trying to understand something very abstract indeed—the fading, vanishing of tasted reality as we try to grasp it with the discursive reason. [...] But if I remind you, instead, of Orpheus and Eurydice, how he was suffered to lead her by the hand but, when he turned round to look at her, she disappeared, what was merely a principle becomes imaginable. You may reply that you never till this moment attached that meaning to that myth. Of course not. You are not looking for an abstract meaning at all. If that was what you were doing, the myth would be for you no true

27 Mi riferisco qui al già citato modello proposto da Riane Eisler, ripreso criticamente in ambito linguistico e letterario internamente alle ricerche condotte dal *Partnership Studies Group* fondato dalla professoressa Antonella Riem Natale. Per una descrizione del modello di *partnership*, oltre che al già citato *The Chalice and the Blade* si veda anche: Eisler, Riane. *The Power of Partnership*. Novato: New World Library, 2002. Nel capitolo quarto di questo lavoro vi sarà un approfondimento delle tematiche eisleriane in relazione alla riscrittura del mito di ANZAC in chiave di *partnership* da parte di David Malouf.

28 Si rimanda in tal senso al capitolo secondo, in cui verrà proposta un'analisi del tema del Doppio nel romanzo *Ransom*.

myth but a mere allegory. You were not knowing, but tasting; but what you were tasting turns out to be a universal principle. The moment we state this principle, we are admittedly back in the world of abstraction. It is only while receiving the myth as a story that you experience the principle concretely. (Lewis, *Experiment in Criticism* 65)

Al fine di esperire realtà astratte il mito risulta imprescindibile, poiché definizioni, rimandi teologici o esposizioni filosofiche si mostrano in tutta la loro fallacia. La realtà e l'astrazione possono coesistere solo nella narrazione mitica, poiché quel che viene acquisito dal mito è “not truth but reality” e dunque ogni mito può dare origine ad innumerevoli verità a livello astratto. Lewis opera inoltre una distinzione tra Verità e Realtà affermando che “truth is always about something, but reality is that about which truth is” (Lewis, *Experiment in Criticism* 66); la natura ambivalente del mito deriva dal fatto che esso non è, come la verità, astratto, né è, come l'esperienza diretta, legato al particolare ed al definito. I miti sono veri non se narrano fatti realmente accaduti, ma se riescono a rendere vivide realtà intangibili e non empiriche; quel che narrano non è, di per sé, fatto.

Nel saggio *Quarterly Essay: Made in England*, David Malouf similmente afferma che il linguaggio, in special modo il linguaggio metaforico, è il mezzo attraverso il quale noi percepiamo e, ancor più importante, *tocchiamo* “the objects that comprise our world by making them immediately real” (Malouf, “Made in England” 44).

Il mito, se considerato in senso onorifico e non peggiorativo, ha influenzato profondamente numerosi critici e teorici della letteratura del XX secolo. Al fine di dare corpo al background critico di questa mia ricerca intendo brevemente prendere in considerazione le teorie di tre dei più influenti accademici che abbiano introdotto un approccio mitico nell'analisi letteraria: l'antropologo francese Claude Lévi-Strauss, il linguista francese Roland Gérard Barthes e il critico letterario canadese Northrop Frye. Poiché, come già accennato nel precedente paragrafo, alcuni romanzi maloufiani sono già stati analizzati a partire dalle teorie di Lévi-Strauss nel libro di Philip Neilsen *Imagined Lives*, la mia attenzione sarà focalizzata in special modo sulla definizione di mito e metafora data da Northrop Frye.

La teoria non-reduzionista di Lévi-Strauss sul mito deriva direttamente da studi di antropologia e filosofia. Il suo esteso lavoro con le società tribali del Sud America l'ha portato a postulare che il significato dei miti non sia parte del loro contenuto manifesto,

ma piuttosto nella struttura sottesa delle relazioni, che lavora di norma mediando tra estremi, ad esempio il dualismo originario vita/morte.

Nel primo capitolo del suo studio *The Structural Study of Myth* Lévi-Strauss discute un ipotetico paradosso nel mito: pur essendo descritti come arbitrari, poiché non sono soliti seguire alcuna logica particolare, è similmente vero che molte culture diverse presentano mitemi simili – o unità tematiche minime. L'apparente arbitrarietà dei miti è sconfessata “by the astounding similarity between myths collected in widely different languages” (Lévi-Strauss, “The Structural Study of Myth” 208), con il risultato che, se il contenuto di un mito è contingente è impossibile spiegare come mai i miti del mondo siano in alcuni casi simili o persino identici. Secondo Lévi-Strauss è questa contraddizione che offre le basi per costruire una metodologia di analisi critica del mito, in quanto la struttura basilare del mito rimane identica nonostante esso si esprima in modo diverso in ogni cultura o tempo storico.

Desiderando muoversi “between platitudo and sophism” (Lévi-Strauss, “The Structural Study of Myth” 207), che riducono il mito a gioco insensato o a una rozza speculazione filosofica in cui i miti sono largamente interpretati per dare spiegazione ai fenomeni che le società primitive non comprendono, Lévi-Strauss sottolinea come spiegazioni empiriche possano a volte essere più semplici di narrativa e mito. Similmente il francese critica quegli accademici troppo legati alla visione psicanalitica, poiché essi hanno spostato l'attenzione su sociologia e psicologia invece di continuare ad occuparsi del naturale e del cosmologico (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 207), sostenendo, ad esempio, come un'enfasi sulla figura della nonna cattiva rifletta “the social structure and social relations” (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 207) o che la mitologia non sia nulla di più che un “outlet for repressed feelings” (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 208).

La premessa di base agli studi di Lévi-Strauss è che il mito sia come la lingua, o meglio che esso *sia* la lingua, in quanto esso opera come descritto da Ferdinand de Saussure in *The Nature of the Linguistic Sign*, nel quale il glottologo francese presenta una differenziazione tra *langue* e *parole*, ove l'una rappresenta il lato strutturale della lingua, mentre l'altra l'aspetto statistico, “*langue* belonging to reversible time, *parole* being non-reversible²⁹” (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 209). Secondo Lévi-Strauss il

29 Lévi-Strauss associa i concetti di reversibile ed irreversibile a quelli saussuriani di sincronico e diacronico. Cfr. Lévi-Strauss, Claude, “The Structural Study of Myth”. *Studies in Anthropology* I (1968): 206-231.

mito ha una propria *langue*, ovvero una struttura sincronica che permette ad una specifica parola di essere struttura sincronica che permette una specifica *parole* di un certo mito:

Ancient philosophers reasoned about language the way we do about mythology. On the one hand, they did notice that in a given language certain sequences of sounds were associated with definite meanings, and they earnestly aimed at discovering a reason for the linkage between those sounds and that meaning. Their attempt, however, was thwarted from the very beginning by the fact that the same sounds were equally present in other languages although the meaning they conveyed was entirely different (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 208).

Il Mito non è una mera suddivisione del linguaggio, ma presenta proprie caratteristiche che lo rendono una lingua di per sé; il mito non può essere sottovalutato nella sua importanza poiché “*myth is language: to be known, myth has to be told; it is a part of human speech*” (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 209, mio corsivo).

Secondo Lévi-Strauss questa capacità speciale del mito si rivela nel tentativo di tradurre una forma narrativa mitica da una lingua all'altra; a differenza di altre forme di linguaggio, che vengono perse nella traduzione, il mito mantiene alcune capacità anche se la traduzione è lungi dall'essere adeguata:

the mythical value of the myth is preserved even through the worst translation. Whatever our ignorance of the language and culture of the people where it originated, a myth is still felt as a myth by any reader anywhere in the world. Its substance does not lie in its style, its original music, or its syntax, but in the story which it tells (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 210).

L'irriducibile strutturale ed i contenuti del mito sono detti mitemi, in modo analogo a termini linguistici quali morfema o fonema e, come nel caso di segno linguistico saussuriano, dipendono da un ordine strutturale al fine di avere un significato. Lévi-Strauss teorizza che le strutture del mito possano essere comparate e collegate a quelle della mente umana, le quali sono comuni a tutti gli uomini.

Il mito diviene dunque una modalità narrativa universale che trascende le barriere culturali e temporali ed è in grado di comunicare con chiunque, disvelando l'esistenza, internamente ad ogni cultura, di un sistema comune di astrazioni. Tutte le versioni di un mito sono similmente valide da esaminare, così come tutte le versioni di un mito, pur diverse nei dettagli, rappresentano le medesime strutture profonde; l'estrazione di questa struttura profonda può essere facilitata attraverso l'esame di versioni diverse del medesimo mito, conducendo ad un'analisi comparativa che produce la legge strutturale

del mito. Secondo Lévi-Strauss un mito dovrebbe venire analizzato attraverso i suoi mitemi, i quali possono essere classificati e visivamente suddivisi in colonne: sull'asse delle ascisse della tabella dei mitemi si rappresenta lo sviluppo diacronico, mentre sull'asse delle ordinate vengono rappresentate variazioni dello stesso soggetto.

Nel suo studio del mito di Edipo, Lévi-Strauss illustra una serie di mitemi la cui struttura investe il mito di significato: questo metodo permette a Lévi-Strauss di localizzare relazioni binarie nel mito di Edipo. Ad esempio, la prima colonna nella tabella dei mitemi rappresenta l'attribuzione di relazioni di parentela (Edipo sposa la madre), mentre gli eventi nella seconda colonna rappresentano la distruzione della famiglia (Edipo uccide il padre). La terza e quarta colonna nella tabella di Lévi-Strauss rappresenta una contraddizione binaria che riguarda l'origine autoctona dell'uomo

SOVRASTIMA DEI LEGAMI DI SANGUE	SOTTOSTIMA DEI LEGAMI DI SANGUE	UCCISIONE DI MOSTRI = NEGAZIONE DELLA NATURA AUTOCTONA DELL'UOMO	DIFFICOLTÀ NEL CAMMINARE RIMANERE ERETTI = PERSISTENZA DELLA NATURA AUTOCTONA DELL'UOMO
------------------------------------	------------------------------------	--	---

La tabella dei mitemi contenuti in Edipo di Lévi-Strauss mostra due set di contraddizioni che dimostra essere collegate. La validazione del mito autoctono è devalutazione dei miti di famiglia e fratellanza e vice versa:

Although the problem obviously cannot be solved, the Oedipus myth provides a kind of logical tool which relates the original problem – born from one or born from two? – to the derivative problem: born from different or born from same? By a correlation of this type, the overrating of blood relations is to the underrating of blood relations as the attempt to escape autochthony is to the impossibility to succeed in it. Although experience contradicts theory, social life validates cosmology by its similarity of structure. Hence cosmology is true (Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* 216)

Secondo Lévi-Strauss queste contraddizioni compaiono nelle mitologie di altre culture e dunque rappresentano un problema di grande rilevanza. Poiché contraddizioni come vita e morte sono inconciliabili, gli esseri umani sono spinti a risolvere le contraddizioni attraverso il processo simbolico mitico. Il mito lavora per risolvere simbolicamente le contraddizioni culturali attraverso catene di simboli mediati; la traduzione simbolica di

problematiche diverse è in primo luogo quel che crea il mito e gli permette di funzionare. A parere di Lévi-Strauss l'antropologia, nel suo studio dei miti, dovrebbe procedere tracciando i percorsi di tali trasfigurazioni simboliche, individuando coppie tematiche binarie come ad esempio quella vita/morte, la quale può essere tradotta nella coppia simbolica cielo/terra e dare origine ad un simbolo ulteriore di unione tra le due coppie, come ad esempio la nebbia/limbo.

Poiché lo scopo del mito è di fornire un modello logico in grado di superare le contraddizioni che naturalmente vengono percepite nelle realtà così come la conosciamo e poiché la struttura del mito è identica a quella della mente umana, l'immaginazione mitopoietica si riflette nella struttura e nei simboli utilizzati nei miti.

Considerata la natura postcoloniale dei testi analizzati in questo studio desidero menzionare brevemente la teoria di Roland Barthes, nella quale si considerano i miti in qualità di veicoli di un'ideologia dominante. La teoria di Barthes è estremamente significativa per la critica letteraria postcoloniale nella sua analisi della funzione ideologica del cosiddetto mito secolare. Prendendo le mosse dalla struttura saussuriana di Lévi-Strauss, Barthes sviluppa la sua idea di mito definendolo un segno con radici nel linguaggio, ma postulando la possibilità che altro possa essere aggiunto al fine di produrre miti ideologicamente connotati. Secondo Barthes il mito è un “second order semiological system” (Barthes, *Mythologies* 114), una commistione di significante e significato, quello che Bruce Lincoln definisce un segno dotato di significato ideologico³⁰ (Lincoln, *Theorizing Myth* 140) che può essere utilizzato per produrre un determinato effetto su una comunità o un singolo.

Se filosofi come Creuzer o Cassirer vedevano la mitologia come una forma simbolica fissa in grado di offrire riflessioni in merito a forme primitive di pensiero, la teoria di Barthes descrive il mito come elemento eminentemente storico, nato a partire da conflitti sociali e in grado di giustificare strutture egemoniche: “ancient or not, mythology can only have an historical foundation, for myth is a type of speech chosen by history; it cannot possibly evolve from the nature of things” (Barthes, *Mythologies* 110). Paradossalmente i miti così costruiti cercano di nascondere o velare la loro

³⁰ Si vedano in merito alla teoria barthesiana: Detienne, Marcel. *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard, 1981; Lincoln, Bruce. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology and Scholarship*. Chicago: Chicago University Press, 1999 e Baeten, Elizabeth. *The Magic Mirror: Myth's Abiding Power*, Albany: SUNY Press, 1996, il quale dedica una sezione alle *Mythologies* barthesiane.

storicità al fine di apparire come verità determinate “more natural than the nature they displace” (De Man, “Roland Barthes and the Limits of Structuralism” 182-83).

Barthes dimostra questa teoria portando ad esempio una copertina del Paris Match, sulla quale è ritratto un giovane soldato di colore in uniforme mentre esegue il saluto militare. Il significante, ovvero il giovane soldato, non può darci informazioni fattuali ulteriori sulla vita, mentre il significato, unione deliberata di elementi militari e nazionalisti francesi, è stato evidentemente selezionato per mostrare qualcosa di più di un giovane uomo o un militare. L'immagine, in combinazione con i significati legati alla sfera militare e nazionale ci trasmettono un messaggio a proposito della nazione francese ed i suoi abitanti. La fotografia non dimostra esplicitamente “that France is a great empire, that all her sons, without any colour discrimination, faithfully serve under her flag” (Barthes, *Mythologies* 80), ma la combinazione di significante e significato perpetuano il mito/ideologia della devozione e del successo imperiale. Segni che appaiono neutrali potrebbero in verità essere potenti mezzi di propaganda ideologica e dunque fungere da miti, poiché “everything can be a myth provided it is conveyed by discourse” (Barthes, *Mythologies* 109).

La teoria di Barthes manca tuttavia di tenere conto della presenza di imperativi sacri o spirituali nella moderne costruzioni di narrative mitiche, il che accade piuttosto spesso nel caso di narrative postcoloniali, come nel caso del rapporto tra la ricerca identitaria maloufiana ed il paesaggio australiano. Presupporre che l'interesse collettivo nel mito sia una mera questione ideologica significa sottostimare la capacità del mito di invocare un significato trascendentale o di essere caricato di valenze simboliche che esprimono valori di resistenza alla spinta egemonica.

Al fine di introdurre al meglio le teorie mitico-narrative del terzo critico qui considerato, Northrop Frye, è imprescindibile definire il concetto a lui caro di Archetipo, a cui già s'è accennato precedentemente.

In ambito di critica letteraria l'opera del fondatore della psicologia analitica Carl Gustav Jung rappresenta un punto riferimento imprescindibile, in quanto tra i vari approcci anti-evemeristi³¹ quello junghiano, con la sua teoria degli archetipi, rimane il più valido nell'affrontare il rapporto tra l'individuo e le immagini archetipiche. L'opera di Jung ricollega miti ed archetipi a quello che lui definisce inconscio collettivo, l'unione di sentimenti innati, istinti e ricordi contenuti nella mente inconscia di tutti gli individui.

31 Dove per evemerismo intendiamo “the interpretation of myths as traditional accounts of historical persons and events” (definizione tratta dal Merriam-Webster Dictionary).

Nella prospettiva junghiana i miti non sono altro che contenuti rielaborati, provenienti dai recessi più insondati della psiche umana. Per Jung un archetipo contenuto nell'inconscio collettivo è irrapresentabile, ma ha effetti che ne rendono possibile la visualizzazione, “namely, the archetypal images and ideas” (Jung, *Man and His Symbols* 417). Gli archetipi a cui Jung fa riferimento sono rappresentati attraverso immagini primordiali, le quali hanno fatto parte dell'inconscio collettivo dell'umanità per secoli; pensiamo ad esempio alla Madre terra, il bambino divino, l'anziano saggio, la morte sacrificale, l'ibrido mostruoso uomo-animale, tutte immagini presenti anche all'interno delle opere di Malouf.

Così come nella fisica, dove particelle invisibili influenzano l'intero sistema e l'ordine naturale nella sua interezza, le immagini archetipiche, dette anche mitologemi, producono simboli “whose form and movement tell a story” (Qualls-Corbett, *The Sacred Prostitute* 54). Lo stesso David Malouf ha citato gli archetipi junghiani internamente ad un'intervista rilasciata a *The Independent*, palesando il suo interesse per le essenze, definite “a sort of archetypal situation”, così da trovare un modo di indagare momenti estremi e parlare di esperienze estreme o domande fondamentali quali “What is a man's fate? Why this thing and not another?” (Intervista rilasciata a Jan Dalley pubblicata sul quotidiano *The Independent*³²).

Così come accade nella narrativa maloufiana, l'analisi di Jung descrive gli archetipi come espressioni simboliche di un processo proprio non solo del mondo reale, ma della mente che lo concepisce, “a transformation of attitude by means of which a new potential, a new manifestation of life [...] is created” (Jung, *Man and His Symbols* 94).

Nel saggio *The Undiscovered Self* Jung postula che, quando un archetipo viene rappresentato nella mente, questo appaia poi sotto forma di immagine, la quale esprime natura ed impulsi in modo visivo e concreto, come in un quadro o in una fotografia: “when represented to the mind, appears as an image which expresses the nature of the instinctive impulse visually and concretely, like a picture” (Jung, *The Undiscovered Self* 81). La psiche denomina poi l'archetipo al fine di contenerlo e definirlo. Mentre gli archetipi puri sono inconoscibili, le immagini archetipiche, create collegando ad un archetipo un simbolo, sono conoscibili e possono essere esplorate dal punto di vista analitico. Nell'opinione di Jung i miti sono composti di immagini archetipiche che fungono da collegamento tra la mente ed il soggetto narrativo, entrambi presenti nella

32 Si veda l'articolo presente online sulla pagina dell'*Independent* (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/books-king-of-the-wild-1308181.html>).

psiche del soggetto.

Questi concetti si legano in modo evidente al pensiero di Malouf, il quale, nella sua intervista ad Autero, afferma che è solo attraverso il pensiero mitico-archetipico che è possibile riflettere sull'esperienza; in special modo l'esperienza legata al mondo naturale:

I think that we can never really deal with the world experience. We always turn that into a shape that we can deal with. And that shape must have to do with the shape of our minds, the shape of our culture. We are always turning it into stories or into myths that deal with the way we read life: some of those are specific to the culture, and in our case it is Western culture, or they may have to do with some kind of form of thinking that all humans do. That allows me to make sense of experience, especially the experience of the relationship to the natural world and the world of animals, but also to that shape of life, which means that people get born and die. There are ways in which local experience has to be interpreted in terms of a sort of deep performance of things. And I think that is part of the business, always, of writing (Intervista rilasciata ad Autero 15).

L'impiego del mito come strumento ontologico implica l'uso di figure e temi archetipici in grado di suscitare nell'ascoltatore o nel lettore una qualche risposta interiore inconscia. Secondo la definizione della studiosa junghiana June Singer, la parola archetipo definisce "recurring types of situations and types of figures" (Singer, *Boundaries of the Soul* 100). Le figure archetipiche sono immagini primordiali che richiamano il grande potere insito nell'uomo di creare tramite la propria immaginazione; figure come "the Divine Child, the Trickster, the Double, the Primordial Mother" (Singer, *Boundaries of the Soul* 100) sono state definite e descritte da Jung nei suoi saggi³³.

Nell'accezione avanzata da Carl Gustav Jung il termine archetipo è infatti definibile come "l'intuizione che l'istinto ha di se stesso o come autoraffigurazione dell'istinto" (Jung, *Istinto e inconscio* 154). L'archetipo è percepibile solamente per mezzo del

³³ La teoria junghiana degli archetipi, raffigurazioni dell'umano comportamento presenti in ognuno di noi grazie alla presenza di un inconscio collettivo, suggerisce che la vita, intesa come viaggio, sia in realtà una ricerca (o meglio, una *quest*) attraverso la quale noi, gli eroi, possiamo guarire le nostre ferite o essere insigniti di un potere superiore attraverso l'identificazione di strutture mistiche, forze spirituali e mitiche in grado di guidarci. Gli studi culturali degli ultimi trent'anni hanno di norma messo in discussione il valore del mito, affermando che il mito è, di per sé, potenzialmente pericoloso. Esempio assai calzante è quello che riguarda il mito del Giardino dell'Eden, che J. Lee Green critica nell'uso che ne fu fatto dagli schiavisti statunitensi per affermare la supremazia dei bianchi: ai bianchi sarebbe spettato il diritto di comandare gli schiavi di colore proprio in virtù della carnagione chiara dei primi abitanti del giardino edenico. Si veda Greene, J. Lee. *Blacks in Eden: The African-American novel's first century*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.

linguaggio simbolico e poetico, mai in maniera diretta, e si può considerare come un modello di comportamento a priori³⁴. L'immagine archetipica appartiene alla sfera pre-conscia e costituisce, unitamente ad altre immagini archetipiche le "dominanti strutturali della psiche" (Jung, *Istinto e inconscio* 154), tra loro inestricabilmente connesse e compenstrate in una complessa plurivocità³⁵. L'archetipo in letteratura e nelle arti manifesta, inoltre, una forza intrinseca ed incontenibile in grado di riversarsi sia sull'individuo che sulla collettività, influenzando la percezione della realtà. Il potere del lettore di fare esperienza della "poeticità"³⁶ evocata dai testi, sebbene impossibile da garantire a causa delle numerose variabili culturali e personali che potrebbero impedire un contatto con il testo, permette di superare eventuali barriere socio-economiche o politiche attraverso l'intima esperienza della lettura, dando modo all'autore di inserire nel testo un messaggio forte, in grado di condurre il lettore lungo un percorso di autoanalisi e comprensione. Questa coscienza soggettiva, resa più intesa dall'esperienza della lettura e dalla presenza archetipica, può essere ritrovata in tutti i tipi di testo, ma sembra avere un particolare impatto nel caso di una narrazione lirica o poetica, la quale permette di fare esperienza della realtà anche conosciuta e quotidiana in modo sottilmente diverso.

Malouf, interiorizzando la concezione archetipica junghiana, ritiene che il reale e l'immaginato collimino e si mescolino nel momento della fruizione dell'opera artistica o letteraria, attraverso una sorta di incanto che agisce a partire dalla voce narrativa dell'autore:

the spell that is cast on the willing reader by the writer's voice; the way we internalise the voice and make it, for the time of the reading, our own, so that the experience it

³⁴ Si veda Jung, Carl Gustav. "Saggio di interpretazione psicologica del dogma della Trinità". *Opere*. Torino: Boringhieri, 1992.

³⁵ Mi rifaccio in questo caso alle definizioni presentate in: Jung, Carl Gustav. "Gli archetipi dell'inconscio collettivo". *Opere*. Torino: Boringhieri, 1992, p. 36 e a Jung, Carl Gustav, "Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche". *Opere*. Torino: Boringhieri, 1992, p. 229.

³⁶ Si veda a questo proposito: Garcia-Berrio, Antonio. *Teoria de la Literatura*. Madrid: Ediciones Catedra, 1989. Garcia-Berrio introduce nei suoi studi il concetto di "valore estetico imprevedibile", il quale può essere ritrovato in poesia o nelle opere che, come quelle di Malouf, presentano un linguaggio particolarmente lirico. Barrio in tal senso si rifà alla teoria di Julia Kristeva, affermando che la parola poetica conduce ad una "distinct realization, compared to the usual communicative act of language" (Kristeva, *Semeyotike* 43). Si veda Kristeva, Julia. "Semeyotike". *Recherches pour une Semanalyse*. Paris: Seuil, 1969: 258-59.

brings us seems no less personal and real than what we experience in the world³⁷
(Malouf, “An Artful Seduction” 28-29)

Il delicato incanto evocato dall'autore necessita tuttavia di una negoziazione continua al fine di garantire condizioni propizie alla realizzazione di un'intimità capace di unire attraverso il testo non solo immaginario e reale, esteriore ed interiore, ma anche di interrompere l'“absorbed isolation that is one of the unique conditions of our world” (Malouf, “An Artful Seduction” 29), indissolubilmente unendo l'Io del lettore-monade all'alterità costituita dall'autore:

This is what we, as writers, deal in daily, a dimension, continuously negotiated, of mind, tone, language, where the writer's consciousness and the reader's imperceptibly merge, in an intimacy where, all conditions being propitious, I and the other, the mind and the world, are one (Malouf, “An Artful Seduction” 28)

Risuona nelle parole di Malouf un'eco di quanto teorizza il filosofo Raimon Panikkar nel suo libro *Lo spirito della parola*, in cui afferma che “l'uomo *loquens* non è (non può essere) un individuo. La parola ci rivela non solo la nostra solidarietà con gli uomini[...], ma anche con qualcuno oltre a noi” (Panikkar, *Lo spirito della parola* 37).

Essenziale per quello che Malouf definisce “the real work of culture” è la presenza di idee e valori in apparente opposizione tra loro, sintetizzati attraverso il ricorso alla mitopoiesi ed immagini archetipiche³⁸ e comunicati al lettore attraverso il linguaggio lirico³⁹:

³⁷ L'articolo in questione è una versione riveduta e ampliata del discorso di Malouf in occasione della *Kenneth Binns Memorial Lecture* presso la National Library of Australia di Sydney nel settembre 2006.

³⁸ Come suggerito da Lévi-Strauss nella sua analisi della fiaba e del folklore, la narrazione procede strutturalmente attraverso serie opposizioni. In Malouf queste opposizioni, pur presenti in numero limitato, risultano perfettamente interconnesse a creare un tessuto mitologico. Questo sistema complesso viene paragonato da Patrick Buckridge ad una “grammar composition which grows in complexity and inclusiveness from book to book, while retaining, at each stage, its highly reticulated wholeness”. Si veda: Buckridge, Patrick. “Colonial Strategies in the Writing of David Malouf”, *Kunapipi* 8, n. 3 (1986): 48.

³⁹ Come osserva il poeta americano Mark Strand, i linguaggi e gli stili lirici “represent the shadowy, often ephemeral motions of thought and feeling, and do so in ways that are clear and comprehensible. Not only do they fix in language what is most elusive about our experience, but they convince us of its importance [...] its themes are rooted in the continuity of human subjectivity and from antiquity have assumed a connection between privacy and universality [...] It is likely that the lyric, either by its formal appeal to memory when rhyme and meter are used, or simply by its being an artifact, provides

This business of making accessible the richness of the world we are in, of bringing density to ordinary day-to-day living in a place, is the real work of culture. It is a matter, for the most part, of enriching our consciousness – in both senses of that word: increasing our awareness of what exists around us, making it register on our senses in the most vivid way; but also of taking all that into our consciousness and of giving it a second life there so that we possess the world we inhabit imaginatively as well as in fact. It can arise from a diversity of experiences (Malouf, *A Spirit of Play*)

Il “real work of culture”, grazie al potere trasformativo dell’arte, arricchisce il lettore e lo aiuta a sviluppare una connessione con ciò che lo circonda, un “sense of place” che ha le proprie radici in un processo d’intensificazione, trasformazione e transustanziazione dell’esperienza sensoriale attraverso la letteratura, “so that we possess the world we inhabit imaginatively”. Questo processo prevede un impegno concreto sia da parte dell’artista che del lettore al fine di creare una connessione tra l’Io ed il territorio, cosè che un paesaggio “that at first seems unfamiliar and estranging, [lying] outside any possibility of response, can be brought into the world of feeling” (Malouf, *A Spirit of Play*).

Concetti assai simili sono stati teorizzati in ambito letterario nelle opere del critico canadese Northrop Frye, il quale prende le mosse dalle teorie junghiane appena esposte, in special modo quelle contenute nel testo *Archetypes of the Collective Unconscious* e, pur enfatizzando la distanza tra gli scopi della critica e quelli di altre discipline come ad esempio la psicologia, riserva al mito una posizione di rilievo nel campo dell’analisi letteraria. Il critico, commenta Frye, “is concerned only with ritual or dream patterns which are actually in what he is studying, however they got there” (Frye, *Anatomy of Criticism* 109).

Nell’introduzione a *The Bush Garden: Essays in the Canadian Imagination*, Frye individua nel mito la struttura portante della narrativa (Frye, *The Bush Garden: Essays in the Canadian Imagination* ix). Questa originale lettura permette a Frye di mediare⁴⁰

a redress to its message of human evanescence” (Boland, *Making of a Poem*, xxii). Cfr. Strand, Mark. Boland, Eavan (a cura di). *The Making of a Poem*, New York: W.W. Norton, 2000.

40 Frye ama descrivere se stesso come un mediatore in grado di armonizzare diversi approcci critici senza escluderne completamente nessuno, come è evidente anche nella citazione inserita nell’edizione italiana del libro *Anatomy of Criticism*, edita da Einaudi: “Scopo di questo libro è suggerire ai critici non una nuova tecnica di lavoro, ma una nuova prospettiva sotto cui le tecniche già esistenti, e in se stesse sufficientemente valide, possono essere viste. Una volta definito l’argomento di cui tratta, è chiaro che il libro non attacca alcun metodo di critica, bensì le barriere che sono state erette tra un metodo e l’altro”.

tra la posizione di Barthes e quella junghiana così che il mito non viene ridotto a mero segno caricato di significato ideologico, né collegato esclusivamente alla narrativa dell'inconscio collettivo, ma diviene elemento fondante di un'esperienza creativa ed immaginifica; come spiega Frye stesso in un saggio sulla natura del simbolo,

wherever we have archetypal symbolism, we pass from the question "What does this symbol, sea or tree or serpent or character, mean in this work of art?" to the question "What does it mean in my imaginative comprehension of such things as a whole?" Thus the presence of archetypal symbolism makes the individual poem, not its own object, but a phase of imaginative experience (Frye, *Three Meanings of Symbolism* 18).

Lo studio delle varie tecniche narrative ha condotto inoltre Frye a postulare una classificazione delle opere in prosa basata sul potere d'azione posseduto dal protagonista/eroe. Quel che mi preme sottolineare in questa mia analisi delle opere in prosa di Malouf è come la teoria fryeana dei modi di finzione individui due poli della letteratura, rispettivamente quello mitico e quello mimetico, verso i quali i testi possono tendere in maniera più o meno evidente nel presentare descrizioni e ambientazioni realistiche ed accurate o invece riflettere un maggiore interesse per le tematiche mitico/simboliche. Per Malouf queste due modalità, mimetica e mitico/simbolica, sono entrambe assolutamente imprescindibili, al punto che i suoi testi oscillano tra descrizioni di eventi e luoghi fortemente caratterizzati da verosimiglianza e accuratezza storica – pensiamo ad esempio a *Johnno*, racconto se non autobiografico certo figlio delle esperienze di vita dell'autore o *Fly Away Peter*, con i suoi attenti resoconti delle battaglie della Prima Guerra Mondiale in Francia – e lunghi passaggi in cui la riscrittura mitica e simbolica prende il sopravvento, presentandoci modelli archetipici e immagini liriche prodotte dall'acuita percezione metafisica ed onirica del mondo da parte del protagonista/eroe, così come avviene per Ovidio in *An Imaginary Life*, il Terrorista in *Child's Play* o ancora Achille nell'ultimo romanzo di Malouf, *Ransom*, chiaramente l'opera che in modo più evidente si avvale del mito e delle sue riscritture postcoloniali. È attraverso questa commistione che Malouf riesce a sviluppare quello che possiamo definire Realismo Mitico, superando creativamente i limiti imposti da un eccessivo ricorso alla mimesi, ma senza prescindere dall'identificazione mitico simbolica tra lettore e protagonista.

La tendenza delle opere in prosa ad emanciparsi dal mito e procedere verso una

maggiore verosimiglianza nel corso dei secoli è stata da Frye definita *displacement*⁴¹; nel fornirci internamente ai suoi romanzi situazioni verosimili, tuttavia, Malouf non si distanzia mai totalmente dalla descrizione di esperienze trascendentali che superano le barriere della verosimiglianza e, in alcuni casi, anche quelle del linguaggio, ricollegandosi alla conclusione a cui giunge Frye, il quale afferma che le nostre esperienze letterarie più significative sono quelle più intimamente mitopoietiche (Frye, *Anatomy of Criticism* 117), in quanto ci propongono una “unobstructed view of archetypes” e tendono a catturare il lettore attraverso un'esperienza immaginifica più completa (Frye, *Anatomy of Criticism* 117).

In *The Great Code* Frye illustra la relazione tra diverse forme di discorso metaforico e traduzione simbolica, concludendo che “subject and object are linked by a common energy or power” (Frye, *The Great Code* 6), la stessa energia che ritroviamo ad esempio in *Remembering Babylon* quando Malouf descrive la lingua aborigena e ne illustra il sorprendente rapporto intrinseco, quasi magico, con la realtà, al punto che la creatura mangiata ed il suo nome “on your tongue” divengono inseparabili. La vita della creatura, consumata da chi di lei si nutre, diviene parte del nuovo organismo, energia che si trasferisce ma non si distrugge, “[it] could go in and out of your mouth for ever” (RB 26). Frye continua nella sua lettura, suggerendo come questo potere sia intrinseco alla parola, in quanto “[...] articulating of words may bring this common power into being [...] Words in such contexts are words of power or dynamic forces” (Frye, *The Great Code* 6). L'uso metaforico del linguaggio, sebbene non più direttamente associato al concetto di magico, è mantenuto vivo dalla poesia, la quale si appropria del potere un tempo attribuito all'incanto, modificandolo. Assistiamo dunque alla trasformazione del potere della parola, non più agente sulla natura e le sue leggi, bensì, attraverso la metafora, forza in grado di condizionare la percezione e la soggettività del prossimo attraverso l'annullamento della distanza tra soggetto ed oggetto (Frye, *The Great Code* 25). Poiché il mito è una forma narrativa che associa caratteristiche sia poetiche che magiche, esso provoca, così come la poesia, il riconoscimento di una distanza tra soggetto ed oggetto. È l'azione poetica, che a sua volta è alla base della creazione mitica

41 Troviamo definizioni del concetto di *displacement* in diverse opere di Frye. Ne citiamo qui due, la prima contenuta nell'articolo “Words with Power: Being a Second Study of 'The Bible and Literature'”: “Displacement in a literary context means the alteration of a mythical structure in the direction of greater plausibility and accommodation to ordinary experience” (Frye, “Words with Power” 148), la seconda presentata nell'articolo “Myth, Fiction, and Displacement”: “By displacement I mean the techniques a writer uses to make his story credible, logically motivated, or morally acceptable – lifelike, in short” (Frye, “Myth, Fiction, and Displacement” 21)

ad essere responsabile, secondo Frye, del potere insito in un testo, caricandolo barthesianamente di significato ideologico. Il mito avvicina il lettore ad un sistema simbolico in grado di annullare la distanza tra soggetto ed oggetto, così come individuato anche da Randall nella sua riflessione sul linguaggio maloufiano: “for Malouf the most important instance of power is the power to represent, oneself and, still more crucially, others. Power of access, of imaginative access to the experience and knowledge of others, is a Power Malouf cannot do without” (Randall, *David Malouf* 192).

Nella sua *Poétique de l'espace*, il filosofo francese Gaston Bachelard riflette sulla fenomenologia della poetica dello spazio immaginato, ossia lo spazio esaminato in quanto luogo investito di qualità immaginarie. Secondo Bachelard, così come per Malouf,

a phenomenological inquiry on poetry [...] must go beyond the sentimental resonances with which we receive (more or less richly—whether this richness be within ourselves or within the poem) a work of art. This is where the phenomenological doublet of resonances and repercussions must be sensitised. The resonances are dispersed on the different planes of our life in the world, while the repercussions invite us to give greater depth to our own existence. In the resonance we hear the poem, in the reverberations we speak it, it is our own. The reverberations bring about a change of being. It is as though the poet's being were our being. The multiplicity of resonances then issues from the reverberations' unity of being. Or, to put it more simply, this is an impression that all impassioned poetry lovers know well: the poem possesses us entirely (Bachelard, *Poetics of Space* xviii)

Questa molteplicità di risonanze conduce poeta e lettore in uno spazio immaginato e liminale, in cui il riverbero fenomenologico conduce a rivelazioni ontologiche non dissimili da quelle postulate da Jung: “even at the level of the isolated poetic image [...] the phenomenological reverberation can appear. [...] Here we are in the presence of a miniscule phenomenon of the shimmering consciousness” (Bachelard, *Poetics of Space* xxiii).

Secondo Bachelard gli scrittori per cui il concetto di spazio, paesaggio o nazione riveste un'importanza particolare si trovano a creare, tramite la narrazione, un luogo altro, sacro, abitandolo insieme al lettore e collegandolo infine al luogo reale a cui intendono dare una particolare connotazione.

Quasi tutti i romanzi di Malouf presentano tentativi di creare un legame spirituale tra lettore e paesaggio⁴², basti pensare alla mitologizzazione della casa dell'infanzia in Edmondstone Street, dove la veranda diviene simbolo del primo e più insormontabile confine, della sua città natale, la subtropicale Brisbane, e più genericamente del Queensland e dell'Australia intera:

The continent itself is clear enough, burned into my mind on long hot afternoons in the Third Grade when I learned to sketch in its irregular coastline: the half-circle of the Great Australian Bight, the little booted foot of Eyre's Peninsula. Spencer's Gulf down to Port Philip [...]. I know the outline; I know the names (learned painfully for homework) of several dozen capes, bays, promontories, and can trace in with a dotted line the hopeless journeys across it of all the great explorers, Sturt, Leichhardt, Bourke and Wills. But what is beyond that is a mystery. It is what begins with the darkness at our back door. Too big to hold in the mind! I think my way out a few steps into it and give up on the slopes of a Mount Hopeless that is just over the fence in the vacant allotment next door. Australia is impossible! (J 52-53)

L'Australia, lungi dall'essere solo un luogo fisico, necessita di essere decostruita e ricostruita dall'immaginazione dell'autore e da quella del lettore, poiché una nazione non è altro che un costrutto culturale⁴³ di valori e linguaggio, un processo critico *in fieri*. Usando le parole di Malouf:

You don't just describe a place, you mythologize it, turn it into a symbolic place that your work can exist in. I've done that with Brisbane and, if readers respond, then they do so to what they also see concealed underneath, rather than recognizing any physical reality" (Intervista rilasciata a Judie Copeland 51).

Se pure potrebbe essere difficile, ad una prima analisi, individuare la mitologizzazione degli spazi all'interno del primo romanzo di Malouf, *Johnno*, appare chiaro come sia attraverso il contrasto con Johnno ed il suo rifiuto dell'Australia e dei suoi miti⁴⁴ che Dante sviluppa un proprio senso di appartenenza alla città.

Anche l'autobiografico *12 Edmondstone Street*, pubblicato nel 1985, è ricchissimo di rimandi alla Brisbane del passato, descrivendone le case dotate di un proprio campo da tennis, le piscine, le costruzioni in legno circondate su tre lati da ampie verande: "as for verandahs. Well, their evocation of the raised tent flap gives the game away completely.

⁴² Si veda la già citata intervista rilasciata da David Malouf a Julie Copeland.

⁴³ Cfr. Neilsen, *Imagined Lives* 6.

⁴⁴ Dante narra della sua ultima uscita con Johnno, il quale, ubriaco e disilluso, parla esplicitamente di "distruggere il mito" (J 149).

They are a formal concession that you are just one step up from nomads” (ES 17). La casa dell’infanzia diviene il Luogo per antonomasia, il primo confine conosciuto, la prima topografia appresa ed interiorizzata:

Each house has its own topography, its own lore: negotiable borders, spaces open or closed, the salient features – not Capes and Bays in this case but the Side Door, the Brass Jardinière – whose names make up a daily litany. A complex history comes down to us, through household jokes and anecdotes, odd habits, irrational superstitions (ES 8-9)

Attraverso le parole di Colm Tóibín, intimo amico irlandese dell’autore, possiamo immediatamente osservare come le opere di Malouf abbiano già provveduto a creare una mitologia di Brisbane capace di vincere il tempo ed i cambiamenti delle epoche. Se pure la Brisbane dell’infanzia di Malouf è stata ormai soppiantata da una metropoli di cemento e grattacieli, “he has made the most intimate space and the closest observation his great world and he has made the longing to protect, or the longing to remember, into a powerful bulwark against erosion caused by time” (citato in Indik, *David Malouf* 34). L’area in cui la casa di Malouf sorgeva, Southbank, è ormai l’anima culturale della città, ricca di musei, teatri, ameni giardini che hanno sostituito case di legno dai recessi segreti, bordelli e zoo fatiscenti, in processo forzato di civile ricostruzione magistralmente descritto nel penultimo capitolo di *Johnno*:

If Johnno had intended us somehow to revive the exploits of our youth, Brisbane itself had taken measures to prevent us. The Greek Club had been moved back a street towards the Gardens [...]. The brothels too were gone – closed by the new government as part of campaign to destroy the city’s reputation as a tropical backwater, sluggish, colonial, degenerate, and force it into the present. [...] The sprawling weatherboard city we had grown up in was being torn down at last to make way to something grander and more solid. (J 147)

Anche la poesia “Mythologies” si muove nella medesima direzione e, forse in un riferimento alle *Mythologies* di Roland Barthes, Malouf lamenta il distacco tra la vita moderna ed i miti di un tempo, ormai vuoti di senso:

In the old days it was easy: enough to recognise a god or two benignly winking above the sill [...] And now where are we? Lost in the Supermarket, hesitating over Gustav Mahler’s Greatest Hits and Kitty Kat or Zen [...] Old charms laid out in the sun catch nothing but a headcold or a bad case of sunburn. For both of which we have remedies: the right cure for the wrong, the fatal ill (Malouf, *Neighbours* 22)

Se pure l’interferenza mitica è destinata con ogni probabilità a fallire Barthes scrive della possibilità di ideologizzare o poeticizzare gli oggetti, poiché “a difficulty

pertaining to our times” è quella di considerare poesia e narrativa come “the search for the inalienable meaning of things” (Barthes, *Mythologies* 23). La nostra alienazione, nella visione barthesiana, è resa anche più completa per via del fatto che ci è impossibile esperire la realtà in modo certo: siamo continuamente rimandati dal soggetto alla sua demistificazione, incapaci di esplicitarne la completezza. Il fatto che ci sia possibile ottenere qualcosa di più che un'incerta comprensione della realtà senza dubbio è misura dell'umana alienazione: se il mito è definito come un genere di linguaggio ed un sistema semiologico, l'uso di referenti mitopoietici in Malouf può essere visto come un tentativo di poeticizzare al fine di sanare le fratture ideologiche ed identitarie della vita contemporanea. Secondo questa visione le società occidentali soffrirebbero di una cronica inabilità ad accedere ad immagini mitopoietiche soddisfacenti, capaci di fornire una fondazione di significato che permetta di interpretare il flusso frenetico della vita quotidiana.

Nel suo descrivere la cultura australiana, ed in senso più ampio la cultura occidentale di matrice biblica ed aristotelica, Malouf ne critica l'eccessiva categorizzazione, così come molto critica è la sua opinione in merito a gerarchie di potere che non possono che risultare limitanti nei confronti dell'atto creativo, il quale è alla base del pensiero umano:

Our culture is based on distinction and hierachy. We got that from Aristotle. We might have got it earlier from whatever comes through the Bible. But it's a way of seeing that I want ultimately to reject. I see its uses in terms of [...] power. That is, if you say there is a hierarchy and you are at the top of it, then you certainly have the right to extert that power over all the things below. But creation, and therefore art, exists in an area which does not involve power in that way, in which all things can be allowed to be themselves and equal, in which we don't have to make those distinctions (Intervista rilasciata a Kavanagh 255)

Si tratta di una visione del mondo di tipo dominatore⁴⁵ e coloniale, alla quale Malouf contrappone invece un modello fondato sull'atto immaginifico e creativo.

L'interesse maloufiano per l'uso di idee ed immagini mitopoietiche può essere considerato una via per comprendere la propria identità spirituale ed al tempo stesso un modo per rappresentare oggetti ed esperienze in modo che questi abbiano un'ampia risonanza culturale. Come afferma il filosofo Raimon Panikkar nel suo interrogarsi sul

45 Nella sua intervista rilasciata a Stefano Mercanti, Riane Eisler riflette su come il modello dominatore sia basato su “three core elements of domination [...]: an authoritarian family and society, the use of fear and force to maintain control, and the rigid subordination of women and children” (Eisler in Mercanti, “In Conversation with Riane Eisler” 145). Malouf, come dimostrato in questo studio, si pone criticamente rispetto a tutti e tre questi elementi.

concetto di *mythos*, “il narrare [...] è partecipare alla narrazione creativa dell'universo. [...] La parola mitica è operativa. Perciò mito e cultura e mito e rituale sono così intimamente connessi” (Panikkar, *Lo spirito della parola* 94-95).

A partire dagli anni '70, nelle sue molte riscritture di *Johnno*, la prosa di Malouf diviene considerevolmente più fluida nel mischiare visioni temporali e spaziali, cominciando a porre le basi per quello che diverrà il forte interesse maloufiano per i miti del luogo. Evidenza di questo, oltre che nei *draft* conservati presso l'Università del Queensland, si può trovare anche nella poesia del periodo, dove il tema del viaggio introduce particolari luoghi di scoperta per il soggetto e la società: “The journey is into time”, ammette il poeta, descrivendo un paesaggio bucolico in cui l'erba sospira e l'incontro con un cervo è preludio alla comunione con la natura nel proseguire del viaggio nomadico: “the next city we shall inhabit is still in our saddlebags, in the dipper, flashing as we drink” (Malouf, *Neighbours* 56).

In una lettera all'amica Judith Rodriguez lo stesso Malouf suggerisce come l'apertura verso direzioni nuove rappresenti per lui la chiave di volta verso una comprensione mistica:

The clue was in all those pieces towards the end of Bicycle that tended to open out in a rather mystical way in another direction. People who expect me to be ironic, chatty, reminiscent rather than 'lyrical' will probably be disappointed. [...] The direction, I think will be out towards something indefinable and the mode is more often lyrical, than dramatic or narrative (Lettera a Judith Rodriguez⁴⁶ 1972).

Un simile stile suggerisce che, così come le mitologie possono introdurre nuovi significati ed espressioni identitarie all'interno del quotidiano, così l'uso poetico della lingua anche in prosa può condurre il lettore ad interiorizzare maggiormente gli archetipi proposti, avendoli interiorizzati attraverso l'esposizione al lirismo del testo.

Il linguaggio, suggerisce Heidegger, “is the house of Being,” e, continua, “Being comes, self-illuminatingly, into language” (citato in Gray, “Heidegger's Being” 417): anche secondo il filosofo tedesco il linguaggio può essere genuina rivelazione della realtà, ma solo se si ignorano stratificazioni fallaci o rigidità terminologiche, così come suggerito dallo stesso Ovidio in *An Imaginary Life* quando discute dell'atto di dare un nome alle

46 La lettera qui citata, UQFL 75/DM 207, appartiene alla Judith Rodriguez Collection (UQFL75) conservata presso la Fryer Library di Brisbane. La *box 1* contiene la corrispondenza tra Rodriguez e Malouf dall'anno 1957 all'anno 1977. La consultazione di questo materiale è avvenuta nel gennaio-marzo 2013.

divinità, simbolo delle forze naturali del mondo, ma allo stesso tempo anche della forza dell'umano pensiero che si incarna nelle cose in un movimento biunivoco:

We give the gods a name and they quicken in us, they rise in their glory and power and majesty out of minds, they move forth to act in the world beyond, changing us and it. So it is that the beings we are in the process of becoming will be drawn out of us. We have only to find the name and let its illumination fill us. Beginning, as always, with what is simple (IM 26).

È possibile ritrovare una riflessione assai simile anche nel racconto “Ephimeteus, or the Spirit of Reflection” inserito nella raccolta *Untold Tales*, quando il protagonista eponimo, personaggio del mito greco fratello del più noto Prometeo, afferma che gli dèi siano proiezioni delle forze contrastanti dell'animo umano, le quali, “being given a name [...] could be grasped and contemplated” (Malouf, *Untold Tales* 35). Per Epimeteo le divinità non sono che raffigurazioni del pensiero dell'individuo e della sua intrinseca natura, i quali, nell'essere esplicitati, acquisiscono il potere di agire nel mondo.

In *An Imaginary Life* percezioni interne ed esterne si mescolano nella mente del lettore come riflessi cangianti, portando all'espressione di concetti nuovi in continuo mutamento, così come enunciato da Ovidio quando afferma che attraverso il ritorno a laghi, fiumi, mari ed oceani “we shall begin to take back into ourselves the lakes, the rivers, the oceans of earth [...] The spirit of things will migrate back into us. We shall be whole” (AIL 96) e ancora quando descrive come il pronunciare il nome dei fiori sia sufficiente a farli magicamente sbocciare anche senza conoscerne l'aspetto, il colore, la forma o il numero di petali, “opening out of the secret syllables as I place them like seeds upon my tongue and give them breath” (AIL 26).

Attraverso la riflessione sulla sua condizione di esiliato ed il suo rapporto con il Bambino/Doppio Ovidio fa esperienza del proprio limite conoscitivo al punto da sentire che una maggiore trascendenza gli è in quel momento impedita:

But my knowing that it is sky, that the stars have names and a history, prevents my being the sky [...] The Child is otherwise. I try to think as he must: I am raining, I am thundering, and am immediately struck with panic [...] But I know now that this is the way (AIL 96).

Sarà solo al momento della morte che Ovidio, come molti altri personaggi maloufiani, farà reale esperienza della trascendenza. Per ora essa rimane solo un'intuizione derivata

dal suo rapporto con il mito e con il linguaggio, esattamente come accade internamente ai romanzi dell'autore.

CAPITOLO SECONDO

2. MITI DELL'ALTERITA'

IF I WERE TO OFFER YOU
A POEM IT WOULD BE SILENCE ITSELF
UNATTENDED STILL

- DAVID MALOUF, INSPIRATIONS VII

In *The Great World*, romanzo del 1990, uno dei passaggi più rilevanti è quello in cui il patrigno di Vic riflette sul ruolo dell'immaginazione poetica, riconoscendone l'imprescindibile importanza nel corso del discorso pronunciato in occasione del funerale del poeta Hugh Warrender. Poco prima della lettura del testo da parte dei nipoti di Hugh, lo stesso Digger si trova a riflettere su come la lettura di una poesia inedita sia riuscita ad evocare in lui l'immagine ed il profumo di un gelsomino, una presenza invisibile nella stanza altrimenti gremita. È soprattutto una singola parola a toccarlo nell'intimo, "returns" (GW 282), mentre "some overtones of [the poem], of its music, lingered in him, and in others too".

La riflessione che segue si lega direttamente alla poetica maloufiana, in quanto la letteratura diviene occasione per riscoprire "what it is that cannot be held on to but nonetheless is not lost", il non-visto, ciò che può essere esperito solo tramite il linguaggio poetico e archetipico:

to make glow with significance what is usually unseen, and unspoken too – that, when it occurs, is what binds us all, since it speaks immediately out of the centre of each one of us; giving shape to what we too have experienced and did not till then have words for, though as soon as they are spoken we know them as our own (GW 284)

James Tulip ci offre una preziosa riflessione su come Malouf riesca ad unire autore e lettore in tutto quel che scrive (Tulip, *David Malouf* xxiv), caratteristica questa individuata anche dal critico ed amico personale di Malouf Ivor Indyk nella sua introduzione alla collezione di saggi *David Malouf: a Celebration*. Indyk osserva come i momenti di intimità all'interno della produzione in prosa di Malouf abbiano molto in comune con il lirismo delle sue poesie, suggerendo la possibilità di una comunione spirituale e metafisica:

The great moments of intimacy in his novels all have the quality of poetry. One thinks immediately of the ending of *An Imaginary Life* [or] the scene in the prisoner-of-war camp in *The Great World*. Malouf's language at these moments beats with a pulse, in breath-like rhythms bringing the scene so close that one seems to share in the enchantment of the characters. At the same time, the visual quality of the scene – its clarity as an image – holds it at a distance (Indyk 2)

Nel trattare il tema dell'alterità nelle sue diverse espressioni, mi prefisso, nei paragrafi seguenti, di esplorare come l'Io e l'Altro coesistano sia internamente alle opere di Malouf – pensiamo ad esempio a come in *Johnno* Dante riesca a fare reale esperienza dell'Australianità solo tramite il difficile rapporto d'imitazione/repulsione con l'amico d'infanzia Johnno – sia nel rapporto esterno e metanarrativo tra l'autore del testo ed il suo lettore.

Come descritto da Karin Hansson nel suo saggio *Sheer Edge*, il quale si focalizza sulla ricerca dell'identità nelle opere maloufiane, Malouf si scopre mediatore tra la realtà così come viene percepita e la consapevolezza che deriva dall'unione di diverse coscienze, reali o immaginarie che siano. Questo movimento, una sorta di Danza Cosmica che simboleggia il ciclo di morte e rinascita, creazione e distruzione, è per Hansson “the rhythm of birth and death as the basis of all existence” (Hansson, *David Malouf* 160).

Nel volume *Re-Visioning Psychology* James Hillman descrive un fenomeno contemporaneo definito *Roman Decline*, ovvero il declino in termini psicologici dell'Ego, il quale, secondo Freud, avrebbe come compito quello di colonizzare i limiti barbari dell'Id, reclamando nuovi spazi per la coscienza e per quello che Freud definisce “work of culture”. Come l'Impero Romano visse il suo periodo di espansione e successivamente conobbe le miserie della crisi, così l'Ego tenterebbe di espandersi sempre di più ai danni dei margini inesplorati, rischiando tuttavia di venire a contatto con elementi potenzialmente destabilizzanti in grado di frammentarlo e disgregarlo. Si tratta naturalmente di una similitudine portata all'estremo, in quanto esistono diversi modi della coscienza, molti dei quali in grado di bilanciare adeguatamente centro e periferia, Roma ed i confini dell'Impero, in una visione psicologica di stampo “politeistico” e policentrico (Hillman, *Re-Visioning Psychology* 32), in cui gli dèi che regolano i due regni sono molteplici e per molti versi ignari dell'esistenza gli uni degli altri. Malouf, in modo molto simile, cerca di dimostrare con i suoi miti dell'esilio e dell'alterità come sia possibile cercare un punto di incontro tra margine e centro, portando un certo grado di controllo formale nel reame dell'irrazionale, dell'anarchico e

del primitivo⁴⁷.

Numerosi studi critici, come già accennato nel capitolo introduttivo, hanno mirato ad investigare l'approccio all'esperienza umana che Malouf sembra costruire a partire da contrapposizioni, prima tra tutte la contrapposizione tra archetipico e reale. La confessione dell'ossessione maloufiana per alcune figure ricorrenti viene esplicitata dall'autore stesso in uno dei suoi *Interiors*, in cui fa riferimento a figure di "Altri" angelicati in quella che potrebbe essere una citazione di Rilke:

There are lots of figures and subjects and pictures and sounds that keep recurring [...] I really do think of them like a whole set of announcing angels, waiting to tell us whatever it is. But we have to be very careful to let them speak first [...] these figures must be allowed to come right up to the edge of a poem or a piece of writing, even if they are dismissed. Certainly more and more what I try to do in writing [...] is to put myself in contact with these obsessive figures -or whatever they are [...] there's no subject of any poem; just yourself and those figures and somewhere the language in between (Intervista con Jim Davidson 332)

L'esperienza del contatto tra corpo e mente, uomo e paesaggio, costituisce una declinazione sempre nuova di quello che Don Randall definisce il "continuous concern with encounters between self and other", il quale conduce ad un turbamento creativo dell'identità (Randall, *David Malouf* 1): il soggetto esperisce compiutamente nuove realtà solo attraverso l'incontro, la connessione e lo scambio con l'altro da sé, il non-Io, e mediante le trasformazioni che questo incontro innesca (Randall, *David Malouf* 192). Questa apertura all'Altro, ricercata e spesso raggiunta dai personaggi maloufiani, rende a sua volta possibile un'apertura alla realtà in senso più ampio, prendendo in considerazione anche il rapporto dell'essere umano con l'ambiente che lo circonda in quella che è stata definita una "preoccupazione ecologica" (Mulligan, *Ecological pioneers* 28) e favorendo la ricerca dell'identità in termini sociali, culturali e storici.

L'attenzione alle esperienze sensoriali, alle intuizioni ed ai sogni profetici che ne arricchisce la poetica non preclude tuttavia un'attenta ricostruzione storica ed umana, così che soggettività ed oggettività possano assieme costruire una visione nuova della realtà; le figure imprevedibili che avevano animato la poesia maloufiana, messaggeri angelici e tigris, tornano con una forma nuova a ridefinire i confini della percezione dell'eroe, sia essa volta alla comprensione di sé o del mondo circostante.

47 Cfr. Bishop, Peter. "David Malouf and the Language of Exile". *Australian. Literary. Studies* 10.4 (1982): 419-428.

Nella prima parte di *An Imaginary Life* Ovidio annuncia a se stesso ed al suo futuro e sconosciuto lettore la sua trasformazione (“Now I too must be transformed” AIL 33), un proposito che lascia intendere immediatamente come il secondo romanzo di Malouf abbia come tema fondante il mutamento attraverso il potere immaginifico. L'esilio a cui Ovidio è condannato è il punto di svolta di una vita dissoluta di travestimenti e metamorfosi letterarie: privato della lingua natia, del conforto del conosciuto, persino del piacere derivato dalla bellezza fine a se stessa, il protagonista ritrova la propria capacità creativa attraverso incontri con il diverso e rivelazioni metamorfiche. L'esperienza dell'inaspettato, sia esso appartenente al regno vegetale come il papavero o a quello animale, come nel caso del Bambino selvaggio, il quale ha vissuto per un imprecisato lasso di tempo insieme ai cervi, si annuncia come superamento della desolazione ed il simbolico arrivo di una nuova primavera.

Garcia-Berrio suggerisce che le entità letterarie, come ad esempio i personaggi o le finzioni narrative, siano rielaborazioni mimetiche e concettuali di miti e simboli puri, “mimetic or conceptual jackets enveloping pure symbolic forms and narrative myths”. Se per Garcia-Berrio i miti sono “the temporal and narrative development of a pure and atemporal symbolic intuition” (Garcia-Berrio, *A Theory of the Literary Text* 355), i simboli non possono che divenire la fondazione semantica ed il costituente primo dell'immaginazione di ciascun autore. Il legame tra immagini e simboli in *An Imaginary Life* getta luce sulla formazione di una semantica dell'immaginazione maloufiana; il papavero scoperto da Ovidio è non solo il simbolo di Roma lontana, l'annunciazione della primavera o la riscoperta per il narratore del piacere estetico fine a se stesso, ma funziona da rimando testuale alla memoria dell'infanzia, quando, più di molti altri, Ovidio aveva rinunciato alla dimensione fanciullesca e al legame con la terra per divenire il sofisticato ed ironico dileggiatore della Roma augustea. Il vero esilio, dunque, non è quello che Ovidio lamenta inizialmente, ma un'alienazione più profonda e radicata che si esprime, come spesso in Malouf, anche nel linguaggio: l'ironia, figura prediletta dagli scettici, lascia il posto alla sineddoche, che richiama invece l'unità, la completezza, la fiducia nell'Altro attraverso la forza immaginifica. Sia nell'esperienza dell'esilio che in quella trascendente descritta nell'ultimo movimento del romanzo ritroviamo la medesima attenzione linguistico-simbolica, totalmente scevra di connotazioni di tipo religioso o morale; positiva o negativa che sia, l'esperienza è sempre un movimento individuale inserito in un macrocosmo naturale e sociale.

Come dichiarato nell'intervista rilasciata nel 2009 a Sarah Kanowski, l'interesse

primario di Malouf è quello di permettere ad ognuno, attraverso la narrazione, quella che lui definisce “simple storytelling” (Intervista rilasciata a Kanowski 80), di trasformarsi in qualcosa di Altro, penetrando una pelle non propria, liberandosi da preoccupazioni e limitazioni fisiche e temporali. Non ci sorprende dunque notare l'abbondanza di specchi, mutamente proteiformi, mostri e Altri all'interno dei suoi romanzi.

3.1 L'IO ED IL DOPPIO

[THEY ASKED] "ARE YOU THE CENTRAL CHARACTER OF THIS BOOK?" AND I SAID "IF YOU MEAN AM I JOHNNO? YES."

- DAVID MALOUF, INTERVISTA A IVOR INDYK

Uno dei temi più cari a Malouf, filo rosso che collega tematicamente tutte le sue opere, dal primo romanzo, *Johnno*, all'ultima opera in prosa⁴⁸, *Ransom*, è senza dubbio l'archetipo del Doppio, tema mitico/archetipico che gli permette, attraverso la presenza di due personaggi tra loro legati, di esternalizzare un dialogo o una serie di rivelazioni (Malouf, *Intervista rilasciata a Davidson* 227). La figura del Doppio – un personaggio del tutto simile all'individuo che ne fa l'esperienza – accompagna la storia dell'umanità sin dai tempi più remoti, esplicitato in miti e credenze popolari, così come nella letteratura e successivamente nel cinema e nel fumetto⁴⁹.

Se considerata dal punto di vista antropologico questa tematica può essere ritrovata nelle più antiche simbolizzazioni dell'anima, si pensi al mito platonico dell'umanità

⁴⁸ Lo stesso Malouf ha dichiarato, in un'intervista rilasciatami ad aprile 2013 presso la sua abitazione di Sydney, di non avere in programma di scrivere altri romanzi. *Ransom* sarebbe, in tal caso, non solo l'ultima opera in termini cronologici, bensì in termini assoluti. In tale occasione Malouf ha confermato tuttavia che intende continuare a dedicarsi alla saggistica e alla poesia, come dimostrato anche dalla recente pubblicazione della raccolta di saggi *A First Place*.

⁴⁹ Assai numerosi sono gli studi critici dedicati alla figura del Doppio in letteratura e l'analisi di questo archetipo mitico richiederebbe probabilmente una tesi a sè stante. Desidero tuttavia citare alcuni validi testi critici che affrontano questa tematica: Riem, Antonella. *Il seme e l'urna. Il doppio nella letteratura inglese*. Ravenna: Longo, 1990; Tymms, Ralph. *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949; Rogers, Robert. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970; Keppler, Carl. *The Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972; Minuzzo Bacchiega, Franca. *Il doppio. Da una considerazione sull'ombra*. Urbino: Quattro Venti, 1984; Rutelli, Romana. *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*. Napoli: Liguori, 1984; Miller, Karl. *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press, 1985; Coates, Paul. *The Double and the Other: Identity As Ideology in Post-Romantic Fiction*. London: Macmillan, 1988; Herdman, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. London: Macmillan, 1991; Fusillo, Massimo. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci: La Nuova Italia, 1998; D'Agostini, Maria. "E. T. A. Hoffmann. L'io e i suoi vassalli infedeli". *I messaggeri dell'angoscia: quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*. Roma: Bulzoni, 1983, 81-109. Per un'indagine clinica sulla problematica dell'identità scissa, ovvero sulla fenomenologia psichica legata alla manifestazione del Doppio, sui suoi processi e le sue strutture risulta, invece, particolarmente utili i volumi curati da Enzo Funari: *Il doppio tra patologia e necessità*. Milano: Cortina, 1986 e *La chimera e il buon compagno. Storie e rappresentazioni del doppio*. Milano: Cortina, 1998.

integra, circolare e completa, resa arrogante dal proprio potere e divisa da Zeus, padre degli Dei, dopo un tentativo fallito di scalata al cielo⁵⁰: gli esseri umani, “straziati per la divisione subita, rimpiansero l'unità originaria, sospirando poi per qualcosa che non 'sapevano dire” (Riem, *Il Doppio* 13).

Molti popoli della terra si sono confrontati, in epoche e in luoghi diversi, ciascuno secondo proprie modalità e con differenti esiti, con il dualismo vita/morte, con il fatto di avere arti doppi, con l'alternarsi del giorno e della notte. Alcuni di questi popoli hanno organizzato il loro pensiero, i loro dèi e persino il loro linguaggio in conformità con queste dicotomie sui versanti linguistico e iconologico. Fin dall'epica omerica, a cui Malouf si rifà per il suo romanzo conclusivo, *Ransom*, l'identità, il doppio, la gemellarità e le relazioni di complementarità hanno definito la persona nel suo rapporto con l'altro più vicino: il gemello, il fratello o il nemico. Il carattere del doppio ha dunque non solo una caratteristica dicotomica, di contrapposizione, ma anche l'aspetto di un *unicum* con due facce, una esterna e una interna, così come il cielo e il sottosuolo avevano un unico ruolo cosmico nel mondo antico, nonostante la loro apparente opposizione, in quanto parte di uno stesso disegno universale.

Nel dizionario dei temi della letteratura curato da Horst e Daemrich vengono individuate fondamentalmente due versioni, l'una “positiva e umoristica”, l'altra “negativa e perturbante”, dello svolgimento del tema del Doppio (Horst e Daemrich, *Themen und Motive in der Literatur* 97-99). La prima delle versioni del Doppio, attraverso la rappresentazione letteraria di figure tra loro molto simili, favorisce narrazioni in cui lo scambio dei ruoli permette all'autore di dare vita a situazioni comiche e sviluppi umoristici; la seconda, basata invece sull'idea che il sosia rappresenti la personificazione di istanze interne opposte all'Io e sia quindi una proiezione problematica di un Io scisso, prende spunto dal concetto junghiano di Ombra. Il pensiero junghiano offre in tal senso osservazioni di particolare rilievo ed interesse. L'Ombra viene reputata uno snodo centrale della psicologia analitica in quanto lato oscuro della personalità: essa coincide con quell'aspetto inconscio che deve

⁵⁰ Platone nel Simposio fa narrare al commediografo Aristofane un mito che riporta come gli esseri umani fosse un tempo perfetti, non mancanti di nulla. Zeus, timoroso di tale perfezione e dell'arroganza che ne derivava, li scisse in due, condannando gli esseri umani alla perenne ricerca della propria metà: “l'antica nostra natura non era la medesima di oggi. In principio gli uomini erano l'uno e l'altro, uomini e donne allo stesso tempo, la loro forma circolare, il loro aspetto intero e rotondo. [...] Zeus, volendo castigare l'uomo per la sua tracotanza, avendo voluto sfidare gli dèi, non volendo distruggerlo, lo tagliò in due” (Platone 189 d – 193 d).

essere assolutamente reso conscio, onde evitare che gravi irrimediabilmente sull'uomo, interagendo, in forma proiettiva, su di lui⁵¹. Nella letteratura moderna e postcoloniale il tema del Doppio viene spesso utilizzato per concedere la parola alla molteplicità di voci interiori che nascono dalla nostra esperienza e che difficilmente riescono ad essere ricondotte ad una coscienza identitaria unica: mancando in noi un senso di completezza ed armonia veniamo forzati a ricercare all'esterno un ideale da seguire, spesso incarnato in una persona⁵².

La figura del Doppio, come emerge in una penetrante analisi del freudiano Otto Rank⁵³ sul significato del sosia nella letteratura e nel folklore, assume nell'immaginario romantico e post-romantico una valenza diametralmente opposta a quella che gli era normalmente attribuita nelle culture primitive⁵⁴. All'interno della speculazione romantica, infatti, se il soggetto acquisisce un ruolo sempre più centrale e fondamentale all'interno dell'arco narrativo, esso finisce per perdere irrimediabilmente parte della propria autonomia e indipendenza: concentrandosi esclusivamente sull'individuo si finisce infatti per accentuare la frattura tra l'Io ed il mondo e questo, lungi dal condurre ad una stabile consapevolezza di sé, fa emergere una spaccatura interna al soggetto, percepita come pericolosa e destabilizzante.

Profondamente legato e quasi inscindibile dal tema del Doppio è il concetto di *unheimlich*, derivante dalla parola tedesca *Das Unheimliche*, poi tradotta in italiano con "il perturbante", in inglese con "*the uncanny*" e interpretato in francese con "*inquiétante*

⁵¹ Si veda Jacobi, Jolande. *La psicologia di C. G. Jung*. Torino: Boringhieri, 1973, ma anche Daemmrich, Ingrid e Daemmrich, Horst. *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen: Utb GmbH, 1995.

⁵² Si rimanda in tal senso all'introduzione del saggio di Antonella Riem "The Double character and the growing up process in David Malouf's *Johnno* and Randolph Stow's *The Merry Go Round in the Sea*".

⁵³ Otto Rank (1884-1939) nasce a Vienna ed entra a far parte, ancora giovanissimo, degli intimi di Freud, diventando, fin dall'inizio, segretario della società psicoanalitica viennese e redattore, insieme a Hans Sachs, della rivista *Imago*, sulla quale, nel 1914, viene pubblicato il suo saggio *Der Doppelgänger*, da noi consultato nell'edizione italiana *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. Milano: Sugarco, 1994.

⁵⁴ Rank traccia la storia dei significati assunti dall'immagine del Doppio nella cultura occidentale, individuando nel romanticismo tedesco il periodo più significativo per l'evoluzione della figura del sosia in senso "negativo", ovvero per la sua trasformazione da spirito tutelare, quale era fondamentalmente nelle culture primitive, a messaggero di morte.

étrangeté”, traduzione che dà il titolo ad un celebre saggio freudiano⁵⁵ del 1919 in cui Freud, rifacendosi in particolare ad alcuni testi narrativi di Hoffman, assume il sosia come una delle figure centrali dell’esperienza estetica del fenomeno psichico ed emotivo del “perturbante”, da lui definito come “quella sorta di perturbante che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare” (Freud, *Il perturbante*). Partendo da un attento studio etimologico e semantico dell’aggettivo *Heimlich*, derivato da *Heim*, casa, ed imparentato con *heimisch* nel suo significato di patrio, natio, familiare, e del suo antonimo *unheimlich*, Freud mette in evidenza come la parola *Heimlich*, apparentemente positiva, contenga già embrionalmente il suo opposto, legato a concetti come “segreto”, “nascosto”, “occultato”, “tenebroso”. Il padre della psicanalisi arriva quindi a sostenere che ciò che è *heimlich* abbia in sé le potenzialità per diventare *unheimlich*, il che rimanda direttamente alla tematica dell’alterità, del sé opposto che tuttavia presenta una medesima radice originaria: prende forma l’ipotesi psicanalitica dell’immanenza dello strano nel familiare.

Secondo Freud la manifestazione dell’*unheimlich* avverrebbe in precise circostanze, ovvero

il momento in cui l’inquietante si presenta è quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato (Freud, “Il perturbante” 311)

In questa prospettiva il Doppio, in quanto estraneità che si insinua nella quotidianità della ragione, non è più solo il simbolo, ma diventa esso stesso la disarticolazione dell’identità.

La tematica delle immagini speculari, delle maschere, dei travestimenti e delle duplicazioni simulate emerge prepotentemente nell’intreccio delle vicende e delle espressioni interiori dei romanzi di Malouf: il continuo ripresentarsi del tema del *Doppelgänger*⁵⁶ in una costellazione infinita di immagini riflesse, destini incrociati e anime intersecate è indice del profondo interesse dell’autore nei confronti della crisi

⁵⁵ Si veda per un approfondimento sul tema il saggio “Il Perturbante” (“Das Unheimliche”), in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Boringhieri, 1969.

⁵⁶ Coniato dallo scrittore romantico tedesco Jean Paul nel 1796 il termine *Doppelgänger* è stato tradotto in inglese con *double-goer* (letteralmente “colui che avanza scisso”) o più comunemente con *double-self*, richiamando in questo caso il significato figurato di un sosia, un alter-ego. La traduzione italiana più comune, *Doppio*, non viene utilizzata qui per riferirsi solo a persone fisiche e personaggi, ma vuole comprendere anche specchi, riflessi, ombre, maschere narrative e metanarrative.

dell'unità dell'Io, interesse che non si arresta alla semplice constatazione della lacerazione interna ma osa spingersi ben oltre, indagandola e mostrando come la riconquista di un'identità unitaria sia un percorso difficile, che necessita di un continuo rimando ai luoghi, alla cultura, alla narrazione. Non è un caso che Malouf affermi che i suoi personaggi maschili siano, in verità, “all [...] one character” (Malouf, Intervista rilasciata a Davidson 277).

In un'epoca che fa della soggettività l'oggetto principale di ogni indagine speculativa e in cui il concetto di individualità entra filosoficamente ed ontologicamente in crisi, prende forma il tema del Doppio in senso autoscopico e moderno, quello cioè del “soggetto che vede dinanzi a sé un altro se stesso come un'entità autonoma ma identica, o che si imbatte in un individuo simile a sé in tutto e per tutto”⁵⁷. Si viene a creare in Malouf, tramite la commistione di fantastico e reale, di realistico ed archetipico riflessi l'uno nell'altro, quella che Robert Gillies definisce “the admirable art with which the author has married dreams to realities, the air of truth which his wildest fantasies draw from the neighbourhood of things which we all feel to be simply and intensely human and true” (Gillies, “The Devil's Elixir” 55).

Questa divisione del sé, questo sdoppiamento e gioco di riflessi, compare significativamente già nell'infanzia di Malouf, il quale, nella sua autobiografia *12 Edmondstone Street*, rivela il segreto della sua ossessione per la *jardinière* di sinistra posta sul pianoforte nella casa della sua infanzia, la quale ospitava una variegata e misteriosa serie di oggetti, “the general repository of the half-lost, half-found, the useless-for-the-time-but-not-quite-rejected” (ES 40). Nel suo esaminare e memorizzare con religiosa perizia il contenuto della *jardinière* David non è mosso da fanciullesca curiosità, ma è invece alla ricerca di un amico immaginario, un gemello perduto: “as a smaller child than I am now I had an invisible friend, a lost twin of my own. I cling to the *jardinière* in the belief that one day we too may be united: that he (or is it I?) will be found” (ES 42). La *jardinière* assume connotati magici, quelli di un talismano o di un amuleto, divenendo il luogo di contatto tra mondi separati, il simbolo della ricerca del significato ultimo dell'esistenza, poiché “the spirit of accidental separation hovers over the *jardinière*”, ma essendo essa stessa parte di una coppia la *jardinière* rimanda anche alla completezza, ad una “final resolution” (ES 41). L'atto narrativo diviene dunque per

⁵⁷ Lettera consultata presso la biblioteca dell'Università del Queensland catalogata come UQFL 75/DM 79 e datata 10 giugno 1964.

Malouf un modo per ritrovare una perduta parte di se stesso, riempiendo il vuoto lasciato dal suo gemello attraverso i propri personaggi.

Nel giugno 1964, in una delle sue molte lettere all'amica e collega scrittrice Judith Rodriguez⁵⁸, Malouf rivela di aver completato in otto giorni parte dei primi capitoli di un nuovo romanzo a cui si riferisce con il titolo di *Michael*⁵⁹, confessando che il suo interesse primario risiede nel descrivere l'interazione tra i personaggi e nell'esplicitazione delle loro vite interiori:

the characters are involved with one another in quite a different way; they play roles in one another's inner life [...] that are significant, and the tension of the novel lies in the place where the inner and outer actions clash, where the characters attempt to impose on the outer action some of the significance and dramatic coherence that their inner lives contain (Malouf, UQFL 75/DM 79).

E' questo interesse per l'unione di "inner action" e "outer life" che fin da principio porta l'autore a descrivere la crescita dei personaggi attraverso l'esperienza di un Doppio, creatura enigmatica che, come una sfinge, è in grado di riunire in sé e governare temi opposti: "un mostro di attrazione erotica e metamorfismo trasgressivo" (Riem, *Il Doppio* 9). I temi dicotomici che Malouf inserisce nei suoi romanzi, quelle che lui definisce "polarità"⁶⁰, centrali nel fornire energia creativa alla narrazione, sembrano originarsi tutti a partire dal suo primo approccio romanzesco, *Johnno* appunto, un lavoro dalla lunghissima gestazione, dalle innumerevoli riscritture e dalle profonde implicazioni autobiografiche⁶¹. Malouf stesso confessa che la morte dell'amico d'infanzia John Milliner, omicidio o suicidio che fosse, l'aveva turbato proprio a causa delle incerte e perturbanti circostanze in cui era avvenuta: tra le acque del fiume Condamine in un punto in cui la profondità dell'acqua era tale da non comportare rischio d'annegamento (J xi). A solo un mese dall'evento luttuoso Malouf già comincia ad elucubrare in merito alla morte di Milliner, come risulta evidente da una sua lettera:

⁵⁹ Si tratta naturalmente di una delle prime stesure del romanzo che diventerà poi *Johnno*, a cui Malouf si riferisce in altre lettere (tra le quali citiamo UQFL 75/DM 51, maggio 1963) con la dicitura "the Johnny M. thing".

⁶⁰ Nello specifico si tratta di "open/closed", "private/public", "garden/wilderness" e "inner/outer" (Malouf, *A First Place* 93).

⁶¹ La percezione della rottura tra sé ed altro, soggetto e oggetto, che si origina nel momento di riflessione autobiografica si può ricollegare agli studi di psicologia compiuti da Jaques Lacan, il quale lo ha denominato "mirror stage".

The whole business is full of mysteries, co-incidences etc. that multiply around John's death as they did around his life. I begin to wonder if they are not, in both cases, his own deliberate constructions. Extraordinary the way in which fantasy and reality cross and exchange roles!⁶²

Il primo approccio di Malouf con la prosa si origina dunque a partire dall'elaborazione del lutto e del senso di colpa, quel che l'autore definisce "my uneasy sense of having failed or betrayed him" (J xi).

Il desiderio di (ri)scoprire il proprio ruolo nell'omicidio/suicidio di Johnno costituisce il primo vero approccio all'archetipo del Doppio come avvicinamento al Sè all'interno della produzione narrativa maloufiana:

I wanted to face up, as rigorously as I could, to what I might discover about myself, my role in Johnny's suicide, if that is what it was, and about the world that had made us both, a world he had violently rejected [...] and about which I [...] remained undecided, ambivalent. (Preface, Johnno, xi)

In una delle prime versioni battute a macchina del romanzo, probabilmente risalente al 1967, quando ancora Malouf scriveva del personaggio Michael, si fa chiaro riferimento a come il narratore veda se stesso dotato di due facce, senza tuttavia riconoscersi in nessuna delle due:

Where will I begin? With any one of them, I suppose. Any one of these memories, objects, faces, set down upon the page like a saucer of milk set for a tiger, might tempt him back into its circle; and maybe if I began with his room – his room at the old house that is – and set each back in its proper place – not in order, for it was never that, but in the disorder in which he kept them – they might serve, held together by the magnetic net of his ownership, to trap him again. If the room were real enough he might be drawn back into it⁶³.

Questo rimando al riflesso si ricollega all'incipit di una delle poesie pubblicate da Malouf nella raccolta *Four Poets*, "Footnote for a Bestiary", che cita nell'incipit il *Book*

⁶² Lettera conservata presso la Fryer Library con il riferimento UQFL75/DM23. Una prima menzione della morte dell'amico John si trova invece in UQFL75/DM22, un aerogramma in cui Malouf scrive: "John Milliner was drowned two days ago in the Condamine at Dalby. Incredible. I can't really believe it has happened, never less than this morning when I went to the Crematorium to hear him prayed over and preached over in a way that he would have found uproariously offensive. We were to go to Bribie or Stradbroke Is. for the weekend".

⁶³ Manoscritto conservato presso la National Library of Australia, denominato NLA MS 5614, Cartella 2. MS 5614 contiene non solo il manoscritto finale del romanzo *Johnno*, ma anche numerose versioni composte tra il 1967 ed il 1971, complete di notazioni manuali, le quali mostrano come la scrittura maloufiana sia sempre soggetta ad ampie revisioni e stravolgimenti, pur senza lavorare per sottrazione. La collezione contiene inoltre il manoscritto originale di *An Imaginary Life*, battuta a macchina nel febbraio 1977.

of Beasts di T.H. White. Il breve incipit narrativo introduce la storia di un cavaliere inseguito da una tigre a cui aveva rapito il cucciolo, il quale, per sfuggire all'inseguitrice, "cunningly invents the following ruse: he throws down a silver ball and the tigress, taken in *by her own reflection*, assumes that the image of herself in the glass is her little one" (Malouf, *Four Poets*, 182, mio corsivo).

Lo specchio in Malouf è a volte metanarrativo e letterario, esplicitandosi nella forma di una scrittura autobiografica e di una riflessione sul passato: Dante in *Johnno* è narratore e uomo allo specchio, che ricerca nel passato e nel riflesso dell'Altro la propria identità e presenza sullo sfondo di un'Australia ormai parte di un passato perduto. Protagonista e narratore della sua vicenda, Dante si affida al compito di ingannare con un riflesso la tigre, simbolo del senso di colpa che lo avvelena, frammentando e ricomponendo ricordi e impressioni attraverso un tema simbolico che affonda le sue radici nel reale, poiché anche il simbolo "deve in qualche modo essere inserito in un ordine, sia esso logico, teologico, causale, mitico, così come è per il nucleo generativo della scrittura realistica" (Riem, *Il Doppio* 17).

Così come afferma Eco l'immagine speculare ha tutte le caratteristiche di una rassicurazione ottusa, che presuppone che tra il "me" e l'"io" dello specchio non possa che realizzarsi un'interazione onesta, quando invece il riflesso è, come nel caso della tigre, anche menzogna, rassicurazione inconsistente, inquietudine violenta e inganno (Eco, *Sugli Specchi* 22). Il Doppio, con il suo carico di verità latenti, non manca di generare ossessioni e persino le divinità, nei racconti di Malouf, "have no power to know themselves but by reflection" (Malouf, *Untold Tales* 43).

In una stesura successiva di *Johnno*, nella quale il personaggio di Michael ha finalmente assunto il nome che gli sarà proprio, Malouf ne descrive l'attitudine selvatica ed il rifiuto/timore di conformarsi alle aspettative riposte nella sua intera generazione, introducendolo come una presenza marginale e disturbante, un'Ombra ed un Doppio inquieto: "the terror of the savage who must wear clothes [...] forgetting his wild, free, cruel island. [He] stands outside all the successes and the making do of my generation – and refuses to come in. His presence out there is disturbing". In senso postcoloniale il personaggio di Johnno può essere inteso qui come un *trickster*, ingannatore e portatore di un messaggio che sfida la convenzione e denuncia il cieco conformismo della società, al pari di Ulisse nel racconto omonimo contenuto in *Untold Tales*.

La quotidianità tranquilla, controllata e domestica del narratore e quella incontrollata, selvaggia e disordinata di Johnny sono chiaramente giustapposte ed intersecate al fine di

individuare e superare il bisogno individuale di una vita piena e soddisfacente all'interno di una società superficiale, piena di terrificanti aspettative: il terrore di Johnny è infatti lo stesso terrore che Dante sperimenta nel sentire proiettate su di sé le aspettative del padre.

La versione finale del romanzo, andata in stampa con chiare indicazioni da parte di Malouf in merito ad ogni particolare di rilievo, compresa la copertina⁶⁴, mostra chiaramente come l'attrazione che Dante prova nei confronti di Johnno nasca non dal vedersi riflesso nel compagno, quanto proprio dalle numerose differenze che li dividono. Nel comportamento e nell'aspetto fisico Johnno è il negativo di Dante: "he was the class madcap" (J 12), confessa il narratore, capace di garantire "a dash of criminal distinction" (J 16) anche allo "slow moving world" della Grammar School frequentata da Dante, "so rich in routine and ritual that it seemed impossible that it should ever suffer disruption" (J 29-35); diventando il simbolo della ribellione Johnno consente a Dante di individuare in se stesso un seme di contestazione in grado di germogliare: "some of my upbringing had begun to wear off. [...] I even had some notion of being a rebel. Of sneaking over, as it were, to Johnno's side" (J 39).

Sebbene continui a sentirsi spaventato dalla prospettiva del cambiamento, Dante cerca anche di dare prova di sé e del proprio valore in una sorta di prova d'iniziazione autoimposta – il furto di alcuni giocattoli in un negozio locale – che, nella sua intenzione, dovrebbe portarlo a divenire oggetto dell'ammirato rispetto di Johnno. Quel che Dante non ha calcolato, nel gioco di specchi che caratterizza il rapporto tra questi due personaggi, è che Johnno non desidera la compagnia di Dante nella speranza di trasformarlo, ma ne è anzi a sua volta affascinato, al punto che è lui ad essere oggetto di una metamorfosi inaspettata: al ritorno dalle vacanze Johnno è cambiato, è divenuto più pacato, attento, perdendo quell'aura eroica da ribelle senza paura capace di sfidare imperturbabile l'autorità. Dante, senza il suo doppio negativo a tracciare i lati oscuri della propria anima, si sente irrimediabilmente perduto:

He had simply outgrown out idea of him, and we found it difficult to accept the fact without making allowance for commensurate changes in ourselves. I was utterly bewildered. [...] I didn't know where I was. What made me most resentful, I think, was his refusal to stay still. I had found Johnno a place in what I thought of as my world and he refused to stay there or to play the minor role I assigned him (J 48)

⁶⁴ Si veda la corrispondenza tra David Malouf ed il suo editore conservata presso la Fryer Library dell'Università del Queensland (UQFL 163/K/IV).

E ancora, in un richiamo al soprannome Dante che Johnno assegna al protagonista in una sorta di nuovo battesimo, il narratore prosegue nel descrivere la sua crisi d'identità: "at the very moment when I was most in doubt about who I was, or where I stood, I had developed a new identity and now not even the name sewn into my gym things was true" (J 49). Così come il poeta Dante prima di lui anche il protagonista del romanzo di Malouf si appresta a fare il suo ingresso nella selva oscura, o forse nella foresta subtropicale del Queensland, in un viaggio formativo e difficoltoso che si snoderà in parte attraverso il viaggio reale di Johnno lontano dall'odiata e al contempo familiare Australia. Le lettere che Johnno scrive e a cui Dante mai dà una reale risposta sono il simbolo di un continuo tentativo di contatto con l'Altro da sé, un contatto che tuttavia in ultimo fallisce nel dare i frutti sperati⁶⁵. Le due anime, pur sfiorandosi, sono troppo diverse nelle loro aspettative, nelle paure e nei desideri, portando al presunto suicidio di Johnno e al senso di colpa di Dante/Malouf. Il Doppio ribelle muore, annegato proprio in quel fiume che, sotto forma di linea azzurra su una mappa, l'aveva affascinato durante l'infanzia. Così come in altri romanzi di Malouf, tuttavia, il pessimismo non è assoluto, la morte non è mai solo fine; la riflessione narrativa, il percorso di espiatione che Dante compie nel narrare il suo Altro, schiudono una riflessione sulle molteplici sfaccettature e possibilità che la vita regala: "for what else is life aiming at but some dimension in which the hundred possibilities a situation contains may be more significant that the occurrence of any of them" (J 164).

Non tutti i doppi tracciati da Malouf nei suoi romanzi presentano confini e parallelismi così evidenti come avviene in *Johnno*, che rimane in tal senso un testo esemplare, ma è palese come la presenza di coppie di narratori o personaggi attorno ai quali la vicenda si sviluppa possano essere considerati a loro volta immagini di uno stesso personaggio o creature in grado di vivere solo attraverso un rapporto simbiotico. Così accade in *Harland's Half Acre*, dove l'artista Frank Harland non può prescindere dalla mediazione operata dal giovane Phil Vernon, il quale si muove "back and forth between Brisbane and Sydney to consult with trustees, negotiate with owners and to carry messages and

⁶⁵ Come indicato da Antonella Riem all'interno del suo già citato saggio sul Doppio il narratore Dante fallisce nel suo tentativo di descrivere la figura misteriosa e cangiante del suo amico d'infanzia, dipinto come un ribelle ed un sognatore, perso nel suo desiderio libresco di fare della propria vita una vera avventura europea. Questo fallimento deriva anche dal senso di "forzatura" presente fin dal Prologo del romanzo, in cui si accenna al destino che avrebbe consentito il ritrovamento della fotografia di Johnno all'interno di una vecchia rivista. In qualche modo, dunque, il fallimento di Dante nel comprendere il suo Doppio è anche un fallimento narrativo nel descrivere l'alterità.

apologies from the painter himself” sostituendo di fatto l'artista, il quale ha deciso di vivere segregato sul suo lembo di spiaggia (HHA 216). Il ruolo sociale di Frank viene completamente affidato a Phil, in un capovolgimento di quanto sarebbe normale attendersi: è l'anziano a delegare al giovane, ribaltando il rapporto di dipendenza al punto che Phil stesso arriva a considerare Frank “as a parent might think of an errant child” (HHA). Questo ribaltamento sociale si traduce anche in un movimento fisico attraverso il tempo, che si esplicita in una serie di linee divergenti che hanno come comune punto di origine il momento dell'incontro casuale tra i due personaggi presso Southport:

We had moved to opposite poles of it, that relationship that had opened up, by the merest accident, all those years ago at Southport; as he had moved in time from one end of the Bay (the southern end, closed in by the low sandy pit of South Stradbroke) to the island, his island, that closes the Bay to the north. His island – with the wide still water of the Bay on one hand, the Pacific on the other, and the tattered grey gum-forest and banksia scrub between (HHA 185).

An Imaginary Life, il più commentato ed analizzato dei romanzi di Malouf, è forse il più palese esempio, insieme a *Ransom*, di come il tema del Doppio venga utilizzato dall'autore per battere nuove inesplorate vie alla ricerca dell'identità soggettiva e dell'armonia con l'Altro da sé.

È fatto storico ben noto che Publio Ovidio Naso⁶⁶, autore delle *Metamorfosi* e dell'*Ars Amatoria*, fu esiliato dal *Princeps* Augusto nell'8 d.C. a Tomi, località sul Mar Nero situata all'estremo confine del mondo romano. Benché la natura dell'errore a cui Ovidio si riferisce nelle sue lettere ad Augusto non sia mai stata chiarita dagli storici, i suoi scritti successivi alla cacciata da Roma, in special modo le *Tristia*, in cui dà conto della sua esperienza tra i barbari Geti presso il delta del Danubio, hanno saputo ispirare un autore ben lontano nello spazio e nel tempo. L'incompletezza delle informazioni pervenuteci sugli ultimi anni della vita di Ovidio e sulla sua morte hanno lasciato a Malouf assoluta libertà di immaginare un racconto che, come confessa nella postfazione, è “neither historical novel nor biography” (AIL 153). Pur essendo nell'effettivo un resoconto immaginario degli ultimi anni di Ovidio in terra straniera, il

⁶⁶ L'Ovidio maloufiano afferma che il soprannome *Naso* gli deriva dal naso degli antenati e dal fatto che il suo naso è sempre stato per lui causa di guai (rimando più evidente in inglese, riprendendo la parola “nosey”): “I could sniff out to well what everyone wants to hear, has begun to think, and will think too, once I have said it” (IL 25). “I have smelled my way to the edge of things where Nothing begins” (IL)

titolo del romanzo rimanda a un percorso ben più ricco e complesso all'interno della psiche umana, del rapporto con i fantasmi del passato e con le maschere che non siamo consci di indossare.

Fin dal principio l'esilio del protagonista e, ancora una volta, narratore Ovidio ci introduce al tema dell'alterità: i Geti, barbari abitanti di Tomi, sono descritti in giustapposizione rispetto alla realtà imperiale a cui il narratore era avvezzo e di cui era in un certo senso figlio prediletto, cantore dei fasti e degli eccessi di Roma.

Nonostante la loro diversità profonda, i loro modi rozzi e la loro lingua aspra, Ovidio, spaesato e solo, da subito tenta di aprirsi alla comunicazione e al contatto: “they are, even so, of our species” (AIL 21), commenta, cercando di imporsi di apprendere la lingua e prendere parte alle loro cerimonie e rituali (AIL 44-45), cercando di uscire dall'isolamento tremendo di un poeta privato della parola⁶⁷. Nonostante i suoi tentativi, tuttavia, Ovidio rimane sempre al confine, senza mai penetrare compiutamente nei ritmi di vita del villaggio; sebbene accettato, a volte con riluttanza palese come nel caso della madre del capovillaggio, Ovidio non si inserisce mai all'interno della comunità, troppo alieno, troppo definito dal suo passato romano per comprendere la verità del mondo al di fuori delle palizzate difensive di Tomi: le steppe inospitali, il limite estremo del mondo come lui lo conosce, oltre anche l'ultimo confine rappresentato dal villaggio dei Geti, che comunque mantiene un incerto contatto con il resto dell'Impero. L'introduzione della figura del Bambino in questa intersezione di relazioni umane positive (ad esempio il capovillaggio Ryzak) e negative (la madre di Ryzak) ribalta completamente la prospettiva di Ovidio: nel suo essere paradossale unione di umano ed animale il Bambino affascina e subito si lega al poeta, il quale sembra riconoscere in lui una figura di Doppio del suo passato, un fratello o un'Ombra da tempo scomparsa. Più di qualsiasi altro abitante del confine estremo dell'Impero il Bambino è piena rappresentazione dell'alterità: uomo e lupo, essere umano privo di parola, enigma da decifrare, Ombra intravista in sogno⁶⁸. Così come Ovidio anche il Bambino è

67 Interessante in tal senso il breve saggio incluso nel già citato libro di Raimon Panikkar, dove si racconta della permanenza decennale di un italiano, Giuseppe Jiso Forzani, presso un monastero buddista giapponese. Nel non conoscere nulla della lingua locale – quella che definisce “esperienza della lingua strappata – e venendo riconsegnato ad una condizione di infante, l'autore riscopre l'importanza della parola: “la dignità della parola mi è apparsa nella sua fragile grandezza” (Forzani in Panikkar, *Lo spirito della parola* 160).

68 Una tecnica utilizzata nell'analisi psicanalitica dei sogni è detta *symbol immersion*: questa tecnica presuppone di mantenere fissa l'attenzione sul simbolo, facendo esperienza delle sue qualità senza che

completamente isolato, “having no other creature to share his mind, his tongue” (AIL 52).

Nello scorgerne il potenziale umano, Ovidio proietta sul Bambino il disagio provato nei momenti in cui era impossibilitato a comunicare, cercando di istruirlo nell'uso della lingua: non il Latino, lingua dell'impero, ma la lingua degli abitanti del villaggio, straniera anche per il poeta. Tuttavia non si tratta, come sempre nel caso di personaggi doppi, di un rapporto unilaterale; così come Ovidio insegna la lingua dei Geti al Bambino, così questi insegna al poeta i linguaggi segreti della natura⁶⁹, preludio a quel linguaggio del silenzio⁷⁰ che verrà introdotto nell'ultimo passaggio: come ben espresso da Randall, sfruttando una similitudine maloufiana, quella del poeta/pescatore, “both are fishers, both are fish – mutually netted” (Randall, *David Malouf* 51). La relazione tra i due personaggi evolve e si realizza compiutamente proprio nel momento in cui diviene mutuale; affinché il Bambino possa diventare l'Altro è necessario che Ovidio accetti i suoi insegnamenti, riconoscendo in lui qualità nuove, non presenti in lui o non comprensibili attraverso la propria esperienza (AIL 50). Concependolo come soggetto, Ovidio comincia a tessere legami tra sé e l'Altro, sfruttando tali legami per rafforzare al tempo stesso la propria autocomprensione; non è un caso che, solo ora, Ovidio cominci a comprendere quella “lingua dei ragni” che gli era interdetta nella comprensione nei primi giorni del suo esilio (AIL 21, 97). La lingua dei ragni, a cui si fa riferimento per la prima volta nel corso di un sogno, può essere facilmente legata a concetti e teorie psicanalitiche come quella di Jaques Lacan⁷¹, il quale analizza le vie attraverso le quali la conoscenza dell'Altro e del Sè si realizza attraverso l'immaginazione ed i sogni.

questo muti in aspetto o attività, così che sia possibile riconoscerlo qualora si presentasse nuovamente in ambito onirico o nella vita reale.

69 “In imitating the birds, he is not, like our mimics, copying something that is outside him [...]. He is being the bird. He is allowing it to speak out of him” (IL 92); “my knowing that it is sky, that the stars have names and a history prevents my being the sky. It rains and I say, it rains. It thunders and I say, it thunders. The Child is otherwise. I try to think as he must: I am raining, I am thundering” (IL 96).

70 Interessante qui il parallelo con le teorie fenomenologiche di van Manen in merito alle differenze tra silenzio epistemologico e silenzio ontologico. Mentre il silenzio epistemologico si sperimenta “when we face the unspeakable” (van Manen, *Researching Lived Experience* 113) e si esplicita nell'impossibilità di esprimere un concetto con le giuste parole, parole che tuttavia un altro potrebbe trovare, il silenzio ontologico è “the silence of Being or Life itself [...] In this form of silence, we face the basic nature of life – its silence, always present, and always returning”. Quello sperimentato da Ovidio sembra essere un silenzio ontologico, nato dal contatto assoluto con la natura.

71 Si veda per un approfondimento di questi concetti: Lacan, Jaques. *Ecrits: A Selection*. New York: W.W. Norton, 1997.

Amanda Nettlebeck propone in merito a questo passo una lettura post-romantica di tipo lacaniano (Nettlebeck, *Imagining* 37-38), che afferma la non necessità del linguaggio al fine di stabilire un contatto con l'Altro e la conseguente percezione acuita della propria soggettività: l'immaginazione ed i sogni sarebbero infatti sufficienti a garantire una proiezione sull'altro che, come uno specchio, rifletterebbe qualità uguali o contrarie.

È significativo notare come i primi passi verso una trasformazione futura siano in verità un ritorno al suo passato ed al tempo dell'infanzia. Nella riflessione di Dolores Herrero viene sottolineato come il ricordo del fratello morto e la sua relazione problematica ed antagonista con il padre siano esempi del “movement *with* return” teorizzato da Levinas, il quale richiama “notions of self, home, civilisation, mother tongue and known and bounded space” (Herrero, “Ethics” 183).

Herrero nota inoltre la presenza di un doppio movimento nel tentativo ovidiano di rivisitare la propria infanzia, un muoversi del presente nel passato e del passato nel presente; nel ricordare il proprio passato il poeta latino individua infatti una discontinuità, una rottura rispetto al suo luogo d'origine, la quale lo condurrà infine all'esilio: “I have already begun to leave [...]. I am already on my way to Rome. I am already, though I cannot know it yet, on my way to exile” (AIL 39). La convinzione di Ovidio di trovarsi in un “timeless place [...] where the past suddenly reoccurs in all its fullness, or is still in progress” (AIL 77) suggerisce che l'incontro con il Bambino abbia condotto Ovidio non solo in un viaggio nella propria memoria, bensì in un luogo senza tempo in cui incontra un Sè che riconosce a malapena: “I touch again on an experience that I recognize as mine only because its vividness can only be that of life lived in recall. Imagination could not present to the mind, to the senses, anything so poignantly real” (AIL 77). Come suggerito da Ashcroft, poiché il Bambino rappresenta un luogo senza tempo nell'infanzia del poeta, esso rappresenta anche “that imaginary place which has not, for Ovid, yet been created” (Ashcroft, *On Postcolonial Futures* 58). Malouf ha in più occasioni dichiarato che il Bambino, lungi dall'essere un semplice riflesso in cui Ovidio può riconoscersi o un mezzo per riappropriarsi dei ricordi dell'infanzia, è anche un esempio “of the loss of language and a second ‘site’ for the notion of transformation” (Intervista con Fabre 66).

Più che ogni altro romanzo maloufiano, *An Imaginary Life* insiste sul tema del sogno, luogo privilegiato d'incontro con l'Altro; non solo il Doppio, quindi, ma anche creature mostruose del mito, esseri ibridi di cui il Bambino è solo la più reale e concreta rappresentazione. Come spesso in letteratura questi incontri presentano rimandi a

specchi e riflessi: “like a reflection rising on the surface of a mirror” (AIL 24), il centauro del sogno si avvicina al sognatore Ovidio, il quale sente immediata una corrispondenza, un'attrazione tra opposti poli, “it was there, outside me, a stranger. And something in me that was its reflection had come up to meet it” (AIL 25). Come già detto, anche per Lacan lo specchio è fondamentale come simbolo del riconoscimento pre-simbolico e questo incontro nel reame del sogno sembra essere una perfetta rappresentazione delle teorie lacaniane, includendo un suggestivo rimando al Doppio come versione già contenuta nel Sè e pronta a germogliare da esso. Il primo contatto con il Bambino provoca, non a caso, un rinnovarsi di sogni⁷² che richiamano chiaramente il precedente incontro con il Centauro e che portano il poeta a riesaminarlo alla luce di una nuova consapevolezza: “As in that earlier dream I am face to face with something that is not myself or my own imagining, something that belongs to another order of being, and which I come out of the depths of myself to meet as the surface of the glass” (AIL 52). Il sogno, ancor più dell'immaginazione⁷³, sembra condurre il protagonista nei recessi più intimi dell'animo umano, ma né sogno né immaginazione possono consentire una completa comprensione della presenza esterna o del mistero dell'alterità.

Ogni segno che lascia intuire che tra lui ed il Bambino la connessione si sta rafforzando è per Ovidio una piccola vittoria; l' “esperienza ancestrale” (AIL 80) del Bambino lo spinge persino a scrivere nuovamente e dissipa in parte la malinconia che l'aveva colto. È proprio il sorriso, distinto da Ovidio rispetto alla mera risata, a rappresentare una capacità rinnovata di comunicazione umana (AIL 93).

Il cammino di Ovidio, metaforico ed onirico prima ancora che fisico e reale, passa attraverso una rielaborazione del proprio passato ed un rimando al Bambino che lo abitava. “He is the wild boy of my childhood”, afferma, “he is the Child” (AIL 54) ribadisce poco dopo, come a dichiarare che il sogno ed il passato si sono infine concretizzati proprio al margine ultimo delle terre abitate. Il passato di Ovidio è un territorio pericoloso che il poeta ha accuratamente evitato per anni, mascherandosi da dissoluto paroliere e ironico favolista; come Dante, tuttavia, il senso di colpa che lo lega alla morte di una persona amata è un peso ed un trauma che va necessariamente

72 L'esame del reale attraverso il sogno è uno dei temi portanti delle storie brevi di Malouf a partire da *Eustace* e *The Prowler*, pubblicati congiuntamente al romanzo breve *Child's Play* (1982). Anche in *12 Edmondstone Street* (1986) ed in alcune delle storie contenute nella raccolta *Dream Stuff* (2000) i sogni sono descritti come forieri di nuove modalità dell'Io o significative esperienze psicologiche.

73 “It exceeds my imagining”, confessa Ovidio nel parlare del Bambino/Sosia (AIL 50).

esorcizzato. L'episodio della festa delle *Parilia*, in cui per la prima Ovidio bambino accetta l'idea che sarebbe per lui possibile prendere il posto del fratello, diviene motivo di uno schiacciato senso di colpa nel momento dell'effettiva morte di quest'ultimo (AIL 88); Ovidio diviene lui stesso il Sosia perturbante, l'Hyde che desidera distruggere Jekyll.

L'enigma delle modalità di comunicazione tra il poeta ed il Bambino/Altro non viene sviscerato o esplicitato completamente, ma anzi è il linguaggio lirico ed evocativo tipico di Malouf a scandire la quinta parte del racconto e la sua risoluzione finale, in cui Ovidio trova salvezza “not by gaining a clear sense of who or what he is, but by focusing his attention on his desire on an embodiment of what he is not” (Randall, *David Malouf* 55).

Lo “speech in silence” dell'infanzia è una lingua nuova, “whose every syllable is a gesture of reconciliation”, di continuità tra significante e significato (AIL 96–98), senza necessità di ulteriore traduzione o mediazione, quello che Lucia Boldrini nel suo articolo sul linguaggio maloufiano definisce “the desire for absolute transcendence of the divisions imposed by language and culture”, il quale coincide “with a desire for absolute immanence in nature” (Boldrini, “Allowing it to speak out of him” 260). Si tratta di un linguaggio impossibile, il quale permetterebbe un ritorno allo stato di natura postulato da Rousseau, al primo momento di comprensione della propria identità, legato sia all'acquisizione del linguaggio che alla percezione autobiografica, ovvero l'istante in cui Ovidio si è trovato a specchiarsi nel Bambino per la prima volta. Non è tuttavia il proprio riflesso a dargli la misura dell'essere, quanto ciò che in lui risulta manchevole e che invece si esprime nell'Altro e si concretizza nella metamorfosi in uno degli elementi del vasto paesaggio, privando i posteri della certezza di una tomba, di un nome preciso iscritto su una lapide o un epigrafe. La storia di Ovidio, “The Metamorphoses of the poet Ovid in his Exile”, come lui stesso la intitola, è affidata solo alla sua narrazione, ovvero alla tessitura di una trama sottile ed in ultimo impalpabile come la tela dei ragni la cui lingua si ripromette di apprendere (AIL 13-14). Allo stesso modo dei due protagonisti anche lettore e autore riescono, quasi paradossalmente, a comunicare attraverso un linguaggio che supera il linguaggio stesso, costruito sul contrasto tra realismo e richiami mitici: “something, as we face one another in the darkness, has passed between us. We have spoken. I know it. In a language beyond tongues” (AIL 63).

Così come in *Johnno* e *An Imaginary Life*, anche nel romanzo breve *Child's Play* la tematica del Doppio viene ripresa e sfruttata da Malouf al fine di indagare il rapporto Io-Altro. Come ben introdotto da Don Randall nella sua analisi, la prima distinta impressione nel muoversi da *An Imaginary Life* a *Child's Play* “is of having stepped into an anti-work” (Randall, *David Malouf* 59). *Anti-work* altro non è che un rimando diretto alla trama del romanzo, dove l'Anti-Opera è definita come un testo capace di dialogare con i testi che l'hanno preceduto “in an opposing spirit”, divenendone “a shadowy complement” (CP 48), un *Doppelgänger* testuale. Questo approccio postmoderno di auto-riflessione e metanarrativa caratterizza in modo particolare e quasi esclusivo quest'opera maloufiana, al punto che Stephen Woods la definisce “a metafictional examination of the novel form [...] intended to undermine the self-contained, complete world of the realist novel”, in sostanza un'allegoria postmoderna (Woods, “David Malouf's *Child's Play*” 322-327).

Sebbene il terrorismo sia il tema centrale di *Child's Play* il romanzo sembra mancare quasi totalmente di reali rimandi politici: il sequestro Moro, l'operato dei Brigatisti e la crescente paura che caratterizza l'Italia degli anni '70 rappresentano niente più che una delle possibili chiavi di lettura del testo, che si mantiene squisitamente a-politico. Secondo Griffiths l'atto terroristico in *Child's Play* ha la funzione di aggredire e mettere in discussione valori ritenuti sacri, immutabili ed universali, di obbligare la società a scoprire il proprio volto abbandonando le maschere (Griffith, “Being there, being There” 137) e sono precisamente le maschere ed i riflessi a caratterizzarne la trama.

Il gioco di maschere, doppi e specchi che prende vita tra i meandri della narrazione collega le due figure principali, quella del Terrorista e quella dello Scrittore che dovrà uccidere, sebbene sia proprio il Terrorista a scoprirsi narratore della propria vicenda e a racchiudere in sé l'autorità che ogni scrittore possiede.

L'esistenza di questo Doppio trova conferma ulteriore nelle parole di Malouf, il quale ammette che è stata una riflessione sulla figura dello scrittore ad ispirare il personaggio del Terrorista (Intervista rilasciata a Julie Copeland 129). Il romanzo stesso è, a suo modo, Doppio ideale dell'ultimo capolavoro dell'Autore protagonista del romanzo: identico il titolo, *Child's Play*, identica in un certo senso l'incompiutezza che rimanda al finale aperto del libro di Malouf ed interessante soprattutto il riferimento a come questo capolavoro incompiuto sarà innovativo al punto da ribaltare ogni concezione preesistente sul suo autore (CP 89).

Ma non è solo il rapporto tra il Sè ed il suo Doppio a caratterizzare questo romanzo tanto diverso da qualsiasi altra opera maloufiana: il rapporto con ciò che è genericamente altro da sé, proprio a causa dell'isolamento quasi assoluto del Terrorista, viene magistralmente indagato in una sorta di esperimento sociale e psicologico. Il “gioco da bambini” entra fisicamente nel testo in una delle scene salienti, in cui il Terrorista assiste all'innocente gioco di strada di un gruppo di ragazzini, i quali cercano di sfuggire ad un compagno di volta in volta designato nel ruolo di inseguitore, in un continuo ed irrisolto movimento tra la solitudine dell'Io del “cacciatore” e il senso d'appartenenza al gruppo delle “prede” (CP 116).

Il Terrorista, a differenza di Dante con Johnno e di Ovidio con il Bambino, rifiuta e cerca di recidere il legame con il suo Doppio, l'Autore, aborrendo il cambiamento che l'esistenza di questi porterebbe nella sua vita. La presenza dell'Altro definisce il confine della mente del terrorista, in quanto “identity is unthinkable without border processes, whether individual or communal. Borders involve [...] attempts to imagine the spatial dislocations of people, objects, or ideologies within the globalized economy” (Schimanski e Wolfe, *Border Poetics De-limited* 12): nel venire in contatto con il suo Doppio nel momento dell'omicidio egli si trova a fissare un mondo privo di riferimenti precisi, poiché fino ad allora totalmente costruito in vista di un unico momento epifanico. Questo margine è tuttavia anche punto di contatto, poiché ciò che non è conosciuto, mappato o fotografato può essere riempito dal lavoro della mente immaginativa o persino riconosciuto per contrasto: l'Opera viene ridefinita dalla sua Anti-Opera, la sua ombra ed il suo chiaroscuro. Il delicato equilibrio tra rigidità morale ed apertura a forze distruttive e misteriose caratterizza la grandezza della prosa dell'Autore, egli stesso isolato dal mondo per scelta e per necessità di distacco da un mondo ormai mutato, in cui un grande Autore può esistere solo in quanto figura inaccessibile e paradigmatica, edipicamente il padre con cui ogni figlio deve imparare a confrontarsi.

In questo romanzo lo spazio negativo riveste la medesima importanza di quello positivo, il silenzio si riscopre comunicativo almeno quanto la parola e l'assenza è forse persino più palpabile della presenza: come uno scultore che scopre una figura nascosta in un blocco di marmo, liberandola dalla materia superflua che la imprigionava, così il narratore fa esperienza dello spazio attorno a sé e tra sé ed i soggetti del suo interesse. Quando Antonella, uno dei membri della cellula terroristica, scompare all'improvviso, tutti i membri rimasti si ritrovano mutati, quasi che l'invisibile equilibrio tra i cinque

sconosciuti senza nome fosse stato irrimediabilmente compromesso. Come afferma il terrorista, “the weights between us have been subtly redistributed”: senza Antonella Carla diviene una “lesser woman” e l'ostilità di Enzo si fa più evidente, quasi fosse scomparso l'unico agente in grado di mitigarla. L'assenza di Antonella, così come le lunghe ore che Angelo, il nuovo arrivato, trascorre nell'altra stanza intento a costruire bombe (ordigni che potrebbero, al minimo errore, ucciderli tutti) sono per il narratore “the shape of reality”, il suo doppio in negativo. (CP 100)

Come accennato in apertura di paragrafo nel trattare di metanarrativa, il Doppio maloufiano non è solo esplicitato con parallelismi e contrasti tra i personaggi, ma diviene effettivo doppio del testo in *An Imaginary Life*, dove la tradizione dell'autobiografia fittizia spinge Malouf a dichiarare che si tratta di un manoscritto ritrovato, un autografo di Ovidio nientemeno. Le cinque sezioni di *An Imaginary Life* sembrano quasi richiamare le Epistole nella struttura e nel riferimento alle lettere (“I cast this letter” AIM 11), ma fin da subito quello che il lettore si trova di fronte è un testo peculiare anche nell'uso dei verbi: il *present simple* ci proietta nell'*hic et nunc* in cui Ovidio sta lasciando il suo testamento spirituale, seppellendolo in profondità, ed immediatamente comprendiamo come tutto quanto ci viene narrato possa presentare le stesse incongruenze dell'idea di una lettera che viene sepolta mentre viene scritta o ancor più di un uomo che narra per iscritto la propria esperienza trascendente, una vera e propria autobiografia post mortem. Nella postfazione al romanzo Malouf esplicita come la sua scelta di narrare gli ultimi anni della vita di Ovidio non sia stata casuale, ma frutto di una ben precisa riflessione sulle possibilità offerte da una vicenda biografica che conosciamo, anche nella realtà, solo attraverso gli scritti autobiografici del poeta latino. “What we know comes from the poet itself: the place and date of his birth, the death of a brother one year older than himself in early youth, and of course the famous exile”, afferma Malouf, definendo la sua opera “a fiction with his roots in possible events”, un continuo gioco di specchi tra fonti storiche quali le *Tristia* ovidiane ed una libera rilettura della vita e della morte di quello che definisce “the most wordly and accessible, the most human of Latin poets” (AIL 154-155).

Come già accennato in precedenza, l'altro grande romanzo maloufiano in cui l'archetipo del Doppio viene sfruttato come espediente narrativo è *Ransom*, il quale, nel suo essere recente tra i romanzi non è stato incluso nelle monografie di Nielsen e Randall.

Al centro alla vicenda esposta in questo romanzo sono i miti omerici narrati nell'*Iliade*, la quale viene tuttavia condensata e sfrondata di tutto ciò che era in Omero accessorio al tema principale: l'ira di Achille ed il successivo viaggio di Priamo presso il campo Acheo nel tentativo di farsi restituire il corpo dell'amato figlio Ettore. La medesima ambientazione era già stata sfruttata da Malouf in un racconto assai breve, intitolato "Ulysses or, the Scent of the Fox" contenuto nella raccolta *Untold Tales* del 1999. La narrazione in questo caso è incentrata sul personaggio di Ulisse, il più astuto tra gli Achei, e sul suo piano per riportare Achille sul campo di battaglia, ma le riflessioni sul rapporto simbiotico tra Achille e Patroclo sono già presenti, anche se in forma embrionale.

In *Ransom* sono Achille e Priamo ad essere i personaggi attorno ai quali ruota l'intero romanzo ed il riscatto a cui il titolo fa riferimento rappresenta già una prima triforcazione, indicando non solo il riscatto del corpo del figlio da parte del re troiano, ma anche il riscatto che fu, originariamente, fondamentale per Priamo nella definizione della propria identità e quello che sarà, infine, il riscatto di Achille come essere umano. Ritengo il tema del doppio venga esplorato in *Ransom* in modo più completo che in qualsiasi altro romanzo maloufiano, benché ovviamente questo tema sia stato declinato in modo non molto dissimile da come fatto in precedenza in *An Imaginary Life* o *Johnno*, proprio per la natura mitica della narrazione.

Il primo dei personaggi ad essere presentato in *Ransom* è Achille, una creatura divisa tra la natura divina e quella umana, tra l'umana eccellenza e l'umana bestialità, tra il suo essere guerriero ed al tempo stesso agricoltore. Il libro si apre a mostrarci Achille fermo sulla spiaggia, "listening for the voice of his mother" (R 1), la Dea e Ninfa marina Teti, nella speranza di trovare conforto in una dimensione acquatica da tempo perduta, quella in cui, bambino, era solito rifugiarsi. Achille ricorda la propria infanzia, il tempo in cui era per lui naturale essere uno con il paesaggio, un mortale attirato ed incantato dall'elemento materno: il mare. Questo dono, questa "play of dual self that had allowed him, in a moment, to slip out his boyish nature and become eel-like, fluid, weightless, without substance in his mother's element" (R 5) viene da Achille perduto irrimediabilmente all'età di sei anni con il suo ingresso nel "rough world of men". È un mondo, quello androcentrico, che non può accettare la duplicità altrà di Achille, il suo contatto con il femminile sacro, e dunque Achille è chiamato a realizzare il proprio destino nel divenire l'invulnerabile eroe delle leggende, l'implacabile guerriero.

L'Achille che Malouf ci presenta, tuttavia, sembra essere ben lontano dalla creatura invulnerabile del mito, poiché è un uomo intimamente ferito quello che scorgiamo sulla spiaggia: è stata la morte di Patroclo, suo inseparabile compagno, a causare il dolore sordo che porta Achille ad invocare la madre. Patroclo viene descritto in *Ransom* attraverso termini che ne dichiarano immediatamente la natura di Doppio in relazione ad Achille, di cui è “soulmate, “his companion”, “a man half himself”, “his other” (R 10, 18, 13). Nel già citato racconto “Ulysses or, the Scent of the Fox”, Patroclo viene descritto, ancor più esplicitamente, come

Achilles' tent-mate and companion, but more than that, he was the hero's other self, the perfect mirror of Achilles' noblest virtues, sharer of the food he ate, the cup he drank from, his bed, his sleep, his dreams, and all the motions of his tempestous but at the same time aloof and self-conscious soul. They had been twinned by birth but it was a chosen twinship (Malouf, *Untold Tales* 52).

Solo nel romanzo *Ransom*, tuttavia, viene proposta una descrizione approfondita di come questa “chosen twinship” sia venuta a crearsi: nel giorno in cui Patroclo, “thin jawed, intense” (R 10), compare improvvisamente a palazzo, Achille viene presentato come un fanciullo selvaggio, la cui anima non ha ancora trovato una forma fissa: “still half wild. His soul not yet settled in him” (R 10). Patroclo, d'altro canto, è un assassino in cerca d'asilo, esiliato per sempre dalle proprie terre dopo che “in a quarrel over a game of knucklebones, he had struck and killed one of his companions” (R 11). Il racconto che Meneo, padre di Patroclo, fa della vicenda assume immediatamente i connotati del mito e le sue parole, come un incantesimo, richiamano nel presente gli eventi di dieci giorni prima: Achille, “like a sleeper who had stumbled in on another's dream” si trova ad essere testimone del momento in cui il colpo fatale è stato sferrato, “stunned as the fatal blow was to himself” (R 12-13). È in questo istante di contatto tra Achille ed il suo Doppio che infine la sua anima assume una connotazione certa: “the world, for Achilles, reassembled itself around a new centre. His true spirit leapt forth and declared itself. *It was as if he had all along needed this other before he could become fully himself*” (R 13-14, mio corsivo). Catturata al primo sguardo, l'anima di Achille prende il posto di quella del compagno di giochi ucciso da Patroclo, il quale, nell'essere unito ad Achille “darkly, flesh to ghost” è a sua volta un doppio oscuro dell'eroe, unito indissolubilmente ad Achille “through the same agency and in the same moment he had been mated with Patroclus” (R 15).

È la rabbia di Achille nel vedersi sottratto il bottino di guerra, tuttavia, ad essere, per la prima volta, motivo di divisione tra l'eroe ed il suo Doppio: incapace di ignorare ogni movimento dell'anima di Patroclo, ma non desiderando cedere alla sua silenziosa riprovazione, Achille è tormentato da ogni “moment of disunity”, ritrovandosi ad essere “heartsick, stricken”, diviso tra il proprio orgoglio ed il bisogno di riavvicinarsi alla metà di sé. Per quanto egli cerchi di mantenere una distanza dagli eventi, la disperazione provata nello scorgere lacrime negli occhi del compagno (“he felt the hotness of them in his own throat” R 18) spinge infine Achille a suggerire la soluzione che sarà causa della morte di Patroclo⁷⁴. “A figure dressed like him and moving as he did, resplendant in his harness, breastplate and greaves and holding aloft his studded shield”, Patroclo diviene Achille, a lui identico al punto che persino il campione troiano Ettore viene ingannato. Patroclo, tuttavia, non è eroe immortale, ed Achille non può far altro che osservarlo cadere.

Nel ricevere la visita del fantasma di Patroclo, Achille trova infine nel desiderio di raggiungere l'amico nell'Ade la forza di rialzarsi ed andare incontro al suo destino: uccidere Ettore, campione di Troia ed assassino di Patroclo, ed infine egli stesso morire. Al momento del confronto, nel combattere Ettore⁷⁵, il quale indossa l'armatura di Achille rubata dal corpo di Patroclo, Achille sente di star uccidendo se stesso, al punto che nell'istante in cui la vita abbandona il corpo di Ettore anche l'anima di Achille muta e, nel portare a termine la propria vendetta, Achille diviene insensibile, “himself like a dead man” (R 25)⁷⁶. I suoi movimenti, la dissacrazione del corpo del nemico, sembrano improvvisamente opera “of some other, darker agency” (R 25): privato del suo Doppio, del bilanciamento della sua anima, e compiuta la sua vendetta, Achille è ora una creatura di pura furia, incapace di pietà e compassione, la quale ha perso il contatto con

74 Nel racconto “Ulysses or, the Scent of the Fox” è invece Ulisse a suggerire a Patroclo questa messinscena, il quale accetta nella speranza di salvare Achille dalla morte inevitabilmente prospettata dal Fato: “if he played his role well enough, he might attract to himself, as shadow-Achilles, the death that had been laid up for the real one, since once it had been fulfilled, even mistakenly, the decree against him would lose its force” (Malouf, *Untold Tales* 55).

75 Nell'Iliade, così come nell'Odissea, la figura dell'eroe, nella quale si incarnano i valori della civiltà, si struttura proprio nel confronto con l'Alterità; attraverso l'eroe omerico prende forma la cultura greca, la quale magnifica la sua supremazia sui “barbari” (Proietti, *Specchi del letterario: l'imagologia* 57).

76 In “Ulysses or, the Scent of the Fox” viene presentata una riflessione assai simile sul legame gemellare tra Patroclo e Achille, stretto al punto che la morte dell'uno diviene in parte morte anche dell'altro. Ulisse si domanda infatti: “Did some part of his own nature begin to move away from him? This, after all, was Patroclus, his soul-mate and twin. Did he, in his shirt, without his armour and that second armour which was his role as a hero, feel a chill rough his flesh that was more than the [...] wind?” (Malouf, *Untold Tales* 5).

la dimensione umana: “he felt his sould change colour [...] His spirit set off on its own downward path and approached the borders of an unknown region [...]. It was another, more obdurate self, that found its way back” (R 24).

A seguito della morte di Ettore Achille prega spesso il fantasma di Patroclo di tornare a fargli visita, ma l'ombra dell'amico, dopo l'ultimo incontro, rimane presente solo nei ricordi dell'eroe. Persino nell'osservare la figura di Priamo fare il suo ingresso nella tenda, Achille per un momento sembra credere si tratti del fantasma di Patroclo, giunto a fargli visita, salvo poi presumere si tratti del padre Peleo. È l'amore per quel padre distante e “the tenderness of his earlier mood” (R 177) a trattenere la sua mano nel momento in cui Priamo rivela la propria identità e, similmente, è per via della pietà che egli prova “for another's losses” (R 184) che decide di accettare il riscatto proposto. L'anima di Achille, la sua pietà e la sua compassione, fanno ritorno solo nel momento in cui, nel riconoscere il proprio riflesso in Priamo, egli si confronta nuovamente con il suo Doppio. È solo perché Priamo ha scelto, saggiamente, di presentarsi spogliato delle insegne regali, che questo riflettersi nell'altro è stato possibile, così che non sono un re ed un eroe a confrontarsi, quanto un padre ed un figlio, entrambi mortali ed entrambi gravati dai propri lutti. Priamo è, in fondo, egli stesso una figura di Doppio, bambino salvato dall'ira di Ercole da una provvidenziale agnizione, “the price paid”, “the substitute and pretender” (R 63-75), per il quale essere re altro non è che “an outward mask, a duty he must perform” (Riem, “The Sea has Many Voices” 109).

È solo attraverso l'accettazione del *riscatto*, il prezzo che un padre è disposto a concedere per riavere quanto resta del figlio, che Achille *riscatta* la propria anima, mondandola da “the smoky poison that clogged and thickened its every motion, so that whatever he turned his gaze on was clouded and dark” (R 190). Benché ancora escluso dalla dimensione femminile, quella delle donne che pietosamente preparano il corpo di Ettore per la sepoltura, Achille si libera del peso della morte, nuovamente “present and warm [...] in his envelope of flesh” (R 194). È solo nel divenire parte del lungo viaggio di autocomprensione di Priamo, accettandone la saggezza e l'esempio, “a profound revelation of the meaning of humanity” (Riem, “The Sea has Many Voices” 108) che Achille è finalmente libero dall'oscuro incanto che era la sua ira funesta (R 35). È nel riflettersi nell'Altro, nel supremo atto di connessione, che l'uomo, secondo Malouf, ritrova se stesso, in quanto l'alterità è, all'interno di modelli sociali basati sul modello mutuale, “la base per una dialettica coevolutiva di *unione* tra identità molteplici, o pluridentità” (Mercanti in Eisler, *Il Calice e la Spada* 403).

3.2 L'IO ED IL MOSTRO

WALKING IN SEPARATION: IN THE
FOREST
SWEATING BEFORE AN IRON-DARK
TRAP WHOSE TEETH
SNAPPED AT A FORELEG; BLOOD-
SPOORS ON THE GRASS.
FROM HIS ATTIC BED, HEARING WOLF-
PACKS HOWL
AT THE EDGE OF TOWN—THEIR LOW
GROWLS IN HIS THROAT.

- DAVID MALOUF, *WOLF-BOY*

Nel considerare quanto è Altro, impossibile da nominare o rappresentare, veniamo proiettati immediatamente nei recessi più oscuri della soggettività e del linguaggio umano. Quel che si nasconde tra le ombre di ciò che può essere definito, limitato e compreso nella sua interezza è un Essere formidabile e spaventoso. Sublime, in senso Romantico, proprio in virtù della sua diversità, inaccessibilità e pericolosità, l'Essere è un Altro mostruoso ed innominabile, archetipo ricorrente della produzione artistica e culturale. Sia esso la rappresentazione di una paura strisciante, di un mistero inspiegabile, di una diversità impossibile da ridurre e controllare, l'incontro con il Mostro simboleggia l'inizio del viaggio iniziatico o corrisponde alla prova finale che conduce l'eroe al premio finale, in questo caso una maggior comprensione di sé. Le emblematiche creature notturne maloufiane, siano queste misteriose tigri o messaggeri o centauri o bambini selvaggi, si muovono nelle sue poesie e nei suoi romanzi al fine di proporre un'immagine contrastante sulla quale la figura del protagonista possa proiettarsi, analizzando e superando le proprie paure ed i propri limiti.

Il significato metafisico e psicologico che Malouf attribuisce alle figure di mostri e animali feroci nelle sue narrazioni le configura appunto come un doppio sovrumano, il quale diventa, per questa ragione, ancora più disturbante. Il fantastico che scaturisce dalla presenza di mostri e di altre figure ibride nei testi narrativi è spesso un fantastico contrassegnato esplicitamente da parte del narratore, ma tuttavia perfettamente integrato nella storia così come avviene, ad esempio, nel caso del Realismo Magico.

Se il mostro abita di norma le pagine della letteratura gotica, dell'horror o della fantascienza, esso non per questo disdegna pagine di ispirazione postcoloniale, ove rappresenta la forma più spinta e definita di alterità: elusivo e spesso relegato in una dimensione liminale tra sogno e veglia, il mostro in Malouf obbliga il lettore a

considerare la possibilità dell'esistenza di un mondo che trascende la rappresentazione realistica, quello del linguaggio, della riproduzione e della simulazione.

L'interesse di Malouf per i miti del mostro e del bambino selvaggio risale, secondo i suoi racconti, ad un primo incontro letterario con un libro proibito del secolo diciannovesimo, ritrovato per caso in un vecchio sgabuzzino e nel quale erano presenti conturbanti illustrazioni di ibridi umani con pecore o cani. L'immaginazione fervida di Malouf interiorizza queste immagini, sfruttandole dapprima nella poesia "Wolf-boy", quindi introducendola in molti dei suoi romanzi, seppure in diverse misure:

I can't remember how old I would have been, probably seven or eight, when I found this dark little book there, badly printed on awful paper. It was one of those nineteenth century books about sex, it had illustrations of all the sexual parts, of the kind of face you developed if you gave way to degeneracy, of animal children who were halfsheep or dog, and they were accompanied by dire warnings that if you had anything to do with animals you might produce these children. I'd forgotten about that, but when I started to go back, there it was. So my interest in wild children in that context, between the animal and human world, might be traced back to some kind of anxiety that was produced in me then—or some level of pleasure I found in it. I couldn't now determine which (Intervista concessa a Baker).

Nonostante non manchino, come già accennato, riferimenti a figure mostruose legate alla mitologia e alla tradizione classica, pensiamo ad esempio al centauro o al licantropo, non v'è personaggio maloufiano che più si avvicini alla categoria del mostro di Gemmy Fairley in *Remembering Babylon*. Un europeo adottato dagli Aborigeni, ibrido che mescola parole pronunciate in un inglese stentato a gesti incomprensibili, Gemmy rifugge le definizioni che lo limiterebbero, invadendo con la sua eterogenità la nostra immaginazione e mostrando tutto il suo potenziale sovversivo ed eversivo nei confronti di una società fondata su valori strettamente binari, capace solo di includere coattamente o reprimere.

Il recente libro di David Gilmore *Evil Beings, Mythical Beasts and All Manner of Imaginary Terrors* propone un'interessante sunto cronologico delle varie manifestazioni culturali legate al tema del mostruoso nel corso della storia. Affermando in apertura che "the mind needs monsters" (Gilmore, *Evil Beings* 1), Gilmore ci presenta un resoconto degli Altri che più profondamente hanno segnato l'immaginario umano, proponendone una lettura antropologica.

È sempre Gilmore ad introdurre il concetto di "mostro come metafora", ovvero un mostro che è stato normalizzato così completamente all'interno della nostra struttura

linguistica da non poter mantenere alcuna autonomia nel suo essere percepito dal lettore. Nel momento in cui il mostro viene infatti definito secondo precise caratteristiche ed assorbito dalla cultura il suo valore sovversivo si annulla, essendo svanito il suo mistero. Ciò che viene conosciuto, limitato, incatenato può essere combattuto e sconfitto, come una sfinge il cui enigma sia stato risolto.

L'approccio di Richard Kearney si sviluppa in modo ancora diverso rispetto alle definizioni gilmoriane, individuando una lettura del tutto originale per cui il mostro viene associato alla nozione di divino ed all'archetipo dello Straniero al fine di individuarne il pieno valore simbolico. Secondo Kearney, infatti, il mostro non è semplicemente la personificazione di paure ancestrali o personali, ma una forma di dialogo tra sublime e mostruoso al fine di costruire una relazione dialogica in grado di portare all'accettazione etica dell'altro. I mostri, a suo dire, sono fondamentali nella costruzione dell'identità culturale e parte essenziale nella formazione di quella personale: nel superare i limiti del soggetto in positivo o in negativo il mostro lo obbliga ad ampliare la propria visione, permettendogli di accettare in seguito l'Alterità in modo più semplice ed immediato. Malouf in *Remembering Babylon* sfrutta il personaggio di Gemmy al fine di investigare l'immagine che i coloni proiettano di se stessi, il loro desiderio di sentirsi ancora sudditi britannici nonostante una vita trascorsa ai confini estremi dell'Impero. Il terrore dell'indigenizzazione, ovvero il terrore di ciò che è mostruoso, così come il suggerimento presente nel testo che Gemmy rappresenti la possibilità di una nuova identità australiana, sono entrambi presenti nel testo come postulato da Kearney. Gemmy viene nondimeno descritto come essere ibrido, diverso, spaventoso nel suo essere abietto. Egli è l'incatalogabile che va espulso e purgato, una figura perturbante che possiede caratteristiche antitetiche: “bianco”, così come la propria percezione di sé, quindi non ignorabile, ma anche “nero”, nativo, appartenente al mondo oltre lo steccato.

È ormai chiaro che così come il termine “mostro” anche l'aggettivo “mostruoso” sia associabile ad una serie di usi assai ampia, accogliendo in sé la natura polisemica del mondo. Tuttavia, se il mostro suggerisce qualità più ontologiche, in quanto nome, “mostruoso” in quanto aggettivo sembra avere piuttosto una connotazione epistemologica o culturale. Derivati entrambi dall'etimo latino “monere”, ovvero mettere in guardia, il mostro si lega nella sua origine a portenti, visioni e profezie; nel suo uso corrente “mostruoso” suggerisce tutta una serie di sinonimi o significati che

vanno dalla bruttezza fisica all'immoralità, dallo spaventoso all'anormale, al deforme. Ciò che è mostruoso è, più generalmente, ciò che ha trasceso un limite.

Non è un caso dunque che la prima scena di *Remembering Babylon* ci mostri Gemmy intento a scavalcare lo steccato che divide il territorio dei coloni dalle terre ancora selvagge, pericolose ed esplorate. Nè è un caso che uno dei bambini che assiste alla scena si senta in dovere di sollevare il bastone con cui stava giocando, imbracciandolo come fosse un fucile e sparando un colpo immaginario, quasi tentando di esorcizzare e sconfiuggere l'apparizione. La ben nota frase pronunciata da Gemmy alla vista del bastone/fucile – “Do not shoot... I am a b-b-British object” (RB 3)⁷⁷ – introduce il suo incontro con i tre bambini della famiglia McIvor e più tardi con il resto della colonia. Il modo di parlare di Gemmy, come quello di un automa mostruoso, diviene il primo simbolo della sua ibridità. Sia i suoi protettori che i coloni ostili concentrano, in diversa misura, l'attenzione sul suo modo d'esprimersi selvatico, sulla mancanza di ordine grammaticale, sulle sue espressioni sofferte e sul suo gesticolare: nel suo essere un pericolo per l'ordine costituito essi cercano, immediatamente, di racchiuderlo in confini certi. La “recurring nomination of the abject” (Spurr, *The Rhetoric of the Empire* 78), quella che Spurr definisce appunto come presenza dell'abietto, Gemmy in questo caso, preserva la completezza dell'identità del colonizzatore.

Kristeva definisce il concetto di abietto come sintomo: “a language that gives up, a structure within the body, a non-assimilable alien, a monster, a tumor, a cancer” (Kristeva, *Powers Of Horror* 11). L'abietto è mostro, ovvero ciò che è costituito di più parti tra loro estranee, ciò che non rientra nella norma, ciò che si mostra diverso ed ambiguo, altro e deforme; la sua presenza tuttavia è necessaria alla formazione identitaria dell'individuo e della società, poiché l'Io si costituisce e si riconosce “only by ejecting and alienating elements that originate within, and are thus parts and products of the self and society” (Randall, *David Malouf* 103).

Le sue cicatrici, la pelle riarsa, i denti marcescenti e la sua incapacità di esprimersi rendono Gemmy se possibile ancor meno bianco, marcando ulteriormente la sua marginalizzazione.

⁷⁷ Alice Britten racconta di come i detenuti fossero spesso denominati “objects” dai loro guardiani nelle colonie australiane. In parte questo voleva significare che “the convicts were no longer British subjects according to law but human property of the crown”. Cfr. Britten, “B-b-british Objects: Possession, Naming, and Translation in David Malouf's *Remembering Babylon*”. L'uso del termine è in questo caso di particolare rilevanza, strategicamente portando l'attenzione sull'infanzia disperata e marginale di Gemmy in Inghilterra e la sua evoluzione in una creatura capace di mettere in crisi ogni tentativo di denominazione.

Abietto è di norma colui che è stato rifiutato, reso vile e degradato, e per Julia Kristeva caratteristica dell'Abietto è

the horror and fear produced by not being able to control one's identity [which] [...] is experienced at the peak of its strength when [the] subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very being, that it is none other than abject (Kristeva, *Powers Of Horror* 9).

Le ferite che costellano la pelle del non-bianco hanno dunque un valore diverso rispetto a quelle dei coloni, poiché, come suggerisce David Spurr:

the physical suffering of indigenous peoples can be associated with their moral and intellectual degradation: disease, famine, superstition, and barbarous custom all have their origin in the dark precolonial chaos. Colonial discourse requires the constant reproduction of these images—a recurring nomination of the abject—both as a justification for European intervention and as the necessary iteration of a fundamental difference between colonizer and colonized (Spurr, *The Rhetoric of Empire* 77-78).

La riconfigurazione dello stereotipo culturale coloniale dell'uomo biondo dagli occhi azzurri trova in Gemmy un completo ribaltamento: egli si presenta come distorto, malato, scurito dal sole e marchiato dalle cicatrici; la sua ambiguità fisica prima ancora che culturale confonde i coloni spingendolo a definirlo per opposizioni, come del caso dell'aggettivo “black white man” (RB 10), o ad associarlo sia all' “absolute dark” che al “white man” (RB 3). Questa anormale e mostruosa compresenza degli opposti suggerisce in termini postcoloniali come lo stereotipo coloniale possa produrre varianti atipiche e critiche di sé. Come nota George Mosse, “racism's attraction was its certainty, decisiveness and abhorrence of ambiguity” (Mosse, *The Image of Man* 169), dunque la presenza di un bianco atipico non può che portare ad una situazione di incertezza. Il bianco viene infatti solitamente percepito come “normale” o privo di razza⁷⁸ al punto che il non essere bianco viene percepito come un difetto.

Anche il corpo di Daniel Carney, il prigioniero in attesa d'esecuzione descritto da Malouf in *The Conversations at Curlow Creek*, presenta tutte le caratteristiche dell'abietto come descritto da Kristeva. La descrizione del corpo violato di Carney, sul

⁷⁸ Ross Chambers commenta a tal proposito che “there are plenty of unmarked categories (maleness, heterosexuality and middleclassness being obvious ones), but whiteness is perhaps the primary unmarked and so unexamined—let's say 'blank'-category. Like other unmarked categories, it has a touchstone quality of the normal, against which the members of marked categories are measured and, of course, found deviant, that is, wanting” (Chambers, “The Unexamined” 189)

quale sembra essersi abbattuta la violenza coloniale nella sua interezza, fa da contrappunto all'orrida visione del corpo martoriato di un condannato a morte, giustiziato ed esposto in un pub allo sguardo delle masse, richiamando la condizione disumana dei *convicts* trasportati nell'immensa colonia penale che era divenuto il continente. L'abietto in questo caso non è dunque tale per sorte, ma viene creato a partire da una cultura schiava della violenza e impostata sull'oppressione del prossimo, ed è solo attraverso l'accettazione e l'immedesimazione creativa con la tragedia del mostro che appare possibile una redenzione della cultura che l'ha creato.

Sebbene il mostro rimandi all'idea di estrema ed assoluta differenza esso non potrebbe risultare altrettanto perturbante se non possedesse anche caratteristiche che possiamo individuare in noi stessi; il mostro rimanda alla Morte, un passaggio che la mente umana fatica, secondo la teoria freudiana, ad accettare e che dunque deve essere proiettato su una figura altra.

Tornando a fare riferimento al concetto di “mostro come metafora”, è innegabile che il mostro, una volta definito, diventi parte di uno schema dotato di proprie regole, attraverso le quali è possibile contenere la paura che il mostro suscita, individuando modalità con cui questo può essere combattuto. Pensiamo ad esempio alle figure di licantropo in *An Imaginary Life*, il cui potere le donne cercano di esorcizzare mediante un antico rito femminile legato alla luna; poiché è la luna a governare ancestralmente il lupo, animale a lei sacro, la paura del mannaro viene incanalata tramite il rito, il mostro viene definito, compreso ed infine potenzialmente sconfitto⁷⁹.

La natura ibrida del mannaro, così come per Gemmy, è ciò che lo rende realmente spaventoso. È nel sentire il Bambino pronunciare una parola nel delirio febbrile causato, secondo le donne da una possessione demoniaca, che i membri della famiglia cominciano a temere per le loro vite e, ancor più, per la propria integrità spirituale: “this is no ordinary fever. The Child is wrestling with his demon” (AIL 112). Secondo Cohen, infatti, i mostri sono “disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration [...] a form suspended between forms that threaten to smash distinctions” (Cohen citato in Beville, *The Unnamable Monster* 6).

Molti scrittori hanno inserito nelle proprie opere figure di mostri che tuttavia presentano

79 Nel suo articolo “Recurrent Themes in Myths and Mythmaking”, Clyde Kluckhohn individua nel tema del mannaro uno dei tre temi fondamentali legati alla magia che paiono comparire ricorrentemente in culture tra loro anche distanti. Si veda Kluckhohn, Clyde. “Recurrent Themes in Myths and Mythmaking”, *Daedalus* Vol. 88, 2 (Primavera 1959): 268-279.

convincenti tratti umani: vampiri, goblin, automi e le più diverse ibridazioni che possano essere pensate dall'umano intelletto. Allora stesso modo apprendiamo immediatamente come fosse, per i coloni, “the mixture of monstrous strangeness and unwelcome likeness that made Gemmy Fairley so disturbing to them, since at any moment he could show either one face or the other” (RB 43). Gemmy è portatore di concetti alieni all'interno della tranquilla comunità di frontiera, già precaria nella sua identità marginale. È solo Mr. Frazer, tra gli abitanti del paese, a comprendere criticamente come Gemmy sia una creatura ibrida, un soggetto diviso, una molteplicità e non un'essenza; lo definisce per questo un precursore dell'Australia futura, “a forerunner [...] a true child of the place as it will one day be” (p. 132).

La natura dell'ibridità di Gemmy è stata al centro di molta discussione critica nel tentare di stabilire se egli appartenga o meno al mondo indigeno dell'Australia, poiché la sua natura ibrida è così totalizzante da renderlo incapace di formare compiutamente un'identità propria. Quando Gemmy realizza che la sua vicenda sta venendo trascritta su carta da Mr. Frazer e dal maestro, questo sembra succhiare via da lui vita stessa (RB 154): l'essere definito e limitato è per lui insopportabile. Gemmy, tuttavia, non è in grado di formare compiutamente un Sè in quanto non esiste nessuno in grado di fornirgli un Altro da Sè con il quale confrontarsi, sebbene sia Mr. Frazer che Janet mostrino di apprezzare la sua singolarità. Impossibile da descrivere, comprendere e determinare Gemmy non esiste compiutamente nel mondo; sebbene tenti di farsi assimilare dalla comunità bianca questo suo tentativo è destinato a fallire, al punto che alla fine del romanzo Gemmy scompare senza lasciare traccia, il suo destino mai compiutamente rivelato. Nel tentare di rintracciarlo, anni dopo, Lachlan finisce invece per confrontarsi con un episodio oltraggioso della storia d'Australia: l'uccisione di un gruppo di aborigeni, comprese donne e bambini (RB 196) ad opera di alcuni bovani, episodio il cui forte impatto è invece minimizzato dai resoconti, dove viene definito “too slight an affair to be called a massacre” (RB 196). Quel che viene ignorato dalla cronaca viene tuttavia riportato dal narratore, mostrando infine come il vero mostro sia il bianco capace di uccidere altri esseri umani con una staffa⁸⁰: “the blacks had been ridden down and brought to earth by blows from a stirrup iron at the end of a stirrup

80 Era purtroppo pratica comune e storicamente attestata quella dell'uccisione mediante l'uso della staffa, opportunamente sganciata dal resto della sella, come arma. Uno dei paper presentati alla conferenza della European Association for Studies of Australia del 2013 trattava appunto della barbara pratica di utilizzare le staffe come arma per l'uccisione di Aborigeni: Cfr. Rodoreda, Geoff. “The Swinging Stirrup: Murder at the Margins of Queensland in Recent Australian Fiction”.

leather – an effective weapon, when used at a gallop, for smashing skulls” (RB 196). Nel ritenere che tra i resti del gruppo di aborigeni vi siano anche quelli di Gemmy, Lachlan decide che il vagare dell'uomo sia infine giunto al termine (RB 197), ma non v'è in questo alcuna certezza, così come non ve n'era nel proporre una definizione per Gemmy.

È peraltro evidente come in altri romanzi maloufiani le figure abiette siano in prevalenza Aborigeni o *half-caste*, quelle che Randall definisce “modern Australia's abjected element” (Randall, *David Malouf* 101), citando a paradigma il passaggio in *Harland's Half Acre* in cui Frank Harland, nel corso dei suoi vagabondaggi negli anni della Depressione, cerca riparo in un cimitero d'auto abbandonate. In questo “graveyard of journeys” simbolo del fallimento della storia e della modernità, egli incontra sul sedile di una limousine abbandonata “a black devil, all blue black hair and breathing fire”(HHA 52). Frank, le cui percezioni appaiono distorte o orribilmente acute a causa della febbre, sente di aver interrotto “an assembly of the dispossessed” o disturbato un rito, concludendo di essere giunto in luogo “haunted by spirits older than the ghosts of the cars and their owners” (HHA 52-53). Nel rinvenire dopo essere caduto al suolo come morto, sconvolto dalla malattia e dalla lotta con l'Aborigeno prima rannicchiato nell'auto, Frank si trova miracolosamente guarito, nuovamente integro: “the black devil or the blue-black angel had its victory or acknowledged defeat” (HH 54) commenta Frank, mostrando come l'abietto sia creatura ibrida al punto da non poter essere con sicurezza inserita né tra le schiere angeliche né fra le orde diaboliche. Il cimitero delle auto, luogo ai margini, diviene simbolo di quanto la cultura occidentale ha rigettato, abitato da creature liminali a cui a forza è stata sottratta ogni cosa e che si aggrappano con le unghie e con i denti a quanto invece resta, sia anche lo scheletro di una vecchia auto ora divenuto precario rifugio.

Come già rilevato, è la violenza ad essere parte fondante della creazione del Mostro, così come avviene per il personaggio di un giovane mezzosangue costretto dal padre a battersi come *boxeur*. Lo stesso padre appare a Phil come un essere abietto, non tanto nell'aspetto fisico, che pure risulta ripugnante (“he talked and talked out of the corner of his mouth, where spit flowed” HHA 62), quanto nella grettezza morale che lo caratterizza. Il giovane uomo ha per il momento trovato nella boxe un'ancora di salvezza in grado di trattenerlo, anche se solo “for a time”, da una inevitabile spirale di degrado che viene così declinata: “a round of drink, than gaol, then more drink” (HHA 62), ma appare inevitabile, proprio per via della sua natura di *half-caste*, che nel suo

futuro non vi sia la gloria prospettata dal padre, ma solo “the shadow and sour stink, and angry sick despair”(HHA 62), una disperazione già evidente nello sguardo del giovane e che potrebbe trasformarsi all'improvviso in istinto omicida. La figura del boxeur aborigeno viene inserita da Malouf anche nel romanzo *The Great World*, nel quale “half-caste or Islanders” (GW 54) sono parte dello spettacolo offerto da un *freak show* australiano, nel quale si invitano gli spettatori maschi ad affrontare sul ring i mezzisangue e gli aborigeni al fine di difendere l'onore e la presunta supremazia dei bianchi. La sfida diviene simbolicamente una rievocazione delle sfide dei primi coloni e, in modo ancor più esplicito, un richiamo alle sfide eroiche del mito, nella quale il bene affronta il male, il bianco si contrappone al nero, l'ordinario allo straordinario:

what was on offer here was a real fight: amateur against professional, white against black, an ordinary man's muscle and skill [...] against forces that had to be pushed back every now and then, flattened and showed their place, or you wouldn't know what you were worth (GW 55).

Proprio gli *half-caste*, nel loro essere al tempo stesso neri e bianchi, indigeni ed europei, diventano perfetta incarnazione del mostro ed il loro venire sconfitti nel corso dello spettacolo circense contribuisce a rassicurare gli astanti sulla propria identità, convincendoli di essere riusciti ancora una volta a scacciare ai margini l'oscurità associata al misterioso paesaggio australiano.

La differenza nel mostro è strettamente legata alla formazione identitaria e alla soggettività, in quanto esso è il risultato di una complessa costruzione a partire da realtà e paure sia intime che universali. Come spiegato, il tentativo di creare un collegamento in grado di unire Sè ed Altro può a volte passare anche per la figura mostruosa, la quale racchiude in sé multiple nozioni di alterità; nell'adattare questi miti Malouf tenta di riconciliare il cruento passato coloniale con un presente in cui l'Australia necessita di riappropriarsi delle proprie mitologie, riconoscendo che il concetto di *australianness* non può essere legato a quello di *britishness* proprio perché, in fondo, una vera *britishness* non è mai esistita.

Se i coloni percepiscono come spaventosa ed insormontabile la natura duale e mostruosa di Gemmy, le donne aborigene che per prime lo incontrano a seguito del suo naufragio sembrano immediatamente accettarne l'ibridità, il fatto che egli sia “half-child, half-seacalf, his hair swarming with spirits in the shape of tiny phosphorescent

crabs⁸¹, his mouth stopped with coral” (RB 27). La compresenza di umano ed animale, marino e terrestre, materiale e spiritico nel riferimento al suo aspetto di spettro in grado di danzare alla luce dei fuochi, non gli impedisce di tramutarsi nuovamente in un semplice “human child”, in un riferimento a come la cultura aborigena, nella sua apertura all'Altro, sia in grado, a differenza di quella occidentale, di superare la paura della diversità, accettando il giovane in virtù della comune umanità. Secondo Neilsen Malouf sfrutta il mito del bambino perduto, caro anche alla tradizione postcoloniale, al fine di rimarcare maggiormente l'ambiguità di Gemmy (Neilsen, *Imagined Lives* 202), il quale sembra essere in grado, con la sola presenza, di riscrivere le leggi di entrambi i mondi, quello dei coloni e quello degli aborigeni, in quanto unione paradossale degli opposti, al tempo stesso Prospero e Calibano⁸².

Così come Gemmy anche il Bambino selvaggio⁸³ di *An Imaginary Life* può essere considerato a suo modo un incontro con il diverso mostruoso, in special modo in considerazione della postfazione al romanzo, nella quale si cita la reale ispirazione di Malouf nella descrizione dei modi comunicativi del Bambino:

The encounter with the Child, which makes up the main part of this book, has no basis in fact, but I have verified my description from the best account we have of such a phenomenon, J.M.G. Itard's painstaking observations of Victor, the wild boy of Aveyron, which no writer on the subject can ignore. (AIL 154)

La storia dei tentativi di Itard di educare Victor, il bambino di Aveyron, è ben documentata e Malouf vi fa riferimento in modo sempre molto puntuale, anche considerato il dibattito, “growing as it does out of the eighteenth century” (AIL 154) di Itard in merito allo stato di natura e all'essenza intima dell'essere umano.

È possibile inoltre notare un interessante parallelismo tra uno dei testi romantici più

81 Un'anticipazione di questa immagine può essere già individuata nella poesia “Glasshouse Mountains”, nella quale leggiamo “sea lice,/ keen flakes of moonlight scatter/ and burn” (Malouf, *Poems 1959-89*, 34).

82 Interessante notare come il testo teatrale ad opera di David Malouf, *Blood Relations*, sia stato letto come una riscrittura ed un ribaltamento della *Tempesta* di Shakespeare. Si veda a questo proposito: Gilbert, Helen. “The Boomerang Effect: Canonical Counter-Discourse and David Malouf's Blood Relations as an Oppositional Reworking of The Tempest”. *World Literature Written in English* 31-2 (1991): 50-64. Ivor Indyk ha identificato cinque personaggi presenti in *Blood Relations* che avrebbero un proprio doppio nella *Tempesta*: Willy = Prospero; Kit = Ariel; Cathy = Miranda; Dinny = Caliban; Edward = Ferdinand (Indyk, *David Malouf*, 68).

83 Sul tema del bambino selvaggio si veda Truffaut, Francois. *The Wild Child*. New York: Washington Square Press, 1973.

rilevanti nella trattazione del mostro e della creatura diversa, *Frankenstein* di Mary Shelley, ed *An Imaginary Life*, non solo nel parallelo Creatura/Bambino, ma anche nella fuga finale in un paesaggio invernale ed inospitale. Se nel testo di Shelley incontriamo “floating sheets of ice” (Shelley, *Frankenstein* 12–13), Malouf ci descrive “ice floes” (AIL 137) in un inverno che è stato in entrambi i testi “dreadfully severe” e nella speranza di una promettente primavera (Shelley, *Frankenstein* 11) in cui si palesano “signs of spring everywhere about us” (AIL 143). Queste terre inesplorate oltre il confine del Danubio in cui il Bambino si trova sorprendentemente a proprio agio sembrano richiamare terre di nebbia e nevi perenni in cui si muove Walton, introducendo il conflitto tra natura e cultura, tra l'innocenza del Bambino e della Creatura, entrambi a loro modo mostri che tentano, in special modo avvicinandosi alla lingua, di trovare un proprio posto nella comunità attraverso una civilizzazione forzata, in ultima analisi fallendo entrambi nel loro intento, ma fornendo agli autori un mezzo per esplorare i confini ed i limiti dell'essere umano, la sua capacità di vivere ed accettare la diversità⁸⁴, la sua ascesa o regressione sulla “scala dell'essere” (AIL 95).

84 Si veda il concetto di Altro ed Alterità come teorizzato nel modello mutuale da Riane Eisler nel suo libro *Il calice e la spada*.

3.3 METAMORFOSI DELL'IO

THE PAGE WAS TRANSFORMED. WHERE THE SOFT LEAD BIT INTO PAPER, THE PAPER RESISTED AT FIRST, THEN YIELDED, ENOUGH FOR THE PRESSURE-POINT TO MAKE A DENT, AND FOR THE DENT TO FILL WITH MINUTE CRUMBLINGS. IT LOOKED LIKE A FULL STOP, BUT WAS IN FACT AN OPENING FROM WHICH THE LOVELY GREY-BLACK GRAPHITE FLOWED OUT.

- DAVID MALOUF, *HARLAND'S HALF ACRE*

Parlare di metamorfosi in termini mitologici significa solitamente riferirsi al tema archetipico del mutamento, attraverso il quale si esplicita per un personaggio un cambiamento evidente e spesso irrevocabile. Il processo metamorfico colpisce nondimeno anche i miti stessi, i quali nel tempo mutano in modo evidente ed a volte irrevocabile; se consideriamo infatti la mitologia classica possiamo notare come questa sia nei secoli divenuta terreno fertile ed ispirazione per reinterpretazioni e variazioni sul tema che hanno permesso ad alcuni miti di continuare a reinventarsi in una determinata cultura. Come accennato nell'introdurre il concetto di accettabilità, possiamo qui ribadire che i miti che si stabiliscono all'interno di una comunità sono necessariamente quei miti rilevanti per il contesto in cui vengono rinarrati. Questa rilevanza non è necessariamente legata alla forma del mito, ovvero l'organizzazione dei suoi elementi narrativi, quanto più al significato che a quel mito la comunità attribuisce al momento della ricezione. Il significato di una singola forma narrativa può mutare metamorficamente migrando attraverso diverse comunità interpretative e la sua flessibilità di significato permette al mito di continuare a venire riconosciuto come "vero" nonostante i cambiamenti sociali, storici e culturali. Il concetto di metamorfosi è legato indissolubilmente alla poetica Ovidiana, ai suoi testi acuti ed eruditi in costante flusso.

An Imaginary Life è, in questo senso, la misura stessa della metamorfosi di un mito attraverso i secoli; nella sua riscrittura del mito dell'esilio di Ovidio Malouf riprende tematiche care allo stesso autore di cui si fa portavoce, unendo nel romanzo metamorfosi sia fisiche che psicologiche, le quali sono di norma utilizzate al fine di rivelare la vera identità del protagonista. Quello della metamorfosi è un concetto

complesso ed intricato, presente nelle letterature mondiali in diversa misura: la metamorfosi di norma rimarca o definisce una situazione di crisi, spesso legata ad una tematica di morte/rinascita, così come avviene nella maggior parte dei romanzi di Malouf.

In *An Imaginary Life* è possibile intuire tuttavia la presenza di metamorfosi non trascendenti, come quella licantropica, percepita come dolorosa e menomante, in un chiaro riferimento al mito di Licaone presente nelle metamorfosi ovidiane originali: disgustato dal pasto servitogli da Licaone, il quale aveva sacrificato per lui un infante servendoglielo quindi in tavola, Zeus trasforma Licaone in un lupo, bestia che ne dovrebbe rappresentare la natura feroce e ferina.

Nel corso dei primi giorni del suo esilio a Tomi, Ovidio osserva e riflette su quanto lo circonda, un paesaggio in cui l'uomo sembra non essere in alcun modo intervenuto, e si acuisce in lui la sensazione di non poter appartenere a questa realtà altra, con la quale non condivide né lingua né cultura (AIL 17). A questa analisi si pone parallela una prima reminiscenza dell'infanzia dell'autore presso Sulmo, inserita nel testo in corsivo al fine di dividerla ancor più nettamente dalla narrazione delle vicende dell'Ovidio narratore, con una prima introduzione dell'elemento animale e vegetale. Ci viene presentata la bucolica descrizione di una fattoria, simbolo della produttiva cooperazione tra umano e naturale: una capra intenta a strappare da una vite strisce di corteccia, sciami d'api che volano di fiore in fiore, un capraio addormentato sotto ad un albero di ulivo in una reminiscenza forse virgiliana. Capra e capraio, nel linguaggio maloufiano, sembrano essere figure sovrapposte come in un richiamo ad un mitico satiro, al punto che la descrizione del giovane già introduce caratteristiche bestiali e persino lupine nella “dark line of his jaw and the sinews of his scraggy neck, the balck mouth gaping” (AIL 9). Il “wild boy” delle rimembranze di Ovidio non è stato cresciuto da miti creature erbivore come nel caso del Bambino che Ovidio incontra molti anni più tardi in terra getica, ma è figlio dei lupi⁸⁵, in un evidente rimando all'origine stessa di Roma ad opera di Romolo e Remo, cresciuti dalla lupa capitolina, “our Roman twins, the wolf brothers, the fathers of our state” (AIL 41). Lo stesso narratore si interroga sulla natura di queste bestie da cui normalmente gli uomini ben si guardano, rendendo necessaria una

85 Si rimanda all'analisi condotta da Northrop Frye sulle immagini simboliche di animali. Frye individua nel lupo, ed in generale nelle bestie da preda, il simbolo di quando è malvagio, spaventoso, mostruoso ed incomprensibile: “The animal world is portrayed in terms of monsters or beasts of prey. The wolf, the traditional enemy of the sheep, the tiger, the vulture, the cold and earth-bound serpent, and the dragon are all common. In the Bible, where the demonic society is represented by Egypt and Babylon, the rulers of each are identified with monstrous beasts” (Frye, *Archeypal Criticism* 67).

continua supervisione delle greggi per evitare agli animali di predare capre e pecore, domandandosi se non vi sia in essi una seconda natura più mite, in grado di far loro accettare persino un bambino umano: “wolves must have something in their nature which is kindly, and which connects with our kind, or how else could the child live among them?” (AIL 10). Quel che realmente sembra spaventare Ovidio bambino non è tanto l'ululato dei lupi nelle piane innevate, un ululato che potrebbe benissimo essere il richiamo del Bambino, quanto il trofeo esposto da un cacciatore, una testa di lupo mozzata “with ropes of dark blood hanging from it and the fur at its throat matted with blood” (AIL 2).

L'introduzione del mito del licantropo, della metamorfosi da umano ad animale e ancora da animale ad umano, viene proposta senza soluzione di continuità, naturale espressione di questa compresenza di umano e naturale, civilizzato e feroce, non a caso legato non tanto al territorio dei Geti, ma in primo luogo alle terre più prossime a Roma. Sono i pastori locali a narrare ad Ovidio della presenza in uomini e lupi di una comune natura, “some part of our nature that we share with wolves, and something of their nature that is in us”, poiché esistono uomini che “at certain phases of the moon transform themselves into wolves”; Malouf presenta qui un'immagine di grande impatto, descrivendo uomini capaci di chiudere a pugno la propria mente, la propria umanità, e che, ridistendendola, la ritrovano mutata in una zampa di un lupo (AIL 2). La descrizione della metamorfosi che segue è un resoconto dettagliato, fisico, della dolorosa trasformazione dell'uomo nel suo doppio feroce, il lupo, del ritrarsi delle membra, dell'allungarsi del volto fino ad assumere la forma d'un muso lupino, del mutamento della voce, che diviene più bassa e densa. Quel che più inquieta Ovidio, in un chiaro riferimento a quel che sarà il tema dell'intero romanzo fino alla sua metamorfica conclusione, sembra essere tuttavia la possibilità che vi siano licantropi nascosti tra gli uomini, non bambini perduti adottati dai lupi, quanto fanciulli selvaggi costretti ad adattarsi alla società umana e per sempre bloccati tra due mondi inconciliabili. I lupi di Sulmo provengono dall'oriente, “the ravines to the east beyond the cultivated farms and villas” (AIL 2), da sempre il territorio dell'ignoto, del magico e del misterioso, della Grecia e dell'Asia Minore, luoghi questi militarmente conquistati dai romani, ma da cui Roma è stata poi culturalmente conquistata⁸⁶.

Anche la terra dei Geti è infestata da lupi, creature assai più mortali che nella narrazione

86 Ricordiamo qui la notissima locuzione latina ad opera del poeta Orazio “Graecia capta ferum victorem cepit”.

romana, bestie che in inverno si spingono fino alle palizzate del villaggio in cerca di qualche facile preda, instancabili nell'essere fonte di terrore tra gli abitanti del villaggio al pari dei cavalieri delle steppe, banditi, ladri e stupratori immediatamente associati ai branchi di lupi: "All night they swirled round and round the stockade, yowling, yelping like wolves, and the arrows fell" (AIL 56). I lupi sembrano essere animali profondamente legati anche alla dimensione magica e dell'inconscio, presenti nei sogni e nelle visioni ovidiane e nei riti delle donne di Tomi, le quali sacrificano alla dea Ecate un cucciolo di cane. "Sometimes wolves come, and they claw the earth beside me [...] I know that whatever it is they are scratching after, I must discover it before them, or I am lost" (AIL 18) descrive Ovidio, associando nell'incubo che lo tormenta il branco di lupi e la paura della morte e, ancora più, dell'oblio e della perdita di identità; "I know what it is we are looking for." confessa Ovidio un attimo più tardi, "it is the grave of the poet Ovid – Publius Ovidius Naso, Roman of the equestrian order, poet" (AIL 10).

Esorcizzati, dopo aver preso parte al rito funebre dei Geti, i fantasmi del suo passato, Ovidio afferma di potersi finalmente preparare per la propria morte (AIL 40). È solo allora, la mente sgombra dal desiderio del ritorno, che il Bambino torna a palesarsi, annunciato dall'incontro dei cacciatori con una lupa e la sua cucciolata nel corso di una battuta di caccia alla quale anche il poeta prende parte (AIL 40). Tra tutti solo Ovidio appare sorpreso nell'individuare poco più tardi impronte umane ad accompagnare quelle animali di cervi, orsi e lupi e l'anziano capovillaggio non gli nasconde che si tratta effettivamente di un fanciullo selvaggio, il quale vive coi cervi da almeno due anni, sebbene sia stato intravisto in una sola occasione, l'anno precedente (AIL 40). È quasi un incanto o un superstizioso sortilegio quello che il poeta cerca di portare a termine nello sfiorare l'impronta in terra e invocando la creatura, cercando di trovare in quell'unica prova il fondamento per rendere il mito reale; le impronte sono reali quanto quelle dei cervi, dopotutto, e nel toccarle ad Ovidio sembra persino di sentire il calore del piede che ha lasciato l'impronta a terra, sebbene lui stesso definisca quest'idea assurda: "I touch one with my fingertips, and try to conceive, from that contact, the creature that has made the print, [...] I conjure him up, I call him to mind" (AIL 41).

Quelle impronte miracolose, nonostante l'apparente scetticismo del narratore, riescono davvero ad evocare il Bambino, il quale viene non solo visto da Ovidio per primo, ma da questi anche riconosciuto, l'immagine speculare del Bambino di Sulmo, la cui esistenza l'autore romano aveva dimenticato e che nessuna forza immaginifica sarebbe stata in grado di evocare: "that stare is something I could not have imagined. I have seen

nothing like it before, except from the eyes of *my Child*” (enfasi presente nel testo originale). L'autore delle *Metamorfosi* ammette ora che mai, nelle sue opere colme di strane creature fermate e descritte nel momento della trasformazione “between men and some higher or lower creature, in a moment of painful transformation”, egli avrebbe mai potuto inventare nulla di analogo. Il momento di straniamento ed isolamento che segue questa realizzazione conducono Ovidio a sedersi, abbracciando le proprie ginocchia e parlando a se stesso nella propria lingua madre, spaventando così i locali ed allontanandosi dalla loro società al punto che è necessario per lui riscuotersi, “shake [himself] into society” (AIL 44).

La presenza dello sciamano, che nel condurre il rito richiama a sé spiriti polari e lascia che questi parlino attraverso le sue labbra, “drawing out of himself a high-pitched womanish voice” ed alternando poche sillabe pronunciate nella sua voce a “little yelping sounds of the other voice in between” è già un'anticipazione dell'unione di umano ed animale che sarà propria del Bambino e che già comincia a tormentare i sogni del poeta, il quale sentendo lo sguardo ed il fiato di un animale su di sé non riesce a stabilire se appartenga ad un lupo, ad un cervo o forse al Bambino stesso: “I am conscious anyway that some animal has come up out of the dark and is staring at me. A wolf? Is it a wolf's snout I can feel, a wolf's breath? A deer's? Or is it the Child?” (AIL 45-46). Reale o immaginario che sia, è evidente che il bambino incarna il mistero ed il paradosso dell'essere umano, la sua natura più animale⁸⁷ e legata alla Natura in contrapposizione alla sofisticazione ed alla raffinatezza culturale di Ovidio, il quale, spogliandosi dei retaggi del suo passato imperiale ritrova ai margini del mondo un contatto con la propria anima più vera e con una spiritualità nuova. La metamorfosi finale non sarà quella del licantropo, con la sua vita liminale a metà tra animale e umano, ma un'esperienza totale e profonda della coscienza, in cui tutte le creature divengono parte del poeta, senza distinzioni, superando persino i limiti delle favole della sua gioventù, nelle quali il lupo era temuto, o le credenze delle donne di Tomis, convinte che il Bambino sia posseduto da un demone. Randall commenta a tal proposito che l'utilizzo da parte di Malouf della tradizione folklorica del lupo sia imprescindibile per descrivere “a othered other created by the social world, the other estranged and remade as a site of fear and disavowal”, in special modo quando lupo ed uomo si fondono in un'unica creatura ibrida (Randall, *David Malouf* 46-47). La dimensione

87 Cfr. in merito al tema del bambino feroce e del bambino cresciuto dai lupi: Malson, Lucien. *Wolf Children and the Problem of Human Nature*. NY/London: Monthly Review Press, 1972.

onirica è la prima in cui la metamorfosi può avvenire, luogo a metà tra reale ed ideale; nel sogno Ovidio diviene fungo, pietra, polla d'acqua, “liquid, filled with the blue of the sky”. Quando la lingua di un cervo sfiora la superficie acquatica in cui Ovidio, in sogno, s'è mutato, un senso di comunione e tenerezza per la bestia lo consuma, al punto che egli ne diviene parte: “part of me enters the deer, [...] I feel part of me moving away”. Nell'accettare la possibilità che il cervo che ora la sua coscienza abita venga ucciso e divorato da un lupo, Ovidio supera la sua paura dell'oblio e della frammentazione. È solo allora che il Bambino si palesa, mostrandosi a lui e infrangendo l'incanto, disperdendo lo spirito di Ovidio dapprima tra le stelle e poi nuovamente nel suo corpo fisico addormentato. Questa prima esperienza di metamorfosi appare tanto più importante alla luce di quella finale che impegnerà il protagonista a seguito della fuga oltre il fiume Ister (un confine dal nome parlante “is-there”): nell'aprirsi totalmente alla possibilità vera della Metamorfosi, abbandonando la pretesa di scetticismo e gli orpelli del consumato affabulatore, la comunione con l'Altro da sé diviene totale.

Nella postfazione Malouf ribadisce come il suo proposito sia stato, fin dal principio, quello di rendere protagonista il grande narratore delle metamorfosi mitiche di una metamorfosi personale, facendogli vivere nella realtà dell'esperienza quella che nel suo passato, nella sua precedente esistenza tra i fasti imperiali, era stata solo un'occasione di *divertissement* letterario, la giocosa dimostrazione della sua capacità di narratore (AIL 154). La metamorfosi di Ovidio nel corso del suo esilio dalla civiltà e dalla stessa lingua che gli aveva garantito fama e prestigio è una metamorfosi fisica e spirituale al tempo stesso e può essere considerata paradigma e superamento delle metamorfosi mitiche da lui narrate; come Malouf confessa nella postfazione, “my purpose was to make this glib fabulist of 'the changes' live out in reality what had been, in his previous existence, merely the occasion for dazzling literary display” (AIL 154). Attraverso il rapporto con l'Altro, ovvero il Bambino selvaggio catturato dai Geti, Ovidio si riconcilia lentamente con il proprio passato e la propria nostalgia di Roma, tanto che l'esilio smette di essere una punizione e diviene invece l'opportunità di trascendere la propria condizione.

Dopo aver vissuto un anno presso Ryzak e la sua famiglia Ovidio ammette di non aver ancora appreso una sola parola della lingua locale, sebbene si dica compiaciuto quando qualcuno sembra comprendere i suoi “grunts and signs” (AIL 17). Attraverso l'esperienza della comunità getica e con il suo avvicinamento al mondo del Bambino Ovidio giunge alla comprensione di star compiendo un percorso metamorfico: “It is as if each creature had the power to dream itself out of one existence into a new one, a step

higher on the ladder of things” (28-29).

La consapevolezza della metamorfosi in fieri porta Ovidio a riflettere sulla natura degli spiriti, degli dei e del sovrannaturale e sulla possibilità che essi siano contenuti nell'essere, esterni o invece presenti in una situazione liminale, pronti ad emergere al principio della metamorfosi di tipo trascendente:

the spirits have to be recognized to become real. They are not outside us, nor even entirely within, but flow back and forth between us and the objects we have made, the landscape we have shaped and moved in. We have dreamed all these things in our deepest lives and they are ourselves (AIL 28).

La visione del papavero è il primo segno che scatena in Ovidio il desiderio del mutamento. Più tardi, cavalcando insieme ai suoi carcerieri presso i tumuli funerari dei loro antenati e unendosi a loro nelle grida che dovrebbero idealmente scacciare gli spiriti maligni Ovidio comprende che

somewhere, in all that barbaric shouting up there on the plateau, I had let them back into my life, the brother thirty years dead, the father buried only a year before my disgrace. It was for them I was shouting [...] and I was finished with the dead. Free, at last, to prepare a death of my own” (AIL 46-47).

Il primo passo verso il cambiamento è una riconciliazione interiore con i propri morti, fantasmi che gravavano da anni sulla sua anima e che, nel lasciarlo, lasciano aperte porte della percezione prima serrate. Nell'intravedere il Bambino nel bosco immediatamente Ovidio viene riportato alla propria infanzia, quando, in compagnia di un immaginario compagno, un ragazzo lupo o un bambino selvaggio, parlava “in a tongue of our own devising” (AIL 9). Al momento della pubertà, tuttavia, “the child left and did not reappear” (AIL 11), marcando in questo modo il rito metamorfico di passaggio dalla fanciullezza all'età adulta. Nello scoprirsi accettato dalla comunità barbara in cui è relegato ed apprendendone la lingua Ovidio smette di commiserare la propria sorte e, più nel profondo, intuisce di aver appreso come accettare l'intero creato, riconoscendo dentro di sé “the real metamorphosis” (AIL 64). La cattura del Bambino porta ulteriori cambiamenti nella vita del poeta, che si trova a fargli da guida nei suoi primi passi verso “his inheritance, into the society of his own kind” (AIL 81); l'osservazione del Bambino riporta ancora una volta Ovidio nella terra della propria infanzia, il luogo che è destinato a non rivedere mai più: “I have admitted at last its claims upon me. I know where I was born” (AIL 89). Il rapporto simbiotico che si

instaura tra il vecchio poeta ed il Bambino selvaggio si basa sul mutuo insegnamento di nuovi linguaggi: il Bambino insegna a Ovidio la lingua degli uccelli e degli insetti, mentre lo scrittore tenta di far apprendere la lingua getica al suo protetto. È a questo punto che Ovidio giunge all'importante decisione che, se pure venisse graziato dall'Imperatore, deciderebbe comunque di non fare ritorno:

More and more in these last weeks I have come to realize that this place is the true destination I have been seeking, and that my life here, however painful, is my true fate, the one I have spent my whole existence trying to escape. We barely recognize the annunciation when it comes, declaring: Here is the life you have tried to throw away. Here is your second chance. [...] *Now you will become at last the one you intended to be* (AIL 94, mio corsivo).

Ovidio finalmente riconosce che nel maturare della loro relazione lui ed il Bambino si stanno muovendo in direzioni diametralmente opposte, sebbene seguendo il medesimo sentiero, ora metaforico ma che diverrà presto sentiero reale. Il Bambino, creatura la cui anima non è ancora stata fissata in una forma precisa, ricorda in tal senso Achille, il quale da fanciullo presentava la medesima caratteristica e la medesima comunione con il cosmo intero

He has not yet captured his individual soul out of the universe about him. His self is outside him, its energy distributed among the beasts and birds whose life he shares [...] whose existence he can be at home in[...]. He has no notion of the otherness of things [...]. I know now that this is the way (AIL 95-96).

Nel prendere esempio dal fanciullo selvaggio Ovidio comprende infine la vera natura della metamorfosi, liberandosi della sua precedente identità quasi fosse un serpente che muta pelle, riappropriandosi della dimensione naturale nella sua interezza: “we shall begin to take back into ourselves the lakes, the rivers, the oceans of the earth, its plains, its forested crags [...]. The spirit of things will migrate back into us. We shall be whole” (AIL 95-96). La pienezza, intesa come piena realizzazione del proprio Io, è quanto Ovidio disperatamente insegue. Avendo intravisto nel proprio rapporto con il Bambino la possibilità di arrivare ad una più ampia comprensione del mondo egli sente di essere manchevole, commentando dunque: “When I think of my exile now it is from the universe” (AIL 98). Siamo dunque portati a pensare che il vero esilio di Ovidio non abbia avuto inizio con il suo esilio a Tomi, quanto con la perdita della sua innocenza di fanciullo e del Bambino immaginario che allora lo accompagnava. Diventando il cinico

narratore delle vicende imperiali Ovidio si esilia dall'armonia e dalla pienezza sperimentate in gioventù presso la casa paterna.

Per la sua “final metamorphosis” (AIL 96) egli tenta disperatamente di apprendere dal Bambino il linguaggio degli uccelli, tentando di divenire, quantomeno nell'immaginazione, egli stesso un uccello. Così come in *Fly Away Peter* anche qui le creature dell'aria simboleggiano un mondo libero, per quanto fragile, una pienezza che ha la sua espressione nel volo: “but we are free after all. We are bound not by the laws of our nature but by the ways we can imagine ourselves breaking out of those laws without doing violence to our essential being. We are free to transcend ourselves. If we have the imagination for it” (AIL 67),

Questa è dunque la vita immaginaria di Ovidio, esplicitata nel processo immaginativo attraverso il quale egli si libera delle leggi che ne imprigionavano il vero io. L'esilio del poeta, lungi dall'essere l'esilio dall'Impero, era in verità l'esilio dalla comunione con il mondo, reso esplicito nella sua iniziale incapacità di intravedere la bellezza e l'armonia del cosmo. Giunto alla comprensione quantomeno virtuale della sua necessità di cambiamento Ovidio si trova a riflettere sul linguaggio e sulle sue implicazioni. L'ironia delle prime parti (“my irony, my little impieties” AIL 27) del racconto lascia spazio quasi immediatamente al lirismo espressivo che segue l'incontro con il papavero scarlatto:

Poppy. The magic of saying the word made my skin prickle, the saying almost a greater miracle than the seeing [...]. Suddenly my head is full of flowers of all kinds. I am Flora. I am Persephone. I have the trick of it now. All it needs is belief (AIL 32)

È questa senza dubbio la prima delle metamorfosi ovidiane interne al testo: l'esiliato si identifica con le divinità della natura, Flora e Persefone, aprendo la propria immaginazione ai simboli della primavera: “suddenly my head is full of flowers”. Lo scetticismo ancora latente che si evidenzia con la frase “I have the trick of it now” si alterna a dichiarazioni che lasciano intendere una più intima riflessione “All it needs is belief” (AIL 32), un primo timido passo nella direzione della trascendenza e dell'ottenimento della pienezza. Nell'entrare in contatto con le narrazioni del popolo ospite (AIL 58) Ovidio smette di essere l'unico narratore del romanzo, proiettandosi verso il superamento del linguaggio preciso e sicuro di Roma e facendo propria una lingua che non non ha nulla a che spartire con il latino,

whose endings are designed to express difference, the smallest nuances of thought and feeling. This language is equally expressive, but what it presents is the raw life and unity of things [...]. Seeing the world through this other tongue I see it differently. It is a different world. Somehow it seems closer to the first principle of creation (AIL 65).

Se il latino è lingua di definizione, limitazione e divisione, la lingua dei Geti sembra essere invece caratterizzata da unità anche nell'assenza di spiegazioni verbali. Un linguaggio più unitario, meno frivolo di quello conosciuto da Ovidio. Così come per l'incontro con il papavero scarlatta anche questo è solo un primo passo verso una più ampia comprensione della realtà. Riconoscendosi esiliato dall'universo Ovidio ammette che

the true language, I know now, is that speech in silence in which we first communicated, the Child and I, [...] a language my tongue almost rediscovers and which would, I believe, reveal the secrets of the universe to me [...] a language whose every syllable is a gesture of reconciliation. We knew that language once. I spoke it in my childhood (AIL 97-98).

La perdita del linguaggio segreto della propria infanzia era stata infatti per Ovidio la perdita più terribile. Nel seguire il Bambino attraverso le steppe è palese che Ovidio, consapevole di come questo sia il suo ultimo viaggio, stia cercando di recuperare finalmente quell'idioma scomparso: “[their] wandering together [...] is a kind of conversation that needs no tongue, a perfect interchange, as thoughts melt out of one mind into another with none of the structures of formal speech” (AIL 145). Nel momento in cui la parola infine scopre di essere superflua, lasciando spazio al silenzio e alla descrizione dell'ultima e più definitiva metamorfosi di Ovidio, intuiamo attraverso il linguaggio lirico della prosa come si tratti di un ritorno totale all'unità. Dal latino, al getico, al linguaggio animale, al silenzio, la metamorfosi ovidiana è tutta scandita da mutamenti linguistici, di volta in volta meno sofisticati e per questo più vicini alla realtà del mondo. Con la fine dell'ironia significato e significante, oggetto e soggetto finalmente si uniscono in un'unità assolutamente armonica. Nell'osservare il Bambino volare via in una sorta di ascesa trascendente, le sue ultime parole non sono “io sono” o “io sono qui”, bensì “I am there”, a rendere manifesta la liberazione dello spirito, la comunione con l'Altro, una metamorfosi che tuttavia non è mai semplice o indolore, ma comporta l'accettazione della morte, quella che Gerard Loughlin definisce “the fundamental aporia of metamorphosis”, domandandosi se possa esservi reale

cambiamento senza distruzione e rispondendo che forse “there is no real change at all, no true becoming, but merely different moments of being, a series of little deaths” (Loughlin, *Found in Translation* 122). Come ben analizzato da Randall, l'incontro con l'Altro in Malouf produce sempre trasformazioni e superamenti di sé, i quali tuttavia sono raramente definitivi poiché la vita dell'essere umano “should remain on, or at least repeatedly return to, the path of becoming [...] to become other than we have been, other than we are, and the other is the indispensable agent of our changes” (Randall, *David Malouf* 1).

La frequenti metamorfosi maloufiane, le quali possono senza sforzo essere avvicinate all'approccio narrativo magico realista, nel loro allontanarsi da una narrazione squisitamente mimetica, lasciano emergere il rapporto a volte simbiotico, a volte conflittuale, tra l'essere umano ed il territorio, tra l'umano e l'animale, in una poetica del mutamento. È la mente, con il suo potere immaginifico e creativo, a rendere possibile qualunque trasformazione, e nel solo concepire una possibilità di metamorfosi divenire strumento “to make it actual” (AIL 58). Questo potere sembra essere proprio di ogni creatura e non solo dell'essere umano, come ad esempio nella descrizione ovidiana della continua, onirica, trasformazione delle rocce nel corso dei secoli:

the stone dreams now that the veins of ore in its nature might become liquid again and move, but within its shape as stone, so that slowly, through long centuries of aching for such a condition, for softness, for a pulse, it feels one day that the transformation has begun to occur; the veins loosen and flow, the clay relaxes, the stone, through long ages of imagining some further life, discovers eyes, a mouth, legs to leap with, and is toad. And the toad in turn conceives the possibility, now that it can move over the earth, of taking to the air, and slowly, without ever ceasing to be toad, dreams itself aloft on wings (AIL 22).

Allo stesso modo anche i nostri corpi non sono definitivi, riflette Ovidio, in quanto “we are moving, all of us, in our common humankind, through the forms we love so deeply in each other, to what our hands have already touched in lovemaking and our bodies strain towards in each other's darkness”(AIL 22). È nell'oscurità⁸⁸ che l'uomo si incontra, si muove e muta, come nel ventre di una madre, così che, lentamente e dolorosamente, l'umanità continua ad avanzare verso un futuro di miglioramento e comprensione, verso l'ascesa al rango di divinità (AIM 29).

88 L'unione di mitologico e storico era già stata utilizzata da Malouf nella serie di poesie *The Little Panopticon* del 1974, in special modo nella poesia “Theologica Germanica” in cui troviamo, attraverso un riferimento all'oscurità e al fuoco, la narrazione che si incarna nella realtà.

Il cammino verso la pienezza passa inevitabilmente dalla metamorfosi dell'Io, animale dapprima e persino vegetale poi, in un evidente riferimento alle trasformazioni dei miti classici di Licaone o Dafne, abbandonando la propria identità precedente e lasciando penetrare l'universo: “the creatures will come creeping back” preconizza Ovidio, non divinità discese dall'Olimpo ed incarnatesi sulla terra in forma animale, ma bestie dotate di tutte le caratteristiche ferali che sono loro proprie, “beaked, furred, fanged, tusked, clawed, hooved, snouted” (AIM 92). Sarà in questa forma che penetreranno la coscienza del poeta, seguite dalle piante ed in ultimo dai laghi, dai fiumi, dagli oceani della terra, “the spirit of things will migrate back into us” (AIM 92). Il vero significato di ogni trasformazione e metamorfosi altro non è, secondo Ovidio, che la trasformazione del sé, il ritrovare dentro noi stessi i germogli di una nuova primavera (AIL 58).

In nessuno dei romanzi o dei racconti maloufiani che seguiranno, sebbene sia presente a volte la descrizione di altre metamorfosi, è possibile trovare una comunione così assoluta con la natura, un mutamento così radicale di un essere in un altro, sebbene in Malouf questo sia un desiderio continuo; Ivor Indyk commenta che “the experience of communion in *An Imaginary Life*, the dissolution of identity through immersion in the natural world, represents a condition which cannot really be surpassed” (Indyk, *David Malouf* 36).

Remembering Babylon, ad esempio, non offre una conclusione chiara e definitiva, una riconciliazione così evidente con le forze del mondo, anche a causa della presenza di diversi finali, ognuno legato ad uno dei protagonisti della vicenda. Se da un lato, con Janet, leggiamo di una riconciliazione con le forze naturali attraverso la sua esperienza mistica e trascendente con lo sciame d'api, dall'altro, la scomparsa di Gemmy ci lascia orfani di quello che, fin da principio, poteva essere considerato il protagonista della vicenda. La sua dissoluzione nel paesaggio è oltremodo diversa rispetto alla metamorfosi ovidiana, così come diverso è il paesaggio che i due personaggi attraversano nell'allontanarsi dalla civiltà oppressiva. Nell'attraversare un paesaggio desolato dall'opera del fuoco che ha carbonizzato buona parte del *bush*, ma al tempo stesso perfettamente consapevole del potere rigenerativo delle piante di eucalipto, la cui vita “was burned up [...] to crack the seeds from which new life would come” (RB 181), Gemmy porta con sé quella che crede essere la trascrizione della sua vicenda, “the sheets of paper where all that had happened to him had been set down in the black blood that had so much power over his own” (RB 176), la quale si disintegra alla prima pioggia, a simbolizzare una dissoluzione non solo della narrazione ma del personaggio

stesso nell'ambiente. Nell'aprirsi al paesaggio, dapprima percependone la distruzione attraverso il fuoco, quindi la rigenerazione attraverso la pioggia e l'acqua che penetra il terreno, Gemmy realizza quanto preconizzato da Mr Frazer, che in lui vedeva “a naked, essential humanity” (RB 179), un simbolo ed un avatar di un paese nuovo, una nuova Australia.

Così come Adamo, composto di fango e del soffio divino, l'identità Gemmy è profondamente legata a quella del territorio con il quale si fonde (RB 176-177). Il finale aperto ci lascia in dubbio sulla vera sorte di Gemmy, senza esplicitare se sia tornato alla sua precedente vita tra gli Aborigeni, in quel che è per lui “a known landscape” (RB 181) o se invece la sua vita termini nel fuoco che consuma il *bush* per portare ad una metamorfica rinascita dalle ceneri. Nello studio *The Politics of Metamorphosis: Cultural Transformation in David Malouf's Remembering Babylon* Marc Delrez e Paulette Michel-Michot individuano nel romanzo un diverso tipo di metamorfosi, che definiscono testuale e rigenerativa: potrebbe infatti non essere possibile al lettore seguire Gemmy nel suo allontanarsi dall'insediamento dei coloni proprio a causa della prospettiva coloniale della narrazione, inserita nella cornice di un libro “so deliberately entrenched in a white perspective” (Delrez e Michel-Michot, “The Politics of Metamorphosis” 7).

Riferimenti ad una metamorfosi tra umano e animale sono presenti nel testo fin dal primo capitolo, quando la comparsa di Gemmy porta il bambino Lachlan, impegnato in un gioco immaginifico nel corso del quale era divenuto coraggioso esploratore impegnato a percorrere difficili sentiere nelle innevate steppe russe, a vedere nell'uomo che corre verso i tre ragazzini una creatura ibrida, un uomo trasformato da un qualche incanto, ma solo a metà: “the stick-like legs, all knobbed at the joints, suggested a wounded waterbird, a brolga⁸⁹, or a human that in the manner of the tales they told one another, all spells and curses, had been *changed* into a bird, but only halfway” (RB 2, corsivo presente nel testo). La similitudine con un uccello acquatico prosegue nell'uso di verbi come “hopping”, “flapping”, “squawk”, “yapping” o “crawl”, più adatti a descrivere un volatile che un essere umano, se pure proveniente dalla terra-di-nessuno della palude, oltre il sicuro confine dei territori abitati. Così come per i lupi presenti in *An Imaginary Life*, anche in questo caso la figura ibrida, il soggetto della metamorfosi, è percepita come un mostro, un essere pericoloso proveniente da un luogo “so far beyond

89 Secondo l'Oxford Dictionary of English la brolga (*grus rubicunda*) è “a large grey Australian crane which has an elaborate courtship display that involves leaping, wing-flapping, and trumpeting”.

experience [...] of nightmare rumours, superstitions and all that belonged to Absolute Dark” (RB 3). Gemmy appare ancor più ibrido proprio in virtù del fatto che l'animale a cui viene associato è un *water bird*, creatura che per definizione vive a metà tra dimensione aerea ed acquatica.

James Bulman-May sostiene nel suo articolo “Alchemical Tropes of Irish Diaspora in David Malouf’s *Conversations at Curlew Creek and Remembering Babylon*” che metafore descrittive come quella dell'uccello acquatico e dell'umano-non umano possano essere legate al concetto di “terzo spazio” teorizzato da Homi Bhabha. Secondo Bhabha, infatti, “it is in this space that we will find those words with which we can speak of Ourselves and Others. And by exploring this hybridity, this ‘Third Space’, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves” (Bhabha, “Cultural Diversity and Cultural Differences” 209). Nello spazio liminale che è la metamorfosi, la quale supera i confini fissi propri delle identità stabili, si produce una dinamica di traduzione, un atto ricreativo che non è solo perdita, ma anche rinascita.

Il parallelismo animale lascia successivamente il posto ad una metamorfosi ancora diversa, quella di Gemmy in uno spaventapasseri animato da una scintilla vitale ed intento a vagare senza meta sulla terra brulla. È attraverso il simbolico trasmutarsi nello spaventapasseri, una figura di per sé costruita ad immagine umana, che Lachlan coglie finalmente una similitudine tra Gemmy e se stesso, riconducendolo nel reame dell'umano, dotato di una “leathery face scorched black”, ma con capelli “as sun-bleached and pale-straw coloured as their own” (RB 3).

Il potere trasformativo della parola, così come già analizzato per *An Imaginary Life*, si evidenzia nel momento in cui le parole pronunciate da Gemmy diventano per Lachlan centrali al suo mutamento, alla sua crescita ed al suo passaggio all'età adulta; nel cambiare la sua presa sul bastone, divenuto poi immaginario fucile, lui stesso è stato cambiato da questa esperienza: “the words were what mattered most to the boy [...] they had changed him too and he did not want, now, to change back. So long he kept talking, he thought, and the others listened, he would not” (RB 6).

Nel concludersi dell'arco narrativo di Gemmy è sempre il potere della parola, in questo caso una parola specifica, *water*, che segna l'inizio della trasformazione. La parola, che si fa percezione fisica e reale nel sfrigorare sulla sua lingua come acqua che scivoli sui resti ardenti di un incendio, segna l'inizio delle piogge, la rinascita ed il cambiamento. La distruzione del fuoco lascia spazio a quella dell'acqua, che nel lavare via dalle pagine le parole di quello che Gemmy crede essere il resoconto della sua vicenda si connota

come forza purificatrice archetipica, in grado di diluire l'oscuro incantesimo fermato nella parola scritta, l'inchiostro nero come sangue denso.

Il già citato riferimento alle api si configura, più che come metamorfosi fisica, come profonda connessione con il regno animale. Nell'osservare la società contenuta nell'alveare, “organised, purposeful, and involving so many complex rituals” (RB 140), ammirando il potere di questi animali di comunicare tra loro e collaborare senza egoismi, Janet, ora Sister Monica, ricorda il momento in cui, anni prima, era riuscita ad afferrare anche solo per un momento il vero linguaggio dello sciame; “she had *known* it, of this she was convinced” (RB 192, corsivo nel testo) riafferma la donna, richiamando alla mente la similitudine tra api ed angeli dalle molte menti, ma tutte connesse ad un'unica mente centrale, creando un parallelismo tra la società delle api e la sua decisione di approcciarsi alla vita spirituale⁹⁰. L'epifania di Janet nell'osservare le api di Mrs Hutchence, api in parte importate dal Vecchio Continente, in parte reperite da Gemmy nei recessi più reconditi della palude, richiama la descrizione del mutamento da uomo a lupo presente in *An Imaginary Life*; se la mente del licantropo, chiudendosi in un pugno, si riapre a mostrare una zampa animale, così la mente di Janet si chiude in se stessa nel momento in cui lo sciame la ricopre, rendendola partecipe dell'unica mente pulsante, della canzone che è il continuo ronzio: “Her own mind closed in her. She lost all sense of where her feet might be, or her dreamy wrists, or wheter she was still standing, as she had been a moment before, [...] or had been lifted off the face of the earth” (RB 142). La mente di Janet, sdoppiandosi e perdendo contatto con la realtà, diviene una fluida alternanza di informazioni diverse, provenienti da un lato dalla sua esperienza umana, come ad esempio il monito di rimanere ferma, dall'altro interiorizzando il linguaggio delle api, per cui Jane è una sposa, una futura ape regina il cui sangue altro non è che miele. È solo “through the gaps in herself” che Jane scorge infine Mrs Hutchence, che con pesanti nubi di fumo scaccia le api, le quali, “like a crust” si muovono a rivelare la giovane al di sotto, nuovamente umana ma nel profondo trasformata da questa esperienza, il suo corpo composto di particelle di luce vivente, fiamme in grado di lasciar spazio a forme nuove: “she felt Mrs Hutchence's hands on her skin now, which was quite clear and unharmed but seemed new to her [...]; she remained a little ot of herself – half sleeping, regretful, her own two feet planted square on the earth”(RB 142-143). Nella sua comunione con lo sciame Janet acquisisce una

90 Le api sono utilizzate come simbolo dalla religione cristiana e dunque rappresentano un richiamo alla spiritualità piuttosto semplice da individuare.

conoscenza trascendente, che ne eleva la coscienza, “drawn into the process and mystery of things”, al punto da darle un potere quasi divino nel creare, anni più tardi, nuove specie di api, “actually bring them in to being, whole swarms that the earth had never known till she called them” (RB 143-144). La metamorfosi di Jane, il suo avvicinarsi alla dimensione multiforme ed animale dello sciame, la rende per un momento partecipe dell'ibridità all'apparenza mostruosa di Gemmy, al punto da riuscire, anche se solo per un momento, ad uscire da sé, scrutandosi attraverso i suoi occhi e vedendo non una bambina, ma “a charred stump, all crusted black and bubbling” (RB 144), un chiaro riferimento all'incendio e alla rinascita del *bush*, nel quale Gemmy infine scomparirà.

In *Harland's Half Acre* la metamorfosi viene descritta in termini diversi, prediligendo il rapporto dell'uomo con la Natura, il regno vegetale ed il paesaggio, piuttosto che quello con l'animalità. Sola eccezione è la scena in cui il giovane Phil descrive la figura del nonno morente utilizzando una serie di similitudini rispetto alle creature e alle piante che abitano l'Australia, al punto che la pelle dell'anziano comincia ad apparire al bambino “no longer quite human” nel suo sfregarsi contro la sua, acquisendo invece “the scratchiness of bark or the papery quality of an insect’s wing” e trasformandosi, con le sue rughe ed imperfezioni, in “the scribbles on a tree trunk” (HHA 65). Nel suo avvicinarsi al momento della morte il corpo dell'anziano muta irrimediabilmente, trasfigurandosi in un albero o in un insetto, in “what [the body] shared with other creatures and with the earth” e divenendo “[his] essential self”, una versione di sé più leggera e reale, perfettamente inserita nel ciclo perpetuo di morte e rinascita del mondo. Similmente, nel personaggio del pittore Frank Harland, chiuso nel suo esilio autoimposto quanto più possibile lontano dalla società, ritroviamo la ricerca di un rapporto reale con la terra ed il territorio, unita al bisogno di avvicinarsi quanto più possibile ad una vera identità Australiana, in grado di restituire a Frank il proprio posto nell'ordine delle cose dopo l'irrimediabile perdita da parte del padre dei terreni appartenuti per decenni alla famiglia Harland. Attraverso la sua arte Frank funge da medium tra essere umano e paesaggio, integrando armoniosamente l'elemento umano e quello naturale in una sorta di continua mescolanza metamorfica; nei suoi quadri le figure umane divengono parte integrante della Natura, mescolandosi ad alberi, ali, foreste e oceani, “had to be detached from the other shapes here of trunk and wing, or from the great vertical masses that were blue-green, blue-purple, purple-red water”. L'essere umano sembra essere ammesso nei dipinti di Frank solo “on nature’s terms”,

unendo “bough and bone”, “hand or footprint and leaf” in una sorta di metamorfosi *in fieri*:

Picnickers raising smoke out of flat water, crouched surf-board riders, lone walkers by the sea with a dog or a solid shadow at their heels, gave up their separateness and the hard lines of a species, and as they moved on into the landscape resumed earlier connections, between bough and bone, and hand or foot-print and leaf. Celebratory or destructive forces caught them up, poured on through them (HHA 221).

Lo stesso Frank appare essere intimamente trasfigurato dall'atto creativo e pittorico⁹¹, divenendo ricettacolo di un divino spirito vitale che è chiaramente emanazione diretta di quanto è naturale: “the spirit that moved back and forth in him was like the breeze that swung between land and sea, or the tides to which his sandfly bites responded with itch and quiet” (HHA 221).

Attraverso l'integrazione artistica di identità personale e luogo fisico, Frank dipinge quadri in grado di divenire “stepping stones” (HHA 222) capaci di guidare lo spettatore ad una più profonda comprensione del reale, integrando fluidamente movimento umano e stasi naturale, finanche la violenza concretizzatasi a seguito dell'omicidio-suicidio di Knack, amico dell'artista e reduce dei campi di sterminio nazisti, la quale si sublima in una rossa macchia di colore.

Fly Away Peter, romanzo che approfondiremo nel prossimo capitolo nel rapporto mitico tra uomo/spazio ed uomo/storia, presenta anche riflessioni metamorfiche legate in special modo alla capacità di Jim, un giovane uomo a cui viene affidata la cura di una riserva naturale privata e che si ritrova poi ad affrontare da soldato la barbarie del primo conflitto mondiale, di adottare multiple prospettive ed osservare il territorio prima ed il campo di battaglia poi attraverso la visione dall'alto propria degli uccelli. Il legame di Jim con le creature alate che migrano annualmente in Australia viene introdotto fin dal primo capitolo, ma questa affinità aumenta al punto da fargli percepire di aver ottenuto una natura d'uccello, “though it was with a human eye he saw” (FAP 122).

La riflessione sulla propria natura duale, di uomo-uccello, diventa per Jim imprescindibile proprio quando è costretto a confrontarsi con l'insostenibile crudeltà della guerra, e, al confine con la morte, sperimenta una peculiare distanza da sé, dal proprio corpo fisico, che percepisce perfettamente nella sua fisicità pur ritrovandosi a

91 Si rimanda al concetto caro alla tradizione ispanica di *duende* e teorizzato da Federico Garcia Lorca in “Jego y teoria del duende”: “Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esa distinción fundamental para la raíz de la obra”.

fluttuare in alto, distaccato da terra: “he moved in one place and saw things from another, and saw, too, from up there, in a grand sweep, the whole landscape through which he was moving ” (FAP 122-123). La visione espansa culmina nel momento in cui, correndo, Jim riesce a far combaciare, nella propria mente, una mappa del territorio immensamente espansa, in grado di unire assieme molteplici punti di vista (FAP 123); la trasformazione metamorfica diviene evidente nel momento in cui il protagonista riflette che “perhaps he had, in some part of himself, taken on the nature of a bird” (FAP 122). Le barriere imposte dall'uomo sul paesaggio tormentato, le trincee, il filo spinato, le distese punteggiate di cadaveri dette Terra di nessuno, vengono superate dalla visione di Jim, dalla sua immaginazione creativa e dalla sua capacità di disperdersi nell'ambiente. Da uccello Jim diviene infatti nuvola, osservando le proprie dita divenire scie nel blu del cielo, “till the fingers, growing longer and thinner, dissolved and became part of whatever they were pointing at” (FAP 125). Sensibile persino ai movimenti della terra nel corso dei secoli e delle ere geologiche, alle separazioni preistoriche delle placche che hanno creato un'insormontabile distanza tra Francia ed Australia, Jim sembra dimenticare di trovarsi su un campo di battaglia, alla mercé del nemico, lasciando dissolvere non solo il proprio corpo, ma anche la storia stessa, resa insignificante nel confronto con il lento spostamento dei continenti. Tale è la perfetta corrispondenza tra Jim e la Terra tutta che il dolore al petto diviene il dolore di uno degli orizzonti, la sua coscienza una compresenza di Sè ed Altro: “one of the horizons was his own chest. Beyond it a wan light flapped, as if a wounded bird threw faint colours from its wings as its blood beat feebly into the earth” (FAP 126). Come una creatura fatta di sabbia, Jim percepisce acutamente il proprio processo di dissoluzione granello dopo granello, così come descritto anche nel racconto breve “Blacksoil Country”, nel quale il corpo di un ragazzino si scompone negli elementi fondamentali di cui è composta la terra. Questa integrazione illimitata è tuttavia segnata dal senso di straniamento di Jim, il quale, come un uccello pronto alla migrazione, sente che il suo posto non è qui, bensì altrove, in un diverso continente: “*I am in the wrong place I don't belong here. I never asked to be here. I should get going*” (FAP 128, corsivo presente nel testo originale). Il teatro di guerra in cui si trova è per Jim qualcosa a cui non dare peso, il rombo del cannone paragonato al tuono d'un temporale estivo scatenatosi dall'altra parte del mondo (FAP 130).

L'immagine che conclude la vicenda di Jim è quella di schiere infinite di soldati

australiani⁹², in verità schiere di morti, intenti a scavare con le nude mani nella speranza di raggiungere, prima o poi, gli Antipodi. È la terra, più che il cielo in cui si muovono gli uccelli, a connettere intimamente i due continenti come un cordone ombelicale ed un ventre, il suo centro è il centro di ogni cosa, suggerendo come la morte livelli ed elimini concetti come l'opposizione tra centro e periferia, umano ed animale, sé ed altro da sé: “the world when you looked from both sides was quite other than a placid, slow moving dream, without change of climate or colour and with time and place for all. He had been blind” (FAP 115). Un' immagine quasi speculare si ritrova anche nel romanzo *The Great World*, il quale, così come *Fly Away Peter*, tratta della guerra, concentrandosi sulle vicende di un gruppo di prigionieri australiani durante il secondo conflitto mondiale. Nel delirio febbrile causato dalla malaria, nel limbo liminale di chi lotta tra la vita e la morte, una zona grigia attraverso la quale sembra essere più semplice scivolare da una vita all'altra (“passing in and out of his lives” GW 136), Digger è protagonista, al pari di Jim, di un momento metamorfico a seguito dell'incontro con lo spirito della madre, la quale lo esorta con il consueto piglio autoritario a reagire alla malattia. Per sfuggire alla furia della madre, che il testo lascia intuire sia una sorta di Parca⁹³, Digger è costretto a mutare la propria forma in quella di un'anguilla prima – “he made himself an eel, eels are slippery. He reduced himself to just a mouth and eyes – no ears, no sex, no fingers” (GW 137) – e quella di un cane successivamente, in un chiaro riferimento ad uno dei momenti più significativi della sua infanzia, l'aver dormito con il proprio cane durante un temporale, a diretto contatto con la terra e con il calore animale della bestia. Nella sua forma canina Digger si identifica con il proprio cane, Ralphie, bevendo dalla sua ciotola un'acqua limpida e fresca, “the water of life” (GW 137), non dissimilmente da come accaduto ad Ovidio in *An Imaginary Life* nel corso di uno dei suoi sogni

92 Ci troviamo di fronte ad un probabile riferimento a T.S. Eliot, uno dei poeti più significativi nella formazione poetica di Malouf: “I had not thought death had undone so many” (T. S. Eliot, *Wasteland* 63). Nella sua intervista a Lee Spinks Malouf cita proprio Eliot come prima ispirazione poetica della sua giovinezza: “At the age of seventeen I discovered T.S. Eliot. That was my first year at university and was a huge breakthrough. [...] So there was that, there was Eliot, which I discovered for myself, and there was Auden and all those Thirties poets who were immediately put into my hands by people [...], by other students” (Intervista con Spinks 7).

93 La madre, creatura terribile e a tratti violenta, è qui simbolo della Morte che rifiuta Digger in quanto non pare essere ancora giunta la sua ora. Significativo che la figura materna venga associata, una manciata di righe più tardi, al filo della vita simbolo delle Parche. Il filo, in questo caso, è semplicemente il filo di un vecchio maglione liso, il quale si srotola fino a lasciare Digger nudo, pronto per la sua metamorfosi: “She passed him something. It was a thread and he saw now that she was unravelling the sleeve of an old grey jumper. [...] The thread ran between them, dark and fast, till the whole jumper, which he had worn through four winters and slept in, and which had his smell on it [...] was gone” (GW 136).

metamorfici. È grazie a quest'acqua e al cibo vivo e brulicante di insetti di cui si nutre in forma animale che Digger riesce a superare la crisi febbrile, poiché il suo corpo, mutato all'interno del sogno “had fed his thin, racked frame, slaked its thirst, licked him into life again” (GW 138). Alla luce della luna Digger diviene un mannaro, una creatura al tempo stesso umana e bestiale: “and lightly, on all fours, began to run light-footed over the earth” (GW 137)

I parallelismi tra i due romanzi non si limitano tuttavia alla metamorfosi dei rispettivi protagonisti nel momento a cavallo tra vita e morte: in entrambi i testi vi sono immagini e riferimenti legati alla terra – scavata da Jim ed ingerita da Digger – ed in entrambi si assiste all'apparizione di un fantasma/spirito, Ashley Crowter in *Fly Away Peter* e la madre di Digger in *The Great World*.

Nello “slow moving dream” in cui tempo e spazio sono concetti infinitamente amplificati, Jim, Digger ed Ovidio trovano per se stessi e per la propria natura duale una nuova metamorfica completezza, introducendo contemporaneamente una riflessione sullo spazio mitico che affronterò compiutamente nel prossimo capitolo.

CAPITOLO TERZO

3. MITI DELLO SPAZIO

EVERYTHING COME UP OUT OF
GROUND, LANGUAGE, PEOPLE, EMU,
KANGAROO, GRASS. THAT'S LAW.

- HOBBLER DANAIYARRI, MUDBURA DI
YARRALIN

Ogni luogo, spazio e territorio costituisce per lo scrittore una costruzione letteraria ed al tempo stesso un rimando a qualcosa di fisico e presente, un ponte che unisce tempo e spazio, ciò che è visibile ed esperibile all'immaginabile. Nel riferirsi all'influenza dei miti antichi sull'interpretazione e sulle rappresentazioni dello spazio Luciano Lago spiega che:

Quando, poi, alla metà del secolo XIII, l'Occidente inizia a solcare le strade del Mondo sono dunque miti antichi, ai quali impropriamente attribuiamo il sapore di favole, a fornire un quadro di lettura e di interpretazione della realtà. Perché prima di conoscere direttamente, prima di toccare con mano, scoprire ed osservare, l'Occidente ha vissuto per un lunghissimo arco di tempo in mezzo alle rappresentazioni che dell'altro e delle sue cose una tradizione secolare e dottissima aveva elaborato (Lago, *La questione geografica del Paradiso terrestre*102).

Nato e cresciuto in Australia, David Malouf ha sempre dimostrato un forte interesse per l'Europa, la sua cultura e la sua influenza sull'identità australiana. Il problema della posizione dell'Australia e del suo rapporto con la madre Europa è spesso presente sia in ambito poetico che nei suoi romanzi e storie brevi, al punto che *An Imaginary Life*, la sua prima opera ad ambientazione totalmente europea, è stata letta come un rimando diretto alla questione australiana ed al mito dell'esilio.

Come dichiarato nel corso di svariate interviste, a parere di Malouf l'Australia non dovrebbe essere considerata come “a second-hand Europe”, ma piuttosto andrebbe analizzata in quanto *traduzione*, una nuova versione dell'Europa in grado di offrire, grazie alle sue peculiarità ed ai cambiamenti che l'hanno caratterizzata, una prospettiva del tutto innovativa. Non dunque “clumsy variants”, ma “critical variants” (Intervista rilasciata a Davidson 267) nate dall'incontro dei coloni con un territorio ostile ed incapace di rifletterne le caratteristiche, territorio segnato poi dall'evoluzione postcoloniale, la quale avrebbe portato a risposte ambivalenti: da un lato una mitologia nazionale apparentemente solida e sicura, dall'altro una dimensione individuale spesso

descritta in termini di esilio e spaesamento. Nella breve ma acuta riflessione ad opera di Malouf, stampata in apertura del volume celebrativo successivo al conseguimento da parte dello scrittore del prestigioso *Neustadt International Prize for Literature*, possiamo individuare tutte le caratteristiche tipiche del rapporto problematico tra gli australiani ed il territorio: un paesaggio che non rimanda immagini di ordine e controllo, ma si configura come una presenza ostile che non necessita della presenza umana, ma sembra a malapena tollerarla. Nelle parole di Malouf:

In Australia what we mostly have before us is unmade nature, a landscape that gives back no comfortable and reassuring visions of the centrality of humans and their works. This makes Australian attitudes toward nature, and Australian writing about it, very different from the ones that appear in other forms of English. Nature in Australian poetry and fiction is seldom the source of moral reflections on order and industry.[...] What the vastness of Australian spaces evokes is anxiety. This is a landscape that has no need of human presence or a shaping mind or hand to complete it. It is already complete.[...] It is a challenging and forbidding presence, and its beauty, its resistance, its hostility [...] raises questions about man's place in the scheme of things that do not arise, or not so sharply, elsewhere (Malouf, *A Writing Life* 1).

Una riflessione simile viene offerta da Malouf anche all'interno del saggio *The States of the Nation*, nel quale suggerisce che nel suo essere uno spazio aperto, quasi infinitamente tale, l'Australia abbia portato i coloni a considerarla una terra quasi magica, dotata di una capacità trascendente o mistica di ampliarsi indefinitamente, sfuggendo in questo modo al controllo umano e portando alla produzione di mappe inevitabilmente destinate a rimanere incomplete.

Nell'analizzare la letteratura e la storia postcoloniale del suo nativo Canada, Northrop Frye suggerisce che la ricerca di una "casa", ovvero di una identità individuale e nazionale, non si basi sulla domanda "Who am I?", ma piuttosto sulla domanda "Where is here?" (Frye, *Literary History of Canada* 830); allo stesso modo l'Australia di Malouf sembra non poter trovare una identità propria prima di trovare una definizione del *luogo* in cui questa si esprime. Neilsen propone una riflessione assai simile nell'affermare che "nationality" ed "Australian-ness" sono tra le più evidenti preoccupazioni di Malouf, in quanto l'Australia è "a place we are still in the process of constructing culturally" (Neilsen, *Imagined Lives* 182).

Centrale alla costruzione dell'identità australiana è, secondo Malouf, la creazione e riscrittura di miti legati allo spazio, poiché attraverso il mito è possibile organizzare e diffondere una determinata concezione di identità culturale ed una peculiare visione del

mondo; “you don't just describe a place”, dichiara Malouf, “you mythologise it, turn it into a symbolised place that your work can exist in” (Nielsen, *Imagined Lives* 6).

Nel portare all'interno della storia australiana le sue storie personali Malouf include spesso i paesaggi come elementi significativi che, al pari dei personaggi, fungono da misura dell'essere. Amanda Nettlebeck identifica un “consistent interest in the processes of mapping, of history-making, of identity and place”, mettendolo in relazione ad una cultura, quella australiana, “still deeply concerned with its own form” (Nettlebeck, *Provisional Maps* i).

An Imaginary Life offre un perfetto richiamo al mito australiano dell'esilio, nato dall'idea tipicamente postcoloniale di essere stati separati del centro ed essere giunti al margine estremo del mondo conosciuto. Nel narrare la difficile accettazione ovidiana della sua terra d'esilio Malouf evoca il senso di straniamento dei suoi concittadini, suggerendo, attraverso la ridefinizione del mito, una maggiore fiducia nelle possibilità offerte dagli spazi antipodei. Così come a Tomi e nelle terre selvagge che la circondano, anche in terra australiana è possibile giungere ad un vero senso d'appartenenza, tema celebrato spesso anche nell'opera poetica maloufiana. È stato già esplicitato in questo studio come l'esilio ovidiano descritto in *An Imaginary Life* sia stato letto dalla critica come una riflessione tipicamente australiana⁹⁴, nonostante questo non fosse l'originario intento dell'autore, il quale ha dichiarato di essersi sorpreso nello scoprire che il suo romanzo veniva percepito, in ambito europeo, come un'opera “[which] could only have been conceived by someone who had in the back of his mind the Aborigenes [...]”. Certainly, from a European perspective, this is recognizably *a non-European book*” (Intervista rilasciata a Copeland 435, mio corsivo). Rispetto all'esilio autoimposto di Johnno nel romanzo omonimo, dapprima una fuga nell'esotico Congo ed in seguito una spasmodica ed instancabile ricerca della perdita identità in svariati paesi d'Europa, la cacciata di Ovidio permette una riflessione più profonda sulla riconciliazione psicologica e spirituale con uno spazio altro ed inospitale.

Nella sua intervista a Davidson, riflettendo su come la percezione critica di *An Imaginary Life* in Europa fosse stata quella di un romanzo di matrice chiaramente australiana, Malouf commenta che la polarità tra centro e margine, siano essi Roma e Tomis, l'Europa e l'Australia, “really only exists for those who are at the edge; the

94 Mi riferisco in special modo alle letture offerte da Peter Lewis e Michel Fabre. Lewis soprattutto arriva ad associare il viaggio finale di Ovidio alle spedizioni dei grandi esploratori australiani.

people at the centre just think of the centre” (Intervista con Davidson 267).

Nella sua analisi del linguaggio maloufiano Peter Bishop definisce l'esilio di Ovidio una discesa psicologica non dissimile dal viaggio dantesco, “a psychological journey” (Bishop, *David Malouf and the Language of Exile* 1) che attraverso l'immaginazione contribuisce a creare una geografia mitica, nella quale i movimenti attraverso paesi e oltre confini hanno una precisa corrispondenza psicologica e contribuiscono al superamento dei limiti della mera classificazione astratta, la quale, non ispirando nel lettore alcun senso di vicinanza, fallisce nel suscitare una risposta interiore. È proprio la distanza dall'ordinario, dalla storia presente, a garantire una prospettiva ideale: abbandonando la pretesa di identificarsi con il quotidiano e scavando al di sotto di quanto appare comune, la narrazione espone il mito così come individuato da Freud e Jung (Bishop, *David Malouf and the Language of Exile* 2).

Il paesaggio di Malouf è un luogo definito dal linguaggio e dalla memoria, in cui la consapevolezza di essere al mondo e nel mondo è realizzata ed esplicitata attraverso le parole. Gli spazi, nell'essere spazi narrati, divengono dunque spazi mitici, caratterizzati dall'approccio maloufiano all'identità australiana attraverso un processo di “narrative invention” (Nettlebeck, *Provisional Maps* ii), il quale suggerisce nuove mitologie dello spazio e della formazione culturale. Attraverso la sua capacità di suggerire “both a Romantic idealism and what might be defined as a post-colonial conception of language, world and subjectivity” (Nettlebeck, *Provisional Maps* iii), David Malouf interiorizza modalità di presentazione del paesaggio che sono unione di modelli tradizionali storici e moderne teorie critiche di stampo postcoloniale.

È bene rimarcare in questa sede che le più recenti teorie postcoloniali sottolineano come il “post” in postcoloniale non implichi affatto un superamento del colonialismo, come ben esplicitato da Giselle Byrnes nel suo saggio *Boundary Markers*:

The term ‘postcolonialism’ does not signal an end to colonization or imply that we have somehow left the colonial past behind; rather, it suggests a critical engagement with colonisation, a perspective that critiques and seeks to undermine the structures, ideologies and institutions that gave colonisation meaning. Claims to postcolonial status (or ‘postcoloniality’) are often motivated by the desire of the colonised (as well as the descendants of the colonisers) to restore cultural and political integrity, granted not by the colonial power, but on their own terms. Postcolonialism thus engages with ideas of plurality and the coexistence of multiple discourses (Byrnes, *Boundary Markers* 11-12).

L'Australia, in quanto Europa in traduzione, mostra chiaramente nella sua produzione letteraria un particolare interesse per tutte quelle poetiche che prendono in considerazione margini e sagome, chiari indicatori di limiti posti alla propria coscienza. Va immediatamente sottolineata in questo contesto l'importanza per Malouf del processo di mappatura, il quale si pone in dialogo diretto con il problema della rappresentazione dell'identità e quello della forma. In "Edges of the Self: Topographies of the Body in the Writing of David Malouf", Leigh Dale and Helen Gilbert analizzano i testi di Malouf a partire da una serie di connessioni tra Sè e Paesaggio, i quali vengono esplorati "in terms of a metaphorical disintegration of the post-colonial body, whereby boundaries of the self and the landscape are interrupted and broken down" (Dale e Gilbert, "Edges of the Self" 86), mettendo l'accento sull'abbondanza di finali aperti in cui i protagonisti dei romanzi di Malouf finiscono per dissolversi nell'ambiente e nella natura, superando così i confini spaziali e personali nel momento della trascendenza.

"Rewriting an Explorer Mythology: the Narration of Space in David Malouf's Work" utilizza invece le teorie di Paul Carter in merito all'esplorazione ed al viaggio per inquadrare criticamente le figure di viaggiatori all'interno dei mondi maloufiani. Posti in una posizione doppia, i viaggiatori sono infatti esperti conoscitori dei limiti e dei confini, riscrittori di mitologie, ma al tempo stesso abitanti di quello che Carter chiama "mirror state", un punto in cui "the horizon reflects back the image of their own presence: a presence which is defined against what is hidden, excluded, unspeakable" (Nettlebeck, *Provisional Maps* 114).

Quel che Nettlebeck suggerisce a chiusura del suo studio è che il "desired space outside of time, language, social law" (Nettlebeck, *Provisional Maps* 115) nella narrativa maloufiana sia problematico nella sua inclusione di aspetti del diverso quali il ruolo femminile e quello dell'aborigeno, ma ritengo che questo non renda meno valida la soluzione proposta da Malouf. Il modo in cui la sua scrittura accomoda prospettive conflittuali e diverse è certamente un tentativo, secondo le parole dell'autore, di rendere reale la concezione che "the word and the object are absolutely one [...] all my writing is an attempt to make that true" (Intervista rilasciata a Kavanagh 18). Quello di Malouf è in sostanza un approccio sperimentale che mira a creare un equilibrio tra visioni opposte del mondo anche attraverso l'analisi dinamica dei cambiamenti del paesaggio e di coloro che rispetto ad esso si pongono storicamente.

In questo senso le mappe citate da Amanda Nettlebeck sono per Malouf più vicine al

concetto aborigeno di mappa di quello occidentale, trasformando uno strumento apparentemente oggettivo come la mappa in un mezzo che indica non solo un percorso pratico, ma anche un sentiero spirituale o d'iniziazione attraverso la narrazione mitica del territorio:

The details in the Aboriginal maps were important for survival – especially the waterholes, creeks and soaks – but there were also other details that make memorable landmarks for Aborigines travelling through the country. The mythic stories that accompanied the maps acted as aids to the memory, and this is part of their normal function. Scale, which is all-important in a non-Aboriginal map, is not so important for Aboriginal maps, which also encoded the spiritual significance of sites, and the ritual routes between them. The resulting maps were accurate enough to let you know where to go, while including, through specific distortions and transformation, the meanings that make the trip worthwhile (Barcan e Buchanan, *Imagining Australian Space* 61-62).

Possiamo trovare numerosi esempi delle posizioni teoriche individuate da Nettlebeck; nel racconto “A Great Day” incluso nella raccolta *Dream Stuff*. Nell'associare le celebrazioni per il compleanno di uno dei personaggi, Audley, ad una “larger occasion”, quella del bicentenario dell'arrivo in Australia della Prima Flotta Malouf crea un punto di contatto tra l'identità del singolo e quella dello spazio da lui abitato, tra la sua storia e la Storia del mondo. Già dai primi paragrafi Malouf ci offre un resoconto immaginario dell'Australia preistorica, costruito liricamente a partire dall'esclusione del mondo delle voci e degli orologi, a favorire l'impressione, attraverso il richiamo al silenzio, di una terra ancora vergine e disabitata:

down here on the headland, in an expanding stillness in which clocks, voices and every form of consciousness had still to come into existence and the day as yet, like the sea, had no mark upon it, it was before breakfast, before waking, before everything but the new tide washing in over rows of black, shark-toothed rocks that leaned all the way inland, as they had done since that moment, unimaginable ages ago, when the earth at this point whelmed, gulped and for the time being settled (D 131-32).

Il figlio di Audley, Clem, sembra essere l'incarnazione di questa collisione tra paesaggio, storia e coscienza personale: reduce da un incidente stradale in cui “the whole continent – the whole three million square miles of rock, tree-trunks, sand, fences, cities – came bursting through the windscreen into his skull” (D 142), Clem è l'unico a sentire il bisogno di commemorare l'anniversario nazionale, al punto da scrivere un discorso in grado di esaltare la grandezza australiana, la sua massa non solo fisica (“this land mass, this continent”), ma soprattutto la voce di una nazione in grado di proiettarsi oltre i suoi stessi confini, nello spazio profondo. Nel fare questo Clem

ritraccia il percorso australiano che dal silenzio originario ha portato al moltiplicarsi dei battiti dei cuori dei suoi abitanti: “how could anyone know how big it is with so few heartbeats scattered across it? But slowly others started to arrive, just a few at first, rough ones, rough – hearts – then a rush, till now there are millions. Us, I mean, the ones who are here tonight” (D 180).

L'interessante rimando sonoro unisce due immagini particolarmente evocative in cui l'elemento del fuoco è utilizzato per illuminare nozioni personali del passato e del futuro; nel giorno del suo compleanno Audley visita infatti il museo di famiglia, fondato dal nonno in qualità di monumento al passato coloniale, museo che nella notte viene dato alle fiamme, lasciando nella cittadina e nel cuore della famiglia un cumulo di macerie ardenti. Audley, tuttavia, lungi dall'essere affranto dalla notizia si sente invece “exhilarated, released”, quasi che la distruzione della proprietà l'avesse liberato dalla manifestazione fisica di quell' “ancient and irreconcilable argument in us between settlement and the spirit of the nomad” (D 177) che costituisce l'anima dicotomica e cangiante dell'Australia stessa. “The play of flames across the inlet and the reflected glow in the sky” (D 176) che è l'incendio del museo viene richiamato e rispecchiato dai falò sulla spiaggia, i quali ardono mentre le persone celebrano la ricorrenza nazionale e che, come l'edificio, lentamente si sfaldano, collassando in se stessi, suggerendo al tempo stesso l'immagine di una fenice che rinasce dalle proprie ceneri:

a shimmering mass, revived, threw up flames that cast a flickering redness over the sand, till one of the men, conscious perhaps of the renewed heat, sat up for a moment out of sleep and regarded it, then burrowed back into the dark. Till here, as on other beaches, in coves all round the continent, round the vast outline of it, the heat struck of a new day coming, the light that fills the world (D 185).

Il paesaggio qui diviene immagine di potenziale inespresso ed al tempo stesso di perdita; attraverso il fuoco l'Australia celebra il suo futuro e si libera del suo passato, illuminando una nuova visione del paese nel giorno dell'anniversario del suo inizio come nazione. La memoria culturale, rappresentata qui dalla celebrazione e dalla presenza museale, è fondamentale per mantenere radicato l'Io nella collettività, ma al tempo stesso imprescindibile è la creazione di un *genius loci*, lo spirito, l'anima, il senso e le fattezze di una cultura a cui il luogo rimanda.

Nel delineare l'interazione essenziale tra l'individuo ed il mondo, Malouf delinea la possibilità di una completa metamorfosi che permetta la totale assimilazione dell'essere all'interno della natura, così come accade per Ovidio in *An Imaginary Life*:

[the gods] are not outside us, nor even entirely within, but flow back and forth between us and the objects we have made, the landscape we have shaped and move in. We have dreamed all these things in our deepest lives and they are ourselves. It is our self we are making out there, and when the landscape is complete we shall have become the gods who are intended to fill it (AIL 28).

Se questi dèi, forze emblematiche del cambiamento e della vita spirituale, non sono posti né internamente né esternamente all'individuo essi esistono in una sorta di spazio liminale, un metaforico confine che diviene per Malouf il luogo privilegiato della percezione.

In modo leggermente diverso i capitoli finali di *Remembering Babylon* incastonano le storie personali dei personaggi del romanzo in un contesto storico nazionale attraverso l'uso del paesaggio. Janet and Lachlan, ormai anziani, si incontrano nel giardino del convento in cui Janet vive, discutendo di Gemmy e del comune passato. Lo spazio è in questo caso un modo per determinare la distanza temporale tra passato e presente, così come risalta nell'affermazione di Janet “All that, fifty years ago. An age. They were living in another country” (RB 197). L'Australia ha ormai subito una profonda trasformazione, non è più una colonia sperduta nell'oceano, ma una nazione che invia in guerra i suoi uomini; la comunicazione tra Jane e Lachlan riesce a ristabilirsi nonostante tutto il tempo trascorso proprio attraverso la memoria di spazi condivisi. Nel ricordare il momento in cui Gemmy entrò nelle loro vite, Janet riflette su come “they would come back, as they had now, from the far points they had moved away to, and stand side by side looking up at the figure outlined there against a streaming sky. Still balanced” (RB 197).

Lo spazio dell'Australia illustra la distanza o la prossimità tra due personaggi, in questo caso Janet ed il cugino, esplicitando il cambiamento avvenuto nel corso degli anni in terra australiana e tuttavia suggerendo come qualcosa di quella terra sia comunque rimasto immutato, così come immutata è rimasta la storia che li lega, l'incontro con Gemmy. Divenuta un'apicoltrice Janet ha sviluppato, attraverso la lezione appresa da Gemmy, un suo particolare rapporto con la natura, che asseconda invece di tentare di domarla:

Her hives were out of sight here but they were not out of mind; her work went on, continuous somewhere in her head, and she was pleased to have in sight this other view, these flatlands that as they approached the bay became mud, and later, when the tide rippled in, would be moonlight (RB 198).

Le api diventano simbolo del legame di Janet con il proprio passato ed al tempo stesso quello tra la donna, con la sua mente immaginativa, ed il paesaggio che si estende oltre i confini del convento.

L'immagine finale di *Remembering Babylon* unisce le idee di storia, tempo ed esperienza condivisa in una descrizione del paesaggio in mutamento che richiama il mutamento della nazione:

Out beyond the flatlands the line of light pulses and swells. The sea, in sight now, ruffles, accelerates. Quickly now it is rising towards us, it approaches. As we approach prayer. As we approach knowledge. As we approach one another. It glows in fullness till the tide is high and the light almost, but not quite, unbearable, as the moon plucks at our world and all the waters of the earth ache towards it, and the light, running fast now, reaches the edges of the shore, just so far in its order, and all the muddy margin of our bay is alive, and in a line of running fire all the outline of the vast continent appears, in touch now with its other life. (RB 200)

Quest'immagine di trasformazione e riconciliazione ci mostra come mare e terra si uniscano in un'abbraccio, così come luce ed oscurità, spiritualità e conoscenza empirica, spazio ed individuo. Così come in *Dream Stuff* la menzione del fuoco nuovamente ci riporta ad una visione dell'Australia come terra viva, fenice in grado di rinascere di volta in volta dalle ceneri della storia. Nell'essere compreso nel paesaggio ogni personaggio e ogni fatto storico viene trasportato in un simbolo e viene caricato di nuovo senso e diviene un elemento del sistema di idee della società.

Qualcosa di assai simile si realizza in *Harland's Half Acre* quando il narratore Phil mescola la figura dell'ormai anziano Frank Harland a riferimenti alla storia dell'Australia, rendendo il vecchio e il paesaggio selvaggio rappresentazioni del tempo passato e del tempo futuro:

I thought of Frank out there; especially on nights of storm or in the cyclone season after the turn of the year when the river would be swollen and the fig trees and palms in suburban gardens clattered and churned. The Bay then was all pitched black tents. Rain-lashed, wind-rocked on his flimsy white one, he was always in my thoughts. Down on his island: on his island, one of the many, each with its history of vanished tribes – the

Nooghies and Noonunckle – of convicts, lepers, whalers, and those old ladies at Dunwich whom my mother would go once a year to see dance for pennies, laughing and tossing up their skirts. And in our time, Frank Harland (HHA 185).

Nel suo essere posta oltre i “suburban gardens” così tipici del Queensland, la presenza di Frank diviene estensione del mare tempestoso, assorbita all'interno del paesaggio che abita e della storia che su quel paesaggio si è espressa nei secoli. Per Paul l'isola è un luogo di passaggio in cui l'Io sembra svanire, così come le tribù citate, “not only the Nooghies and Noonunckle”, e le figure che rappresentano la storia coloniale australiana. Questo paesaggio abitato dai fantasmi della storia rappresenta non solo l'intimo rapporto dell'artista con il paesaggio, ma anche la sensibilità che lo porta ad intuire altre presenze, a lui precedenti nel tempo, che hanno considerato quel luogo fisico la propria casa.

Il paesaggio è uno dei motivi salienti della letteratura coloniale antipodea proprio per questa sua caratteristica di saper unire narrative storiche e richiami naturalistici: il paesaggio, nel suo essere stato influenzato da coloro che lo hanno abitato può esprimersi dialetticamente e rimandare a diverse dimensioni, quella pre-coloniale delle tribù scomparse, quella coloniale dei *convicts* ed infine quella postcoloniale contemporanea. Il discorso postcoloniale offre dunque una struttura appropriata in cui inserire riflessioni in merito alla connessione tra la riscrittura del paesaggio e la creazione di mitologie nazionali, in particolare nel modo in cui queste narrative dello spazio vengono perpetuate, rivisitate, discusse e ridefinite, come spiegano Leigh Dale ed Helen Gilbert:

One of the principal means of resisting imperial narratives and rewriting the self in the ‘new world’ is through the refiguring of place, and analyses of the relations between place, language and subjectivity have been central in criticism of post-colonial literatures (Dale 85).

Nel saggio “Late Landings: Reflections on Belatedness in Australian and Canadian Literatures”, Carolyn Masel riflette sul concetto di “belatedness”, o ritardo, definendolo come “a condition of the postcolonial writer in relation to place” la quale si origina a partire dall’ “anxiety about the colonial experience, about arriving too late, about a perceived lack of authenticity in relation to place” (Masel, “Late Landings” 162). La riflessione di Masel continua nel descrivere come lo spazio postcoloniale non vada mai a costituire meramente il luogo dell'azione drammatica, legandosi sempre anche ad una

certa preoccupazione o ansia legata ai concetti di colonia, insediamento, costruzione culturale (Masel, "Late Landings" 162), come già sottolineato nel caso di Malouf.

All'interno del contesto australiano Uli Krahn descrive brevemente come la presenza di luoghi marcatamente diversi rispetto a quelli europei abbia influenzato la visione della colonia australiana da parte dei suoi primi abitanti, esaltandone le differenze:

Notions of place have been central in the cultural self-definition of settler colonies like Australia, since difference in place is the most visible marker distinguishing the colony from the imperial motherland. In Australian literary discourses, place is very much tied up with landscape, presumably as difference in landscape foregrounds the distinguishing difference of place. Landscape is thus used to emphasise the distinctiveness of Australia, from earliest colonial writings to the present day discourses of nationalism, literature and tourism. As landscape is supposed to define Australia, it is by extension used to define true Australianness (Krahn 29).

Il passaggio da paesaggio naturale a identità nazionale qui postulato è altrettanto sintomatico dello stile di Malouf, sebbene quelle maloufiane siano in genere riscrittura di temi trattati da altri prima di lui nel tentativo di ridefinirli a partire dalla sua poetica. Come afferma Malouf, "we are free to transcend ourselves, if we have the imagination for it" (AIL 59).

Nel racconto *Mrs Porter and the Rock*, contenuto nella raccolta *Every Move You Make*, Malouf esplicita proprio questo momento trascendente, sfruttando la visuale di una donna ormai anziana al fine di indagare il rapporto tra individualità, immaginazione e percezione del luogo. Nonostante l'entusiasmo del figlio, infatti, la vecchia signora Porter è del tutto disinteressata a visitare Uluru, detta anche Ayers Rock, il luogo più sacro di tutto l'immenso continente. Figlia della cultura suburbana dell'Australia Mrs Porter è ben consapevole che della sagoma della roccia sacra si sono appropriati i colonizzatori bianchi, sfruttandone la fama nella promozione turistica e pubblicitaria, ma sembra tuttavia disinteressarsi completamente alle possibili implicazioni del fatto:

Suddenly it has plonked itself down in the middle of people's lives like something that has just landed from outer space, or pushed up out of the centre of the earth, and occupies the gap that was once filled by – by what? She can't think. Movie stars? Jesus? The Royal Family? It has opened people's minds – this is Donald again – in the direction of the incommensurable. What a mouthful! (EM 185)

Il paesaggio potenzialmente sublime viene completamente privato di significato dalla visione limitata della donna, la quale non può fare a meno di inserire inutili riferimenti

alla cultura popolare, dalle stelle del cinema alla famiglia reale, mettendo il sacro sullo stesso piano di una qualsiasi icona pop comparsa su un tabloid. Se il figlio Donald, meno cinico e cieco, vede in Uluru un luogo della spiritualità e del mistero, per la signora Porter la Roccia altro non è che un riuscitissimo esperimento di marketing. Non riuscendo in alcun modo a creare un contatto intimo, un dialogo con il paesaggio, l'anziana non riesce a percepire il simbolo inserito al suo centro; il suo è un mondo suburbano, una vita periferica in cui la massima preoccupazione è quella di mettere in tavola il tè ed in cui solo ciò che viene elencato su liste o disegnato su mappe ha un reale significato:

It wasn't on the map. It wasn't even on the *list* – there was a list, and you had to find out where the names belong and mark them in. Capes, bays, the river systems, even the ones that ran only for a month or two each year. You marked them in with a dotted line. But this Rock that everyone makes such a fuss of now wasn't on the list, let alone on the map. So there! It certainly wasn't on *her* map (EM 183).

Nel riferire la sua esperienza scolastica della geografia Mrs Porter rivela come ai suoi tempi il maggiore simbolo dell'Australia fosse del tutto sconosciuto agli stessi australiani, non solo in quanto Uluru, antico luogo sacro, ma persino in quanto icona nazionale della società colonizzatrice con il suo nuovo nome, Ayers Rock. Nel voltare le spalle ad Uluru la donna volta le spalle al suo stesso figlio, così come aveva fatto tempo prima con il marito nel rifiutarsi di apprezzare insieme a lui l'architettura delle cattedrali europee, cercando in tal modo di rifuggire il confronto con l'incommensurabile e soffermandosi invece sul mondano.

Tuttavia, come spesso accade nelle storie maloufiane, è nel momento della morte⁹⁵ che corpo e paesaggio convergono, compenetrandosi: svegliatasi nel suo letto da uno strano rumore la donna morente si ritrova suo malgrado ad ammirare quella stessa Roccia che aveva in precedenza rifiutato, “darkly veined and shimmering, was sitting like a cloud a hundred feet above the earth” scoprendo, nonostante il cinico scetticismo, che “what she felt was an immediate and unaccountable happiness, as if the Rock's new-found

95 Mircea Eliade nel suo libro *Lo Sciamanesimo e le tecniche dell'estasi* fa riferimento al cosiddetto “corpo astrale”, ovvero un corpo sottile coincidente con quello fisico ma situato in una diversa dimensione. Tale corpo sottile può distaccarsi da quello fisico durante un profondo sonno o in un'esperienza pre-morte. Come commentato da Antonella Riem, “Secondo le antiche conoscenze occulte di tutte le religioni primitive e no, il 'corpo eterico' è relato così strettamente al corpo 'fisico' che viene considerato come un corpo fisico 'interiore' del corpo in carne e ossa che è invece il corpo fisico 'esteriore'” (Riem, *Il Doppio* 21).

lightness was catching” (EM 200).

Il racconto rimanda, nel momento topico della morte della donna, ad un episodio del di lei passato, quando, bambina, aveva avuto modo di osservare un delfino morente spiaggiato sulla rena, “changing colour like a sunset” così come l'enorme Uluru: “she too was breathless. This was a moment, she knew, that she would never forget. Never. As long as she lived. She also knew, with certainty, that she would live for ever” (EM 209). Nel momento eterno della morte spazio e tempo smettono di avere significato, lasciando che la coscienza individuale si espanda nel presente e nel passato attraverso la comunione con il mistero del paesaggio. Nessuno, neppure la scettica Mrs Porter, sembra in grado di resistere all'incanto australe ed alle sue innumerevoli declinazioni. Più spesso, tuttavia, i personaggi di Malouf si rivolgono al paesaggio perché si trovano già al di fuori delle strutture sociali normative; le sue sono figure d'esiliati, orfani, soldati ed artisti solitari.

Nell'intervista a Papastergiadis Malouf afferma che il confronto con il paesaggio australe dei primi coloni non fu traumatico tanto per le condizioni meteorologiche e geografiche estreme, quanto perché il territorio alieno non poteva in nessun modo riflettere la loro umanità: “when those early European settlers came to confront the Australian landscape, it wasn't the hostility of extreme drought and rain that was most frightening to them, rather it was the sense that the landscape reflected nothing back of their own humanity” (Intervista concessa a Papastergiadis 84-85).

Senza dubbio Malouf ha assunto un ruolo fondamentale nella creazione di nuovi miti degli spazi australiani, arrivando a miticizzare persino Brisbane e l'area circostante in “a place that [...] exists powerfully in the lives of readers in the same way that Dickens's London does, or Dostoevsky's Petersburg. That is, as a place fully imagined” (Malouf, *A Writing Life* 701). Nelle sue prime opere poetiche e successivamente nell'autobiografia *12 Edmondstone Street* Malouf esplora, anche attraverso la descrizione dell'esperienza della propria famiglia, la storia dell'Australia in quanto nazione di migranti, ancora nel presente al centro di flussi migratori, ma al tempo stesso terra di viaggiatori, intenti a mappare, in situazioni più o meno drammatiche, la vastità del Mondo Grande. Persino i personaggi che mai nel corso della loro vicenda sono protagonisti di viaggi oltremare sono spesso impegnati in movimenti interni al continente australe, abbracciandone le differenze anche estreme. “Malouf's Australia”,

commenta Randall, “is a nation on the move, created and repeatedly transformed by migrations” (Randall, *David Malouf* 12).

La memoria spaziale nelle opere maloufiane si configura come un processo di riscrittura e revisione, dove lo spazio viene ridefinito miticamente. Nella sua conversazione con David Malouf Paul Carter esprime, in relazione all'autobiografia *12 Edmondstone Street*, una considerazione in merito a questo stesso procedimento, successivamente accolto positivamente anche dall'autore:

If I'm interpreting it properly, the process of recollecting what is there occurs precisely through the writing of a place. Only when one has that writing place has one got the autobiographical experience. The autobiographical experience isn't conjured up by going back, in a tourist way, to look at the verandah, the underpinnings of the house: it emerges in the writing of those places, their transformation into, literally, memory places (West, “Identities in Malouf's 12 Edmondstone Street” 143).

La regione attorno a Moreton Bay, situata a nord-est della città di Brisbane, diventa ad esempio un paesaggio-simbolo che ritroviamo in diverse opere maloufiane, poesie e racconti brevi in special modo. Deception Bay⁹⁶, il luogo in cui Malouf era solito trascorrere le sue vacanze in gioventù, diventa luogo privilegiato in cui spazio e tempo si incontrano e fondono, perfetto esempio di “memory place”.

Come osserva Hanson, Malouf, come Proust, dà al lettore l'impressione che il ricreare l'esperienza attraverso la memoria sia in effetti superiore all'esperienza stessa (Hanson, *Sheer Edge* 77). “The long view” a cui si fa riferimento in *Fly Away Peter* (FAP 2, 117) ed in diverse poesie presenti nella recente raccolta *Typewriter Music* (Malouf, *Typewriter Music* 36-42) o *Neighbours in a Thicket*⁹⁷ lascia intuire come la distanza sia

96 Nell'omonima poesia Malouf scrive, descrivendo della casa presso Deception Bay in cui era solito trascorrere le vacanze, “[...] That house/ is far out at last, moving fast/ on its fabulous voyage/ and further beyond events”. La casa diviene Arca biblica, in movimento verso il mondo della favola, del mito. Nel superamento della dimensione realistica, Deception Bay assume “lo stesso valore emblematico del Giardino Perduto” (Spinucci, *Un poeta australiano* 48).

97 In “Reading Horace Outside Sydney”, poesia datata 1970 (Malouf, *Neighbours in a Thicket* 50), Malouf avvicina Sydney e Roma, fondendo due storie in un unico tempo ed un unico luogo, rendendo indefiniti i confini del presente e dell'Australia stessa in quanto luogo agli antipodi: “The distance is deceptive: Sydney glitters invisible/in its holocaust of air, just thirty miles away, in Rome/ two thousand years from here, a goosequill scrapes two crack divisions/are hurled against a furclad barbarous northern people/pushing south into history,[...] Cicadas are heard,/shrill under stones, in the long suspension of our breath./Out here wheat breathes and surges, poplars flare. On the highway, lorries/throb toward city squares. Off in the blue a Cessna bi-plane,/crop-dusting lucerne, turns to catch the sun. The brilliant granule/climbs on out of sight. Its shadows dance in my palm”.

ingannevole; Malouf a tal proposito, nella già citata intervista rilasciata a Davidson, commenta:

in some ways it seems to me that I take about fifteen years to catch up with my own experience [...] When I was living in England, Australia did become much clearer to me, and I found that I could be a very long way away from the actual experiences—I mean, a long way in time, but often a long way in place as well—before I would work out what it all meant (Intervista rilasciata a Davidson 287-88).

La città, Moreton Bay, Deception Bay, la Valley of Lagoons o l'Australia intera divengono a loro volta personaggi, così da entrare miticamente nell'immaginario del popolo australiano: “I strongly feel that cultures and societies do finally have to come to terms with all their experience”, afferma Malouf, ed uno dei modi in cui questo è possibile è “through what's written about the experience” (Intervista rilasciata a Strauss⁹⁸). Nella poesia “The Crab Feast”, ad esempio, il granchio diviene simbolo della Baia stessa, venendo fisicamente consumato ed assorbito dal narratore, mentre in “Into the Blue” il poeta sembra nascere dalle stesse acque della Baia, “our limbs/emerged out of its salt” come una sorta di Venere botticelliana; si tratta non solo di uno spazio del passato, ma di uno spazio mitico che il poeta abiterà per sempre, “never to get back” (Malouf, *Typewriter Music* 78).

L'evoluzione del rapporto con la Baia è paradigma della relazione del poeta con lo spazio australiano e del processo che Malouf ha definito “exotic at home” (Malouf, “The Exotic at Home”). I riferimenti alla circolarità possono a loro volta trovare una lettura metonimica nell'essere associati al movimento verso l'Europa della generazione di Malouf, il quale può essere scomposto in tre fasi: distanza, ritorno, revisione immaginativa dell'Australia a partire dall'esperienza europea. Nella sua intervista a Tipping Malouf definisce la propria esperienza di australiano in terra straniera come qualcosa di tipico ai tempi della sua giovinezza, una sorta di *Grand Tour* australiano dei giovani appartenenti al ceto medio, al punto da definire la propria generazione l'“Australian generation who went away and came back” (Intervista rilasciata a Tipping 42).

Anche nell'intervista rilasciata a Lee Spinks Malouf, proseguendo nella riflessione sulla sua prima esperienza di *Queenslander* emigrato in Europa, descrive come solo dopo

98 Si tratta della trascrizione di un'intervista rilasciata alla rete televisiva ABC, che ho avuto modo di visionare durante la mia permanenza presso l'Università del Queensland. Non è dunque possibile fare riferimento ad un numero di pagina preciso.

aver vissuto a Londra per dieci anni e successivamente nella più remota provincia d'Italia egli abbia formato una “very clear notion of how *peculiar* Queensland was” (Intervista rilasciata a Spinks 6, corsivo nel testo). Solo quando una città, o più genericamente un luogo, viene pienamente immaginata e trascritta narrativamente è possibile per i suoi abitanti riconoscerne pienamente le qualità, assorbirla nelle proprie vite “as what *Lanark* calls a dream city as well as simply the place where people live” (Intervista rilasciata a Spinks 6, corsivo nel testo).

Malouf continua quindi nell'esplicitare l'importanza del viaggio nella creazione di prospettive nuove, affermando che “it was important for me that I should have gone away. It put me out of Australia long enough for me to feel that I had to go back and look at it anew” (Intervista rilasciata a Tipping 42). Il viaggio non è tuttavia per l'autore un'esperienza meramente fisica, ma lo spostamento diviene possibile a livello psicologico ed emotivo e non solo letterale quando l'Australia viene comparata criticamente agli spazi del “centro”: Europa, America, Gran Bretagna. È la riflessione che segue il viaggio a dare forza alla visione postcoloniale dello scrittore. Se pure oggi per gli australiani il senso di solitudine e la percezione della distanza dal centro risulta essere assai meno marcato rispetto agli anni '70 ed '80 per via dell'introduzione di nuove tecnologie in grado di consentire rapide comunicazioni, la percezione dell'Europa come luogo privilegiato in cui la vita viene vissuta in modo più pieno non è venuta meno, ma anzi si è aggiunta al quadro anche la forza d'attrazione esercitata dagli Stati Uniti in quanto potenza economica e culturale popolare.

Risulta dunque più attuale che mai la descrizione del tentativo di Johnno di acculturarsi in vista del suo arrivo nel luogo della civilizzazione, l'Europa:

No longer a barbarian, he would arrive in Europe with six thousand pounds in his pocket and the capacity for living at last among civilised men. He urged me to give up shadow boxing in the suburbs of limbo and follow him before it was too late (J 107).

L'Australia, la “periferia del limbo”, viene percepita dal giovane uomo come una prigionia priva di stimoli, un luogo da cui fuggire in cerca della vera vita nelle grandi città d'Europa. Suo malgrado anche Dante, nel raggiungere Johnno a Parigi anni dopo, non rimane indifferente nello scorgere il paesaggio italiano che scorre fuori dal finestrino: “I felt vaguely disturbed that Europe might after all be able to do what Brisbane has refused to do, break the spell that had been over me” (J 111).

Così come ai tempi dei suoi primi componimenti il compito dell'artista è per Malouf quello di persuadere gli australiani che “their experience is authentic and valid without condition, and that writing about it is absolutely authentic too – it doesn't have to appeal to the Americans or the English, they don't have to put their stamp of approval on it” (Intervista rilasciata a Baker 261).

A prescindere dal luogo che viene abitato, necessario per Malouf è comunque stabilire un contatto profondo ed immaginativo con il paesaggio, mappandolo e rimappandolo in senso personale in modo che esso rappresenti sempre il centro: “to remap the world so that wherever you happen to be is the centre” (Malouf, *A Writing Life* 702). Seguendo questo proposito la poesia e la prosa di Malouf ci rimandano continuamente alla sua personale esperienza estetica del paesaggio del Queensland, che da Brisbane alla regione di Moreton Bay viene tratteggiato nella sua luce forte, nella geografia degli spazi umani e naturali, nel linguaggio. Basti menzionare in tal senso le pagine ricche di rimandi lirici che aprono il romanzo *Fly Away Peter*:

The land in that direction rose gradually towards far, intensely blue mountains that were soft blue at this time of day but would later approach purple. The swamp was bordered with tea-trees, some of them half-standing in water and staining the shallows there a tobacco brown. Its light was dulled by cloud shadows, then, as if an unseen hand were rubbing it with a cloth, it brightened, flared, and the silver shone through. A vast population of waterbirds lived in the swamp, and in the paddocks and wooden country beyond were lorikeets, rosellas and the different families of pigeons – fruit-pigeon, bronze-wings, the occasional topknot or squatter – and high over all stood the birds of prey, the hawks and kestrels (FAP 1).

Nei primi capitoli ambientati nel Queensland Ashley Crowter, giovane proprietario terriero di ritorno da anni di studio in collegio nella civilizzata Inghilterra si riappropria del paesaggio della sua infanzia, arrivando a percepirne la forza vitale. “Less a stranger than what he expected” (FAP 9), Ashley fa intima esperienza della sua terra in forma musicale, una sinfonia di note terrene, densa ma intimamente fluida,

the touch of the air on his skin – too warm; the sharpness of the light even at twenty to seven – it might have been elsewhere; above all, since it is what came closest to the centre of his being, the great all-embracing sound that rose from the dazzling earth, a layered music, dense but deeply flowing, that was clipped insects rubbing their legs together, bird-notes, grass-stems chaffing and fretting in the breeze (FAP 10-11).

Neppure l'esperienza dell'Europa è riuscita ad incrinare il rapporto tra Ashley e la terra della sua infanzia, la prima mai esperita ed interiorizzata, una terra che, con i suoi colori

così diversi, i suoi bordi sfilacciati, la sua stessa indefinitezza, non è mai stata oggetto di confronto rispetto al paesaggio inglese:

For Ashley this was the first landscape he had known and he did not impose the other, greener one upon it; it was itself. Coming back [from England], he found he liked its mixture of powdery blues and greens, its ragged edges, its sprawl, the sense it gave of being unfinished and of offering no prospect of being finished. These things spoke of space, and of time in which nature might be left to go its own way and still yield up what it had to yield; there was that sort of abundance. For all his cultivation, he liked what was unmade here and could, without harm, be left that way (FAP 12).

Quello descritto da Ashley è poco meno di un paradiso⁹⁹, ricco di frutti e fauna, legato ad una dimensione prelapsaria in cui “nature might be left to go its own way and still yield up what it had to yield” (FAP 12). Nell'osservare la propria tenuta Ashley ha modo di ammirare la commistione di elementi naturali ed umani, i segni che i suoi antenati hanno voluto lasciare sul suolo loro assegnato dalla Corona britannica integrati perfettamente ad una natura ancora in parte selvatica.

Per Malouf la trascrizione poetica del paesaggio sulla pagina è un modo di creare e ricreare nuovi spazi, ricercando attraverso termini lirici e sinestetici di ispirare nel lettore una profonda comunione con quanto letto. Allo stesso modo il libro di Jim, in cui egli annota gli avvistamenti degli uccelli all'interno della riserva, è per lui un modo per dare concretezza a quelle mappe mentali che sono il suo elemento caratterizzante. Nessun personaggio di Malouf incarna meglio il desiderio dell'autore di vivere lo spazio su dimensioni distinte ma comunicanti, di esperire il paesaggio in maniera non invasiva, a volo d'uccello:

He had a map of all this clearly in his head, as if in every moment of lying here flat on his belly watching some patch of it for a change of shape or colour that would be a small body betraying itself, he was also seeing it from high-up, like the hawk, or that fellow in his flying machine. He moved always on these two levels, through these two worlds: the flat world of individual grassblades, seen so close up that they blurred, where the ground-feeders darted about striking at worms, and the long view in which all this part of the country was laid out like a relief map in the Shire Office – surf, beach, swampland, wet paddocks, dry, forested hill-slopes, jagged blue peaks (FAP 2-3).

⁹⁹ Malouf cita come ispirazione per la descrizione questo passaggio un suo viaggio presso la Valley of Lagoons, situata nel Queensland settentrionale. Prende la mosse da questo viaggio anche il racconto “The Valley of Lagoons”, contenuto della raccolta *Every Move You Make*, nel quale Malouf narra del viaggio/rito di passaggio del protagonista, Angus, invitato ad una battuta di caccia presso la valle, un luogo altro, misterioso come molti dei luoghi maloufiani, dal quale tutti sembrano tornare mutati nell'intimo.

Martin Leer, nel suo saggio *At the Edge*, discute come Malouf sfrutti la sagoma del continente australiano come punto di partenza per una mappa dell'immaginazione, “a topography of the mind, of the self – or that aspect of the self which involves nationality” (Leer, “At the Edge” 4). Il tema della mappa, come indicato da Leer, è uno dei tropi della letteratura Australiana – “Australia-as-outline is a trope in Australian literature, though not without foundation in the real map of the continent (with its uneven demographic distribution)” (Leer, “At the Edge” 3) – ma attraverso la mappa che Dante traccia a scuola e quella che Msr Porter ricorda a partire dalle lezioni di geografia dell'infanzia, Malouf riafferma come simili mappe siano composte di certezze illusorie in merito al continente australiano:

The map, in fact, is a combination of misconceptions: it is partly the kind of curiously outdated propaganda one is taught at school (in this case with imperialist overtones: a map, as it were, of the Cultural Cringe); but it is also partly the kind of adolescent pose the narrator has picked up from Johnno, a romantic dissatisfaction with that Philistine, provincial backwater they are trying so desperately and unsuccessfully to rebel against. (Leer, “At the Edge” 9)

Nel saggio “Putting Ourselves on the Map”, pubblicato in occasione di una mostra organizzata presso l'University Art Museum dell'Università del Queensland, Malouf suggerisce una risoluzione per questa problematica squisitamente postcoloniale. Egli afferma infatti che la geografia è “as much convention as fact. It is a way of seeing”. Le mappe, per loro natura, possono essere approcciate da ogni angolo e possono essere ribaltate, così da eradicare la visione fissa di un centro e di una relativa periferia: “we have only to turn our minds upside down, stop thinking in terms of our inherited culture, to which we will always be peripheral, to find ourselves standing at the centre rather than the edge of things” (Malouf, “Putting Ourselves on the Map” 34).

I miti e le leggende rappresentano l'essenza stessa della realtà e della conoscenza, contribuendo ad alimentare e fecondare l'immaginazione. Ecco, allora, definirsi una geografia del sacro incentrata su *topoi* significativi, che assumono valore simbolico¹⁰⁰, metaforico e funzionale. L'integrazione dell'uomo nel paesaggio diventa momento vitale supremo, sebbene sia spesso associato con il momento della morte (vera o presunta), così come accade in *An Imaginary Life, Remembering Babylon, Child's Play, Fly Away*

¹⁰⁰ La parola “simbolico” rimanda, come è palese, al concetto di “simbolo”. Ritengo opportuno chiarire dunque in che accezione essa venga qui utilizzata. Non si intenderà infatti la parola “simbolo” come “segno”, ma come definito da Eliade: “una modalità del reale o una struttura del mondo che non sono evidenti sul piano dell'esperienza immediata” (Eliade, *Mircea. Mefistofele e l'androgine*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1971).

Peter. Nell'articolo "Narrative Invention as 'Spatial History' in The Great World" Amanda Nettlebeck fa riferimento ad uno dei libri più rilevanti nell'analisi generale della cultura spaziale australiana, *The Road to Botany Bay* di Paul Carter, nel descrivere le modalità di definizione dello spazio mitico maloufiano, sia questo geografico o storico, sottolineando come si tratti di un processo soggettivo fondato sul linguaggio e la capacità di accettare diverse prospettive:

As a form of the mapping process, history – what Paul Carter calls 'that fabric woven of self-reinforcing illusions' (Botany Bay xv) – becomes a means by which a space (geographical or temporal, personal or communal) is defined. As such, the making of history is by definition a subjective process, both in its capacity to accommodate various perspectives and as a product of the speaking subject's dependence upon language. (Nettlebeck, *Narrative Invention* 42)

Il libro di Carter, considerato riflessione imprescindibile in merito alla nascita di una geografia nazionale australiana, è stato, nel 1987 (anno della sua prima pubblicazione), al centro di un'intervista radiofonica condotta proprio da David Malouf¹⁰¹. Mi sembra particolarmente rivelante citare l'osservazione di Malouf in merito alla riscrittura del mito della frontiera australiana ad opera di Carter, il quale teorizza che "the frontier is really a place where communication takes place, that a frontier is a place where dialogue occurs" (Malouf e Carter, *Space, Writing and Historical Identity: An Interview with Paul Carter* 102).

Remembering Babylon, nel suo trattare proprio di una piccola comunità di frontiera, non più di quindici nuclei familiare dispersi "at the end of the line", un insediamento remoto al punto che "even the Syrian pedlar did not trouble to come so far" (RB 4) e che l'unico pub è privo di licenza, ci porta ad interrogarci proprio sulla possibilità di dialogo tra coloni e cultura aborigena, in questo caso rappresentata dall'ibrido Gemmy, un *black white man*. Nella descrizione fornitaci da Mr Frazer, "the minister" (RB 59), Gemmy è appunto un precursore, il primo esemplare di quello che sarà l'uomo australiano del futuro: "he is no longer a white man, or a European, whatever his birth, but a true child of the place as it will one day be, a crude one certainly, unaware of what he has achieved [...]; allowing himself to be at home here *he has crossed the boundaries* of his given nature" (RB 132, mio corsivo).

¹⁰¹ Ho avuto modo di ascoltare una registrazione di questa intervista, altrimenti difficilmente reperibile, presso l'archivio della Fryer Library della University of Queensland.

Il menzionato *superamento dei confini* non si limita in questo caso a riferirsi ad interazioni tra diverse culture, ma è legato anche alla situazione psicologica di Gemmy, alla sua natura multiforme, alla sua ricerca di una lingua ormai quasi perduta, l'inglese, lingua che lo rende riconoscibile agli occhi di Lachlan come essere umano. Nel ricordare il momento di superamento dello steccato, limite estremo della colonia, Gemmy afferma “[that] he had no notion of abandoning the tribe, even less of breaking from one world to another”; la spinta nasce piuttosto dal desiderio di riavvicinare due metà di se stesso, “recovering the connection that would put the words back in his mouth”, catturando la creatura o lo spirito “that lived in the dark of him, and came up briefly to torment or tease but could be tempted, he now saw, with what these people ate and with the words they used” (RB 29).

Il salto di Gemmy oltre lo steccato non è un ritorno al passato coloniale, né una completa accettazione della superiorità della cultura che gli era originaria e che l'ha abbandonato, ma un tentativo di conciliazione, esattamente come descritto da Stuart Hall nel suo articolo “Cultural Identity and Diaspora”, in cui la costruzione identitaria viene definita un processo costante: “perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact [...] we should think, instead, of identity as a ‘production’ which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside representation” (Hall, “Cultural Identity and Diaspora” 392). Il dialogo, purtroppo, non è possibile, quantomeno non con tutti i membri della comunità; sono solo i bambini e Mr Frazer a riuscire a trarre un insegnamento da questo contatto, mentre troppo diverse sono le visioni del territorio di Gemmy e dei coloni per poter trovare un punto di dialogo.

Per i coloni, infatti, il mondo al di fuori della sicura recinzione è inospitale e spaventoso; nel sentirsi completamente circondati dall'ignoto, una “illimitable night”, i coloni percepiscono come alieni gli avvenimenti, i rumori ed i movimenti animali che caratterizzano l'*outback* e la palude, definendoli “an event in the land's history, no part of yours”. Il nomadismo degli Aborigeni, “their traipsing this way and that all over the map”, peggiore persino dell'imprevedibilità del tempo e della notte oscura, è assedio ai confini eretti o stabiliti arbitrariamente dall'uomo bianco¹⁰², aggressione a cui rispondere con la minaccia delle armi:

102 Per una riflessione critica sulla percezione degli spazi desertici australiani e delle popolazioni indigene che li abitavano si rimanda al libro di Roslynn Haynes, *Seeking the Centre: The Australian Desert in Literature, Art and Film*. Su tutti desidero citare questo passo, nel quale si mette in luce

boundaries that could be insisted on by daylight (a good shotgun saw to that) but in the dark hours, when you no longer stood there as a living marker with all the glow of the white man's authority about you, reverted to being a creek-bed or ridge of granite like any other, and gave no indication that six hundred miles away, in the Lands Office in Brisbane, this bit of country had a name set against it on a numbered document, and a line drawn that was empowered with all the authority of the Law (RB 9-10).

Per Gemmy, invece, la Terra australe è madre, l'unica madre che egli abbia mai conosciuto e a cui è legato da una seconda nascita, ovvero il momento in cui, raggiunta la costa dopo il naufragio, s'è lasciato alle spalle il mondo europeo:

The land up there was his mother, the only one he had ever known. It belonged to him as he belonged to it; not by birth but by second birth, by gift, and not just for his lifetime either but for the whole of time, since it was for the whole of time that it existed, as he did too so long as he was one with it (RB 108).

Questo genere di riflessione, pur appartenendo ad un personaggio ibrido come Gemmy, è chiaramente proprio della cultura Aborigena, come è possibile osservare paragonando questa citazione al testo esplicativo che si accompagna al dipinto *My Grandmother's Country* dell'artista aborigena Sally Morgan:

This painting is about the conflict between Aboriginal people and pastoralists in their attitudes to the land. There are stations all over my grandmother's tribal land, and that is one way of seeing that particular environment. The Aboriginal people have always had deep spiritual and emotional ties to the land, which is thought of as the mother. The mother is afforded respect and love and dignity. Rather than belonging to anyone, we belong to her. She is the one who nurtures us and keeps us well. This contrasts with the idea of reaping great material benefits from land ownership. The painting is also historically based. The top half of the painting dominates the bottom – or, at least, is trying to. This relates to the repression, dispossession and destruction of Aboriginal culture and land. The pastoralist is to be pitied if he cannot see the richness he is trampling on. The black bird is a dual symbol of spirituality and death.

La terra, madre comune, non può essere proprietà dell'uomo, ma è l'uomo che la abita e che dei suoi frutti si nutre ad esserle subordinato; l'agricoltore coloniale, nel suo desiderio di possesso, crede di porsi al di sopra delle leggi naturali, ma è in realtà solo

come la cultura nomadica dagli Aborigeni fosse denigrata dagli europei persino in quegli aspetti che avrebbero dovuto essere oggetto d'ammirazione da parte di esploratori e coloni: "The fact that Aborigines had been successfully inhabiting these 'inhospitable' tracts of land for tens of thousands of years was either carefully censored or, if considered, was taken as further evidence of the inferior humanity, even the subhumanity, of the race. It was used to condemn both the land and its indigenous people as being equally primitive and inimical to civilisation. [...] Even their survival skills were denigrated as an indication of their primitive needs" (Haynes, *Seeking the Centre* 34).

cieco e sordo al vero richiamo della propria madre, alla ricchezza su cui posano i suoi piedi. Una contraddizione, questa, che l'esploratore Edward John Eyre riporta nel suo diario di viaggio, affermando che

no part of the country is so utterly worthless, as not to have attractions sufficient occasionally to tempt the wandering savage into its recesses. In the arid, barren, naked plains of the north, with not a shrub to shelter him from the heat [...] the native is found, and where, as far as I could ascertain, the whole country around appeared equally devoid of either animal or vegetable life. In other cases, the very regions, which, in the eyes of the European, are most barren and worthless, are to the native the most valuable and productive (Eyre, *Journals of Expeditions and Discovery Into Central Australia* 351).

Dal punto di vista dei coloni la natura nomade degli Aborigeni risulta destabilizzante, mettendo in pericolo i confini esistenti tra spazio colonizzato e natura selvaggia. Una delle possibili ragioni di distanza tra le due culture emerge a partire dal concetto anglosassone di *landscape*, ovvero “all the *visible* features of an area of countryside or land, often considered in terms of their aesthetic appeal” (Oxford Dictionary, mio corsivo), portando alla luce come la cultura occidentale percepisca il territorio e la natura in termini prevalentemente visivi, differenziandosi da culture fondate invece su una più profonda comunione spirituale, “the reality of the earth-skywater-tree-spirit-human complex existing in space-time, which is the Aboriginal world (Haynes, *Seeking the Centre* 17)¹⁰³.

103 Roslynn Haynes cita a tal proposito le parole della poetessa Judith Wright: “The poet Judith Wright has succinctly expressed the conceptual divide between European notions of a landscape derived from the perspective of an empowered observer, whose magisterial gaze calls an appropriately aesthetic prospect into being, and the Aboriginal understanding of a spirit-filled landscape through which individuals access their identity” (Haynes, *Seeking the Centre* 17).

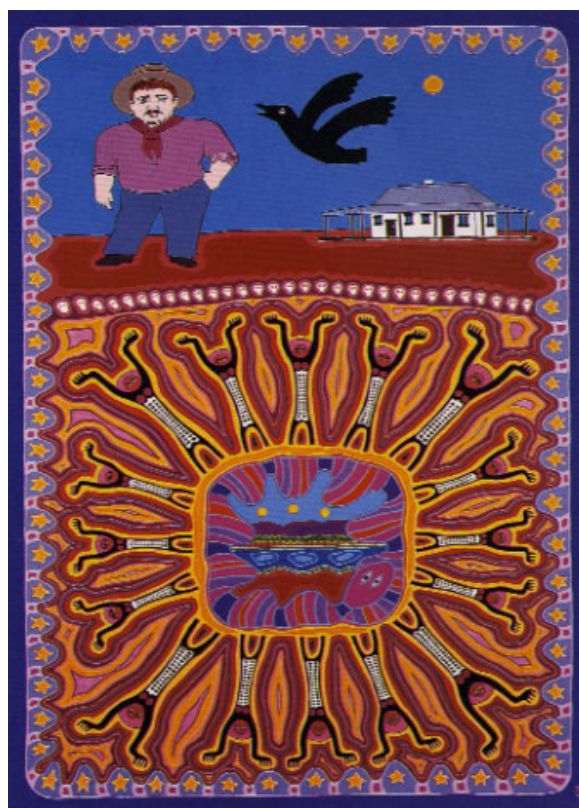


Fig. 1 - Sally Morgan, *My Grandmother's Country*
(Perth: Heytesbury Holdings, 1990)

Il riferimento alla legge¹⁰⁴ e all'apparato governativo imperiale nella visione dei coloni ed il rapporto genuino e filiale di Gemmy e, per estensione, degli Aborigeni, si

104 È interessante notare come *Remembering Babylon* sia stato pubblicato nell'anno dei festeggiamenti in onore delle Genti Indigene (*Year of Indigenous People*), il 1993, mentre l'anno seguente la nazione australiana si trovò per la prima volta a dover riflettere giuridicamente sul suo passato coloniale per via del caso Mabo v Queensland, il quale rappresentò un momento di svolta, con la decisione dell'Alta Corte d'Australia di rivedere la fino allora diffusa concezione dell'Australia come *terra nullius*. Si veda Hamilton, Annette, "After Mabo", *Cultural Studies* 9.1.1995. Le recensioni al romanzo furono fortemente influenzate da questi eventi, portando al fiorire di una serie di polemiche: Germaire Green criticò aspramente Malouf per l'inserimento del personaggio di Gemmy, a suo parere un "fake black" figlio della "supremacist fantasy" maloufiana (Craven, Peter. "An Ad for Philistinism". *Australian*, 10, novembre 1993), mentre, al contrario, Veronica Brady vi trovò una risposta positiva e produttiva alle manifestazioni che avevano preceduto la sentenza Mabo (Brady, Veronica. "Redefining Frontiers; 'Race', Colonizers and the Colonized". *Antipodes* 8.2, 1994). Il più accanito detrattore di *Remembering Babylon* fu tuttavia Suvendrini Perera, con il suo articolo "Unspeakable Bodies", secondo il quale Malouf si sarebbe indebitamente appropriato del corpo degli indigeni (si veda Perera, Suvendrini. "Unspeakable Bodies: Representing the Aboriginal in Australian Critical Discourse". *Meridian* 13.1, 1994). Per una più completa analisi delle recensioni che seguirono la pubblicazione di *Remembering Babylon*, si veda Randall, Don, *David Malouf*, op. cit., 126-130. Don Randall critica la visione di Perera e degli altri detrattori di Malouf nel saggio "Cross Cultural Imagination in David Malouf's *Remembering Babylon*" del 2004, suggerendo che l'ibridità sia parte del progetto maloufiano e che ogni lettura politica del romanzo non può che risultare problematica, considerata la lettura trascendente che deve essere applicata alla maggior parte dei romanzi di Malouf, nei quasi i confini sono spesso limiti da superare (Randall "Cross-Cultural Imagination" 144).

riallacciano alla riflessione di Carter, il quale postula che sia stata la mancata tendenza degli aborigeni a classificare il territorio, a mapparlo o ad imporgli dei nomi o dei confini fissi ad essere usata come giustificazione coloniale della conquista¹⁰⁵.

L'Australia era dunque *terra nullius* non in quanto disabitata, ma in quanto abitata da una società disinteressata al possesso della terra, la cui “spatial deficiency” diviene “legal deficiency”¹⁰⁶ per estensione:

seeing that [the Aborigine] did not classify it, did not distinguish it from other places, seeing that he did not seem to know 'it' as a 'place', could he be said to understand the notion of possession at all? And, if his grasp of it were so tenuous, so local, so incapable of generalization, then it was hardly a crime to take possession of it. The Whites did not, in this sense, possess the Aborigine's country, any more than they spoke his language. They possessed a country of which the Aborigine was unaware (Carter, *Road to Botany Bay* 64)

La legge è espressione dell'Impero nella stessa misura in cui lo sono la violenza e l'uso delle armi contro i nativi, colpevoli solo di essere caratterizzati da una cultura di tipo dinamico, nella quale il potere non è distribuito verticalmente, bensì orizzontalmente, e per la quale “wandering did indeed constitute a 'state', a form of social and political organisation” (Carter, *Road to Botany Bay* 336). Deborah Bird Rose nel suo libro *Nourishing Terrains* cita Paddy Fordham Wainburranga, un Rembarrnga originario dell'Arnhem Land, il quale narra che “here in the middle you've got to talk to the country. You can't just travel quiet, no! Otherwise you might get lost and have to travel much further. That's the law for the centre of Arnhem Land. For Rembarrnga People” (citato in Rose, *Nourishing Terrains* 88).

La percezione dell'Australia come terra disabitata, vergine, mai modellata dall'uomo a sua immagine si è originata, nella riflessione di Malouf, non a partire da una effettiva

105 Si veda anche quanto riportato da Carter in merito al rapporto degli Aborigeni con le mappe e alla loro percezione dello spazio: “Aboriginal ways of thinking about the world they inhabit, their historical space, have been increasingly clarified by recent anthropologists. Tindale might have felt a methodological need to plot aboriginal 'boundaries' on the unhistoried space of the white map, but as he himself notes elsewhere, when he questioned Aborigines about their territories, they tended to describe them as a succession of camp-sites. As they spoke, they might draw a line, a way, rather than a circled territory. The last and the first camp-site might be the same place, but they were represented at opposite ends of the line” (Carter, *Road to Botany Bay* 345).

106 Richard Windeyer, a metà del secolo XIX, affermò che gli Aborigeni australiani “had never tilled the soil or enclosed it” e dunque non abitavano realmente il continente; questa condizione sarebbe potuta cambiare solo nel momento in cui la società aborigena avesse cominciato ad allevare animali per consumarne le carni, costruire recinti per contenerli e riunirsi in gruppi per scacciare un eventuale cacciatore interessato a distruggere tale recinto (citato in Buchan e Heath, *Savagery and Civilization* 10). È la costruzione del recinto a simboleggiare il passaggio da una società di cacciatori e raccoglitori ad una di agricoltori di stampo eurocentrico.

incapacità degli Aborigeni di lasciare il loro marchio sul territorio, quanto da una incapacità degli europei di prenderne coscienza, di comprendere un linguaggio a cui il loro orecchio non era avvezzo: “the indigenous peoples had created a culture which read that landscape and filled it with meanings, but we couldn't see the meanings so what we saw was a landscape that was completely meaningless” (Intervista rilasciata a Papastergiadis 85).

Mr Frazer è, tra i personaggi che abitano la colonia descritta in *Remembering Babylon*, certamente il più acuto nella sua osservazione dello *status quo* e dei cambiamenti che saranno in futuro necessari per la nazione australiana. È lui ad affermare che i coloni dovrebbero sfregarsi gli occhi, liberare le proprie menti da preconcetti ed aspettative e tornare ad osservare la terra che hanno occupato, accorgendosi del suo potenziale infinito: non è forse strano, si domanda, che la storia coloniale sia punteggiata di esploratori dell'ignoto i quali cadono “dry-mouthed and exhausted in a country where natives, moving just ahead of them, or behind, or a mile to one side, are living, as they have done for centuries, off the land?” (RB 118). L'invito di Mr Frazer ai suoi concittadini è quello di lasciare alle proprie spalle l'orgoglio, desistendo dal tentativo di piegare la terra a propria immagine.

“If you don't see the world you're moving through as being full of meaning, then you make no connection with that land” afferma Malouf, ancora approfondendo le sue teorie sul rapporto dialettico tra l'Australia ed i suoi abitanti, rimarcando l'esistenza di un potenziale per un nuovo rapporto dinamico, una interconnessione tra terra, mito e sopravvivenza, “a sacred sense of what [plants and animals] mean in terms larger than just nature, then at every point your body and your consciousness are in friction with it and that's what that creates: the kind of light that Gemmy feels around himself” (Intervista rilasciata a Papastergiadis 86).

Secondo Malouf l'arrivo dei coloni ha portato con sé nuove forme di conoscenza ed una nuova cultura, le quali si sono imposte e sovrapposte non solo sul territorio, ma anche sulla cultura già presente, formatasi in migliaia di anni di contatto e simbiosi con la terra australe; un arricchimento, non una prevaricazione, un processo storico di superimposizione e, questa la speranza dell'autore, non di eliminazione forzata (Malouf, *Spirit of Play* 51). Nel descrivere l'esperienza coloniale e citando i viaggi degli esploratori che si addentrarono nel continente, Malouf sembra infatti apprezzare il fatto che, primi tra gli europei, essi tentarono di esperire direttamente il territorio, senza basare il loro diritto presunto solo su assegnazioni astratte e rivendicazioni di proprietà

da parte dell'Impero: “this was possession in the form of knowledge by naming and mapping, by taking its spaces into our heads, and at last into our imagination and consciousness” (Malouf, *Spirit of Play* 10).

Il linguaggio e, di conseguenza, il dialogo, sono centrali nella riscrittura maloufiana dei miti storico-geografici australiani; tale riscrittura non può infatti basarsi su mappe effimere tracciate da uomini spesso privi della sensibilità necessaria a comprendere luoghi tanto distanti da quelli a cui la sensibilità europea era avvezzata. Carter sottolinea nel suo libro come la conquista europea dell'Australia abbia storicamente avuto inizio quando la Prima Flotta giunse presso Botany Bay nel gennaio 1788, ma che sia stato un processo molto più complesso quello che portò poi all'occupazione¹⁰⁷ effettiva del paese. Prima di poter essere abitato il paese doveva venir immaginato e nominato, dotato di orizzonti e direzioni; doveva, in ultima analisi venire tradotto, divenendo una realtà geografica inserita nella storia: la *terra nullius* era destinata a divenire “Australia” in diari di bordo e di viaggio, in quanto i toponimi, a detta di Carter, non sono in grado di per sé di rendere significativi i luoghi, ma contribuiscono alla creazione di territori storicizzati. Il territorio non è un oggetto fisico, bensì “an object of desire, a figure of speech outlining the writer’s exploratory impulse” (Carter, *The Road to Botany Bay* 81), una rete di nomi gradualmente abitata, “a map-made emptiness written over” (Carter, *The Road to Botany Bay* xx).

Nell'analizzare i resoconti di esploratori e coloni, Carter mette in discussione la visione coloniale dell'Australia come spazio già esistente, in attesa di essere conquistato; la capacità dell'Impero di fagocitare nuove terre si basava infatti sul tentativo di ricollegare i nuovi luoghi a quelli europei attraverso nuovi toponimi e mitologie esplorative: “the discoverers, explorers and settlers [...] were making spatial history. [...] at the centre of the colonists' minds were not picturesque places, but what preceded them, horizons, possible tracks, bounding spaces” (Carter, *The Road to Botany Bay* xxi).

107 Risalgono al 1996 alcune polemiche interne all'Australia in merito all'uso del termine “conquer” in vece di “settle” in relazione all'arrivo dei colonizzatori britannici in terra australiana. Il leader dell'opposizione nel Nuovo Galles del Sud, Peter Debnam, è apparso in anni recenti nel popolare programma televisivo *Today Tonight*, rilasciando in merito alla questione alcune dichiarazioni. Riferendosi ad uno dei siti informativi del governo australiano, egli era apparentemente “furious to see [not read] that the [first] fleet's landing 218 years ago was being hailed as the day 'Australia was invaded’”. Debnam, facendosi portavoce non solo del pensiero del partito Liberale australiano, ma di quello degli australiani in quanto nazione, ha poi proseguito affermando: “Everybody agrees Australia was settled [...] To use the word 'invasion' is a military term, pushed by the left wing for politically correct purposes in the extreme”, proseguendo poi nell'esortazione retorica e militarista “we actually need to declare a war on political correctness in NSW and we could start with the National Parks website”. Una trascrizione del programma “Taking PC Too Far”, qui citato può essere reperita online all'indirizzo: <http://seven.com.au/todaytonight/story/?id=28383>.

Malouf riprende questo stesso concetto nella sua intervista a Paul Kavanagh nello spiegare il fallimento europeo nel leggere lo spazio australiano: “we always read it, or misread it in terms of the landscape we carry in our heads and of the language we brought, a language that did not grow out of what was here” (Intervista con Kavanagh, 185-86), afferma l'autore, ricollegandosi alle tematiche trattate nel suo romanzo *Harland's Half Acre*, tra le quali spicca quella del possesso immaginifico e fisico dei luoghi. I primi coloni irlandesi di Killarney, cittadina situata a sud di Brisbane, non dovevano infatti che mormorarne il nome per originare “a recovery and return” del loro luogo d'origine europeo; “possession was easy” prosegue Malouf, proprio nel replicare attraverso il linguaggio “the brief bloody encounter” che aveva sottomesso il territorio alle leggi ed alla supremazia dell'uomo bianco (HHA 8). Il concetto di “supervitale”, il quale si lega profondamente alle cosmologie del *Dreamtime* aborigeno, viene usato da Ashcroft nella sua riflessione sul sacro per descrivere le opere di scrittori come Alex Miller, Tim Winton e David Malouf, in cui il sacro emerge da ciò che è locale e sotteso, anche attraverso la critica alla scarsa capacità di comprensione del territorio e delle sue tradizioni pregresse mostrata dai coloni europei (Ashcroft, *Intimate Horizons* 15).

Possiamo a questo aggiungere il concetto di “presenza” introdotto da Hans Ulrich Gumbrecht nel suo libro *Production of Presence*, il quale pone l'accento su come la comunicazione non possa basarsi solo sulle parole e sul loro significato, ma debba muoversi oltre, al confine del conosciuto, alla ricerca di rivelazioni anche attraverso il rapporto fisico con quanto ci circonda. L'uomo non è, cartesianamente, solo pensiero, ma anche corpo solido che interagisce con quanto lo circonda:

“Metaphysics” refers to an attitude, both an everyday attitude and an academic perspective, that gives a higher value to the meaning of phenomena than to their material presence; the word thus points to a worldview that always wants to go “beyond” (or “below”) that which is “physical.” [...] “Metaphysics” shares [the role of] scapegoat [...] with other concepts and names, such as “hermeneutics,” “Cartesian worldview,” “subject/object paradigm” and, above all, “interpretation” (Gumbrecht, *Production of Presence* xiv)

In una Cultura della presenza, in opposizione a quanto avviene invece in una Cultura del significato quale è per definizione quella europea moderna, la conoscenza non è esclusivamente concettuale, ma anche rivelata in “events of self-unconcealment of the world” (Gumbrecht, *Production of Presence* 81) che semplicemente avvengono. Si tratta di una forma di conoscenza non esclusivamente concettuale, che pone nel mondo

le sue radici. Secondo Gumbrecht presenza e significato non si escludono vicendevolmente nonostante una continua tensione, ma anzi si completano, così da dar vita nell'uomo ad intuizioni nuove. La presenza, pur nella sua materialità, può essere tuttavia dotata di una sua profondità estetica, così come emerge in modo evidente nella prosa e nella poesia di Malouf. Con la sua musicalità e le sue immagini evocative Malouf descrive spesso momenti fortemente connotati di sacralità senza pretendere tuttavia di fornire un'interpretazione che non sia quella affidata al lettore; è attraverso parole evocative, così come attraverso i silenzi che le intervallano in un meraviglioso chiaroscuro, che il sacro viene percepito, libero da strutture interpretative fisse.

L'Australia come spazio liminale, zona ibrida di confine tra culture profondamente diverse, diviene luogo privilegiato in cui elaborare nuove versioni del sacro, lontane dalla teologia cattolica o protestante, entrambe profondamente radicate in una cultura dell'interpretazione. L'esperienza Indigena del mondo, estranea ai confini della nostra epistemologia, viene ben descritta in *Remembering Babylon* nel presentare la figura di Gemmy, un giovane uomo cresciuto dagli Aborigeni ed orfano di due distinte culture, il quale ispira negli uomini e nelle donne della cittadina che lo accoglie al suo ritorno alla civiltà dell'Impero una consapevolezza nuova. Se inizialmente Gemmy diviene inconsapevolmente l'incarnazione del terrore dei coloni per quanto si trova oltre la sicurezza del confine chiuso e recintato, egli riesce in alcuni momenti ad essere portatore di una consapevolezza nuova, una breve ed intensa rivelazione:

Occasionally, in the dead light of a paddock, all bandaged stumps and bone white antlers, there would come a flash of colour, red or blue or yellow, and it would strike a man, but in a disconcerting way, as his heart lifted, that a country that was mostly devilish could also at times be playful, that there might be doors hidden here, hidden as yet, into some lighter world. (RB 10-11).

Il termine diabolico, che subito richiama una religiosità costrittiva e priva di sfumature, viene messo in discussione dall'esperienza trascendente dell'Altro, sia questo un elemento nuovo o un essere umano per sua natura diverso, all'interno di un ambiente fino a prima creduto familiare, ma in realtà reso forzatamente europeo e costretto – non a caso si parla di recinto – nei confini di una cultura di solo significato.

Il territorio, reso mero simulacro di una perduta campagna inglese, sembra malsopportare i confini superimposti dal colonizzatore, rivelando spesso la sua vera, più cupa essenza, ed al tempo stesso portando l'uomo verso una leggerezza, *lightness*, che

ha in sé anche il termine *light*, luce. I coloni, spaventati tuttavia dalla diversità di Gemmy, mantengono quei recinti eretti e quelle porte chiuse, rifiutando completamente il contatto con la cultura di cui l'uomo è involontario ambasciatore. Persino quando sarebbe loro desiderio conoscere cosa li attende nell'*absolute darkness* appena oltre i loro confini, il fatto che Gemmy, in una babelica commistione di lingue, si esprima attraverso parole aborigene li rende sospettosi ed ostili:

And in fact a good deal of what they were after he could not have told, even if he had wanted to, for the simple reason that there were no words for it in their tongue; yet when, as sometimes happened, he fell back on the native word, the only one that could express it, their eyes went hard, as if the mere existence of a language they did not know was a provocation, a way of making them helpless. He did not intend it that way, but he too saw that it might be true. There was no way of existing in this land, or of making your way through it, unless you took into yourself, discovered on your breath, the sounds that linked up all the various parts of it and made it one (RB 58).

I coloni diventano il simbolo della cultura della repressione, una cultura che rifiuta il sentimento e lo vive come motivo di vergogna, che crea uomini e donne dai volti rigidi e privi di espressione. È solo nel riacquistare la sua lingua madre, l'inglese, e nell'osservare con attenzione i volti di coloro che lo circondano, i minuti cambiamenti che li caratterizzano, che Gemmy impara ad interpretarne i silenzi: "perhaps their faces were more expressive because he could catch these days more of the words they used, even the ones they left unspoken. So long as he was deaf to the one he had been blind to the other. No more" (RB 64).

Le parole, così importanti nella cultura del significato, sono in *Remembering Babylon* veicolo per un comprensione del mondo più vera, radicata nella realtà e nell'esperienza dei personaggi. Quell'esperienza, comunicata al lettore, non più mero *termine*, ma *parola mitica e creativa*, talmente lontana dalla precisione scientifica e dalla determinazione esclusiva del termine da divenire in due distinte occasioni quasi impronunciabile. "What it was setting there was a word. What word?" si chiede Jock, immaginando mani intente a vandalizzare le mura esterne del suo capanno, ricoprendole di feci, "He shook his head wildly to prevent it forming" (RB 115). Anche Janet, nel suo momento epifanico al cospetto dello sciame di api, sembra udire nel loro ronzio una parola, simbolo in questo caso di connessione tra umano e naturale, una connessione che non può tuttavia essere racchiusa in un singolo insieme di suoni, ma solo intuita: "the sound the bees made, the single vibrant word resounding in their furry heads, the

way it gathered and magnified, so that she understood immediately not just *what* they were, in their individual bee bodies, but *why* they were” (RB 141).

In un significativo passaggio contenuto in *Johnno*, Dante adolescente riflette sull'indirizzo vergato in bella grafia sulla prima pagina del suo libro di testo, il quale non si limita ad elencare semplicemente via e città, ma amplia la sua prospettiva ad includere lo stato del Queensland, l'Australia e quindi il mondo intero¹⁰⁸: “Arran Avenue, Hamilton, Brisbane, Queensland, Australia, the World” (J 68). Nell'interrogarsi su quale sia la posizione dell'Australia nel mondo egli riporta alla mente le lezioni di geografia delle elementari, le quali gli forniscono un primo schizzo, un perimetro composto di coste irregolari, golfi, penisole e baie che Dante sa citare con pedissequa precisione. “I know the outline; I know the names (learned painfully for homework) of several dozen capes, bays, promontories, and can trace in with a dotted line the hopeless journeys across it of all the great explorers, Sturt, Leichhardt, Bourke and Wills” (J 74). Dante tuttavia confessa di non essere tuttavia ancora riuscito, nonostante le nozioni apprese, a comprendere cosa vi sia oltre, a svelare il mistero che comincia con l'oscurità appena oltre la soglia delle case¹⁰⁹. L'Australia, “too big to hold in the mind”, è un continente impossibile, in cui le pendici del Monte Hopeless¹¹⁰ si trovano appena oltre la recinzione “of the vacant allotment next door” (J 74). Deception Bay, la già citata località balneare in cui Malouf era solito trascorrere le vacanze, Mt. Hopeless, Mt. Despair sono solo alcuni dei nomi che caratterizzano la geografia australiana, spesso

108 Interessante notare come in *The Great World*, romanzo pubblicato nel 1990, Malouf utilizzi un identico espediente narrativo, inserendo però a seguito della parola “world” una parola connotata assai più negativamente, “Hell”: “Or to give it its proper name, All Hallows Convent, The Valley, Brisbane, Queensland, Australia, The World. *Hell*” (GW 66).

109 I riferimenti all'oscurità sono molteplici nelle opere di Malouf, cito qui quello che probabilmente è il più significativo, presente in *Remembering Babylon*: “the country [Gemmy] had broken off was all unknown to them. Even in full sunlight it was impenetrable dark” (RB 7).

110 Mount Hopeless è una montagna realmente esistente, situata nel sud dell'Australia. Nonostante la sua definizione di “mount” con i suoi 127 metri sul livello del mare è poco più di una collinetta rocciosa. Fu l'esploratore Edward Eyre a dargli questi nome. Nel giugno 1840 Eyre lasciò la città di Adelaide al fine di guidare una spedizione, la prima del suo genere, al centro del continente australiano. Già ai primi di settembre la disperazione l'aveva colto, disperso in un deserto saltato che sembrava circondare a ferro di cavallo l'intera zona di Adelaide e proseguire al centro. Il due di settembre, nel salire su una piccola collinetta rocciosa, le diede appunto il nome di “Mount Hopeless”, così come “cheerless and hopeless indeed was the prospect before us”. Il grande lago salato “was now visible to the north and to the east; and I had at last ascertained, beyond all doubt, that its basin, commencing near the head of Spencer's Gulf, and following the course of Flinders range (bending round its northern extreme to the southward), constituted those hills the termination of the island of South Australia, for such I imagine it once to have been. This closed all my dreams as to the expedition.” (Edward Eyre, *Journals Of Expeditions Of Discovery Into Central Australia* Chapter VII) https://ebooks.adelaide.edu.au/e/eyre/edward_john/e98j/chapter7.html

assai distanti dalla realtà oggettiva del paesaggio e caricati dello scoramento e dell'incapacità imperiale di comprendere a fondo un nuovo continente così diverso dalla vecchia Europa: "Cape Catastrophe, Mount Dromedary, Lake Disappointment. These are names which have to do with not finding places: they allude to the inability of English to impose itself easily" (Malouf, *pace*, *Writing And Historical Identity* 94-5).

Richiamando le mappe immaginarie di molti autori australiani del passato più o meno recente, su tutti Patrick White con il suo *Voss*, ma anche A. D. Hope, Christina Stead o Randolph Stow, per il quale l'Australia è "[an] Anglo-Celtic vacuum in the South Seas" (Stow, *The Merry-Go-Round in the Sea*), Malouf descrive magistralmente il timore di alcuni australiani nei confronti della terra che abitano: l'Australia è il mero perimetro di una nazione, il cui centro ospita ancora un'oscurità pericolosa ed indefinibile. Come sottolinea Leer, "Australia-as-an-outline" è uno dei tropi della letteratura Australiana, il quale trova il suo fondamento nell'effettiva distribuzione delle città Australiane sul continente¹¹¹. L'uso da parte di Malouf di questo mito australiano, sebbene caricato di sfumature ironiche¹¹², mostra come la mappa, lungi dall'essere reale, sia in verità il simbolo delle stratificazioni della psiche, una mappa dell'immaginazione ed una topografia dell'inconscio, in special modo di quegli aspetti del Sé legati al concetto di comunità e nazione. Conscio, inconscio, immaginazione e memoria sono concettualizzati in senso geografico e spaziale attraverso mappe, paesaggi o fotografie.

In *Johnno* le mappe sono presenti fisicamente non solo all'interno dell'aula scolastica della Brisbane Grammar School, ma penetrano anche all'interno della casa, utilizzate dal padre di Dante per seguire il mutamento e progresso della guerra giorno dopo giorno, "places that would otherwise never have swum into my head have retained even today a spooky fascination for me. Benghazi, Byelograd, Bataan, Kokoda, Wake Island. I know the sea-route to Archangel and the name of every u-boat in the German navy" (J 15) afferma Dante, la cui fascinazione per nomi e rotte è in verità fascinazione per la storia in movimento. Questa mappa cangiante e mutevole, profondamente legata alla realtà storica della Seconda Guerra Mondiale, contrasta profondamente con la statica mappa australiana, sulla quale nulla sembra poter accadere, così come nella sonnolenta e tropicale Brisbane. Johnno, "war child" il cui padre è partito per la guerra e non ha mai

111 Circa il 90% della popolazione dell'Australia vive infatti nelle città situate sulla costa o, come Brisbane, piuttosto vicine al mare.

112 "Queensland is a joke" (J 53) afferma Dante in una delle pagine di *Johnno*.

più fatto ritorno, è similmente condannato ad essere in continuo movimento, a non trovare mai pace neppure nell'Europa a lungo sognata: la storia di Johnno altro non è che un tentativo fallito di riscrivere la propria vicenda altrove, sfuggendo al fato “by telling himself another story and trying to make it happen all the time” (J 13). Brisbane in particolare, in quanto sonnolenta città provinciale, è il simbolo di tutto quanto Johnno rifugge, del suo progetto di espellere “this bitch of a country right out of my system” (J 14). Un progetto destinato a fallire, in quanto inevitabilmente anche lui è stato modellato e formato a sua immagine¹¹³.

113 Papastergiadis, nell'introduzione alla sua intervista a David Malouf, riflette in merito alla figura di Johnno, affermando che, nonostante il suo dichiarato intento di liberarsi da ogni minimo contatto con l'Australia è in ultima analisi proprio lui ad esserne segnato. Il suo corpo viene descritto come “shed by exile; it constantly changes, yet scars and features are reproduced. The map of Australia has lines that trace the rivers rarely, if ever, filled. And at the end of the novel, one of these rivers raises itself to claim and drown Johnno” (Papastergiadis, *David Malouf and Languages for Landscape* 83).

3.1 IL GIARDINO

FOOTFALLS ECHO IN THE MEMORY
DOWN THE PASSAGE WHICH WE DID
NOT TAKE
TOWARDS THE DOOR WE NEVER
OPENED
INTO THE ROSE-GARDEN.

- T. S. ELIOT

Nel descrivere il rapporto tra il territorio australiano ed i suoi abitanti Malouf utilizza spesso immagini di giardini, siano essi gli ordinati riflessi dell'impostazione coloniale, opportunamente chiusi da recinti ben dipinti, i misteriosi *backyards*, spazio liminale tra l'universo conosciuto della casa e quello oscuro della *wilderness*, o invece i grandi spazi inabitati e selvaggi del continente, i quali possono nascondere rivelazioni inaspettate o insospettati scorci edenici.

Con il termine giardino voglio qui riferirmi, per estensione, al *paesaggio* australiano nella sua interezza, riprendendo la distinzione di tipo percettivo ed artistico tra territorio e paesaggio (*land* e *landscape*) postulata da studiosi di geografia umana quali J. Douglas Porteous: il paesaggio, sia esso compreso in una raffigurazione pittorica o esperito fisicamente, non può prescindere da un osservatore, in quanto “the land exists, but the 'scape' is a projection of human consciousness, an image received [...] a frame we put around a single view and the ways in which we see and describe this spectacle represent our 'frame of mind'” (Ehrlich, *Surrender to the Landscape* 24).

Il paesaggio, nel suo essere mentalmente o fisicamente esperito dalla nostra coscienza, dipende direttamente dal nostro stato d'animo e non si limita a descrivere un preciso luogo geografico. Metafore, tropi, mappe immaginarie e miti legati ai luoghi contribuiscono tutti a superare la mera topologia, così come teorizzato da Malouf quando afferma che le sue opere sono “an attempt to render the way I see the world, or at least the way I want to read the world [...] Who knows what something we call reality is, except as we read it?” (Intervista rilasciata a Kavanagh 251).

L'archetipo del giardino, presente in molte delle opere maloufiane, sarà dunque esaminato alla luce di quella che ritengo essere la sua primaria caratteristica, la presenza umana, la quale caratterizzava anche il più famoso tra i giardini archetipici: l'Eden.

Il mondo, *the land*, diviene testo nel suo essere soggetto a costruzioni personali ed interpretazioni, in special modo legate, nel caso australiano, alla percezione del territorio di frontiera ed all'approccio di tipo esplorativo portato avanti dai primi coloni bianchi. Secondo David Brooks, il quale affronta questa tematica nell'analizzare le opere di Judith Wright, la mente di tipo europeo ed occidentale fece esperienza del territorio australiano prima di poter contare su un bagaglio teorico in grado di descriverlo:

I think it is [...] a fundamental aspect that [...], as a consequence of this epistemological shift, the Western mind itself is entering new and unknown territory, so too our first white, invader explorers were entering the new and, to them, unknown territory of Australia (Brooks, "A Land Without Landings" 52).

Le aspettative imperiali riguardo al nuovo continente, erano per buona parte destinate ad essere disattese e frustrate, non solo dal punto di vista economico, ma anche nell'erronea convinzione dei coloni di giungere in una terra già posseduta¹¹⁴ per il solo fatto di essere stata assegnata su mappe astratte e di essere stata l'oggetto di fantasie coloniali: "the Antipodes had been given a European identity based on its imagined colonial potential long before Europeans actually arrived there" (Longley, "Imaginary Conquests of Australia" 136).

La nozione coloniale ed Europea dell'Australia come paradiso, ad esempio, non nacque dall'esperienza diretta della sua topografia, ma dalla costruzione immaginifica basata sulle prime esplorazioni di una piccola porzione di quello che sarebbe divenuto lo stato di Victoria; la discrepanza tra quanto atteso e quanto invece esperito direttamente fu alla base della costruzione negativa dello spazio australiano che seguì.

Particolarmente significativa a questo proposito sembra essere la riflessione di Edward Said sulla geografia immaginativa, ossia l'invenzione e la costruzione di uno spazio geografico "with scant attention paid to the actuality of the geography and its inhabitants" (Said, "Invention, Memory, and Place" 181).

Gli esploratori, nel trovarsi di fronte vasti deserti e terra inadatta alla coltivazione in luogo delle distese lussureggianti dell'America meridionale o di alcune delle regioni dell'Africa ed abbandonate le speranze di scoprire internamente al continente una

114 Sir Keith Hancock in Australia afferma che "many nations adventured for the discovery of Australia, but the British peoples have alone possessed her" (citato in Schaffer, *Women and the Bush* 86).

qualche vasta distesa d'acqua¹¹⁵ furono tra i primi a descrivere il paesaggio australiano come uno spazio omogeneo ed ostile: “Australia’s Outback was the backdrop to heroic exploration and bitter pastoral disappointment, [with] no prospect of an agricultural economy, [...] the places where brave explorers regularly died” (Robin, *How a Continent Created a Nation* 100).

Kay Schaffer nel suo studio *Decolonising the Landscape* descrive come il paesaggio australiano, se pure centrale nella determinazione identitaria dei suoi abitanti, sia stato ridotto ad una visione unica e limitante di ambiente arido, “the Interior, the outback, the red centre, the dead heart, the desert, a wasteland” (Schaffer, *Decolonising the Landscape* 22); se nell'immaginario europeo la terra è Madre, il che richiama l'uso del greco *kepos* sia per indicare il ventre che il giardino¹¹⁶, in Australia questa visione si perverte, così che la madre si trasforma in matrigna, “a cruel mother, an enemy to be fought” (Vance Palmer citato in Schaffer, *Women and the Bush* 22).

L'*outback*¹¹⁷, impossibile da assimilare all'interno di una società basata prevalentemente sull'agricoltura e la pastorizia, rimane il luogo dell'Altro, spazio destinato ad assumere i connotati mitici di un nemico da affrontare in atti eroici compiuti quasi esclusivamente da giovani maschi bianchi; come ben riassunto da Haynes, “myths of national heroism demand an enemy and the land was readily sacrificed to that end” (Haynes, *Seeking the Centre* 33), al punto da portare ad un perverso meccanismo che prevedeva onori tanto maggiori quanto più terribili e cruenti le circostanze della morte nel cosiddetto *dead heart*, il centro del continente.

È proprio questa uniformità e questa visione negativamente connotata di un'Australia arida e desertica che Malouf cerca di contrastare attraverso i suoi giardini archetipici, descrivendo nei suoi romanzi rigogliosi alberi di mango e sobborghi subtropicali, foreste di pini e vaste spiagge, relegando ai margini il deserto pur senza mancare di riconoscerne la presenza:

115 Si fa riferimento qui al mare interno al centro dell'esplorazione di esploratori come Voss.

116 Si veda per un approfondimento il libro di Milena Romero Alluè *Qui è l'inferno e quivi il paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*.

117 La prima menzione scritta della parola “outback” si ha nel 1869, quando il termine faceva riferimento al territorio ad est di Wagga Wagga. In precedenza tutto quel che esisteva al di fuori degli insediamenti coloniali era considerato back country, quindi con ogni probabilità la parola outback si è formata come abbreviazione di “out in the back country” (McGrath, “Travels to a Distant Past: The Mythology of the Outback” 117)

In a continent as large as ours, there are many kinds of landscape, each of them typical of a particular region, no one more authentically Australian than another. I mention this because I am always taken aback when I hear Australians of a certain turn of mind claim we will only be fully at home here when we have learned to love our desert places. My Australia, the one I grew up with, and whose light and weather and range of colour shaped my earliest apprehensions of the world, was not dry or grey-green: it was dense and luminous. The old idea that everywhere in Australia looks the same – the myth of the great Australian uniformity – was just that, a myth that was meant, I think, to conform to an Australian need – as if in this too the landscape was our model – for a corresponding conformity in the body social and politic. You need to believe in the idea of diversity, perhaps, before you develop an eye for it in the world about you. (Malouf, *Spirit of Play* 49)

La voce di Mr Frazer in *Remembering Babylon* sembra essere in tal senso molto vicina a quella di Malouf saggista nella sua riflessione in merito all'Australia, levandosi in una lode alla diversità del paesaggio della *terra australis* ed in un invito rivolto ai coloni ad abbandonare la pretesa di modificare il territorio a propria immagine, accettando invece di venire da esso mutati: “this is what is intended by our coming here: to make this place too part of the *world's garden*, but by changing ourselves rather than it and adding thus to the richness and variety of things” (RB 110, mio corsivo). È interessante notare come l'Australia sia qui definita come parte del giardino del mondo, un luogo che porta in dono al resto del creato la sua rigogliosa diversità. Nel contesto della colonia, tuttavia, quello di Mr Frazer è un pensiero solitario, probabilmente influenzato dall'incontro con Gemmy, un uomo che, giungendo da oltre i confini dell'insediamento, ovvero dall'*outback*, è l'incarnazione dell'alterità.

Mr Frazer sviluppa la consapevolezza che l'imposizione di alberi e piante importati dalla Gran Bretagna e l'uso di tecniche agricole sviluppate per far fronte a terreni e climi del tutto diversi siano causa di distanza dell'uomo rispetto al territorio, portando alla percezione distorta del colone come uomo dalla volontà instancabile capace di dominare il territorio selvaggio:

we have been wrong to see this continent as hostile and infelicitous, so that only by the fiercest stoicism, a supreme resolution and force of will and by felling, clearing, sowing with the seeds we have brought with us and by importing sheep, cattle, rabbits, even the very birds of the air, can it be shaped and made habitable. It is habitable already (RB 129).

È interessante riflettere inoltre su come il tentativo nostalgico di ritrovare l'ormai distante Europa in animali e piante familiari fu spesso, per i primi coloni, causa di

carestia¹¹⁸ o gravi sconvolgimenti dell'ecosistema¹¹⁹. Come sottolineato da William H. New, l'idea di contrapporre il giardino, simbolo di una Natura resa domestica, alle terre selvagge oltre i confini della civilizzazione, si lega alla nozione di *cultivation*: “the (cultivated) garden was civil, but the wilderness was ‘untractable’: unruled, hence unruly” (New, *Land Sliding* 29).

Mr Frazer inizialmente sembra essere l'unico a non provare timore nei confronti del nuovo paesaggio, cercando invece il contatto nel corso delle sue esplorazioni botaniche con i più profondi misteri del continente e di se stesso. A differenza degli altri coloni, ad esempio, la notte non lo spaventa, ma anzi ad essa sono legate tenere memorie dell'infanzia e la consapevolezza di trovarsi in quello che aveva un tempo considerato il lato notturno del globo, un luogo che è ora libero di esplorare nella piena luce del giorno:

Night creatures, night-flowering plants. They touched on what was hidden in his own nature; and it occurs to him, as he plunges through the undergrowth with Gemmy, or strides knee-deep up a slope, that in a way he is still at it. This, from the point of view of where he began, is the night side of the globe. He has found it at last, can explore it now in full sunlight (RB 131).

Mr Frazer, attraverso la sua passione botanica, entra a tal punto in comunicazione con il mondo naturale australe da dar vita nella sua immaginazione a giardini lussureggianti composti da flora locale e non dalle piante da frutto introdotte dai coloni, quelle presenti, ad esempio, nel giardino del Premier Herbert, “the only son of the fifth son of an Earl”, il cui giardino a Herston è una “magnifica traduzione” dell'Inghilterra in terra d'Australia.

L'investigazione del territorio di Mr Frazer al fine di catalogarne le piante si distanzia dal disprezzo affettato espresso dagli altri europei, divenendo invece accettazione totale del grande giardino edenico che è l'Australia. Come riflette James Tulip nella sua analisi del romanzo, Mr Frazer annota le sue riflessioni sulla botanica australiana in modo tanto appassionato e pertinente da farle apparire “a surrogate sermon by Malouf himself”, “an ecological vision that is worthy of the twenty-first century” (Tulip, “Issues of Race”

118 I primi coloni soffrirono molto a causa dell'inabilità a coltivare secondo metodi europei la terra della regione di Sydney; la maggior parte delle sementi importate dall'Europa, infatti, non germogliarono. Si veda a tal proposito John Rickard, *Australia: A Cultural History*, London: Longman 1988.

119 Si pensi solo all'introduzione del coniglio, animale non presente naturalmente in Australia e che, non avendo nel territorio predatori naturali, finì per moltiplicarsi e mettere in pericolo la stessa sopravvivenza coloniale, costringendo alla costruzione della *rabbit-proof fence*.

73). L'ecosofia di Mr Frazer è tutta volta allo smantellamento della dicotomia tra civiltà e natura, associando quest'ultima a quanto di più sacro, ovvero l'opera di Dio, il quale non a caso viene paragonato ad un giardiniere benevolo che provvede ai bisogni dei suoi figli in ogni dove, senza tralasciare nessun continente:

Is there not a kind of refractory pride in it, an insistence that if the land will not present itself to us in terms that we know, we would rather die than take it as it is? For there is a truth here and it is this: that no continent lies outside God's bounty and his intention to provide for his children. He is a gardener, and everything he makes is a garden. This place too will one day, I believe, yield its fruits to us and to the great banquet at which we are guests, the common feast; as the Americas brought corn and tomatoes and sweet peppers, and rhubarb and the potato, that bitter root of the high Andes that women, over long years, by experiment and crossbreeding, have leached of its poison and made palatable, to be the food of millions. (There is a lilyroot here that the women know how to boil and make edible). (RM 130)

Se tutto ciò che Dio crea è parte del suo giardino, dunque anche l'Australia è parte di questo paradiso ed offrirà i suoi frutti a coloro che saranno degni di comprenderne le complessità e le contraddizioni. Di particolare interesse è il riferimento alla radice di giglio che le donne sanno trattare e bollire sino a renderla commestibile, in quanto da un lato suggerisce che il continente nasconda risorse inaspettate, così come inaspettata è la possibilità di nutrirsi della radice a seguito della bollitura, dall'altro sposta l'attenzione dal mondo maschile a quello femminile, di norma relegato ai margini ed al silenzio dal modello dominatore. Mr Frazer continua poi nel suo paragonare l'Australia alla Terra Promessa dell'Antico Testamento, il nuovo paradiso in cui tuttavia gli ebrei non trovarono né latte né miele ad attenderli, “the land itself to all appearance parched and without promise” (RB 118); l'invito è dunque quello di imitare gli avi e l'esempio biblico, concentrandosi sullo studio delle risorse che la terra offre spontaneamente, così che possa venire il giorno

when we too will be sustained not only by wheat and lamb and bottled cucumbers, but by what the land itself produces, tasting at last the earthly sweetness of it, allowing it to feed our flesh with its minerals and underground secrets so that what spreads in us is an intimate understanding of what it truly is with all that is unknowable in it made familiar within (RB119).

Mrs Hutchence, al pari di Mr Frazer, mostra di avere con il territorio un rapporto peculiare, tanto che lei stessa viene percepita come una creatura dotata di una capacità quasi soprannaturale di leggere l'anima del prossimo: “She sees into people, it's a gift” (RB 83) afferma Leona, la giovane donna che vive con lei. Queste parole, se pure

semplicemente volte a lodare una particolare empatia della donna, immediatamente legano questa straordinaria “seconda vista” alla capacità di Gemmy di percepire il mondo alla maniera aborigena, riuscendo a scorgere la presenza di un'aura luminosa attorno agli esseri in comunione con la terra, “[which] came from the energy set off where his spirit touched the spirits it was moving through” (RB 68). È interessante notare come Mr Frazer, nella Visione di Gemmy, assuma forme di nebbia o nuvola, un essere transitorio ed insignificante nella visione della Terra come immensità solita ed antichissima.

Sebbene sia descritta come una donna rispettabile, Mrs Hutchence è, per gli abitanti dell'insediamento, una creatura misteriosa e liminale, priva di un chiaro passato, libera, al contrario dei coloni, dal peso delle memorie della sua vita precedente: “They had come down, it was said, from the Islands, from Macao, or maybe it was Malacca, and while their house was building had roomed with a widow in Bowen – though no one knew anything of them in Bowen either” (RB 75).

Così come lei, anche gli oggetti che ha portato con sé all'estremo margine della civilizzazione, “a whole household of furniture, real furniture of a kind people had never seen, carved chests, wickerwork lounges, three or four elaborate birdcages” (RB 76), sono assolutamente eccentrici proprio perché, con la loro bellezza, inadatti ad un luogo in cui sembra avere spazio solo ciò che è dotato di una finalità eminentemente pratica. Con il suo gusto per ciò che è esteticamente appagante e la sua passione per l'apicoltura Mrs Hutchence si discosta dal resto degli abitanti dell'insediamento, per i quali l'anziana si trova “on the wrong side of things” (RB 77), al punto che anche la casa in cui vive è situata ai margini estremi, più di ogni altra vicina alle terre selvagge da cui provengono anche parte delle sue api. È il giardino di questa casa a divenire poi il luogo della trasformazione per la giovane Janet, a cui Mrs Hutchence insegna i segreti dell'apicoltura, ed è in questa casa che Gemmy sarà ospitato prima di decidere di tornare alla sua vita precedente, abbandonando l'insediamento.

L'amore di Mrs Hutchence per la bellezza e per il superfluo sono, a mio parere, da collegarsi anch'essi all'archetipo del giardino ed alla sua visione nella cultura occidentale, in quanto la rinascita vegetale e la forza vitale delle api rappresentano “la rinascita cosmica cui l'umanità spera di partecipare attraverso il culto della natura e l'arte dei giardini” (Romero, *Qui è l'inferno e quivi il paradiso* 15). L'anziana rappresenta perfettamente, nel suo muoversi fluidamente tra tazzine di fine manifattura cinese e sporche retine da apicoltore, da un lato l'aspirazione ad essere parte del

miracolo della vita, dall'altro quella di recuperare, attraverso l'arte e la bellezza, “le proprie origini divine e assumere una funzione demiurgica nei confronti della natura” (Romero, *Qui è l'inferno e quivi il paradiso* 15). Pur senza rinunciare alla sicurezza del proprio giardino racchiuso in confini determinati ed al conforto dei propri possedimenti materiali, al punto da non poter comprendere la comunione spirituale totale con lo sciame che sarà poi propria di Janet/Sorella Monica, Mrs Hutchence appare comunque come una creatura ai margini, in grado di scorgere, se non di far propria, la necessità di un rapporto dialettico e non dominatore con la natura.

Sembra essere questo il limite anche di Mr Frazee; se Mrs Hutchence è la perfetta espressione del giardiniere, che pur nell'apprezzamento della natura non può fare a meno di piegarla al proprio volere, egli è il botanico, il quale non può che rimanere parzialmente prigioniero delle proprie definizioni scientifiche nonostante il genuino desiderio di comprendere di più in merito a nuove specie di flora. Le nomenclature che Mr Frazer associa alle piante sono tuttavia spesso erranee, parole indigene pronunciate scorrettamente ed altrettanto erroneamente rese in traduzione, spesso persino inavvertitamente blasfeme, il che porta Gemmy ad temere che “some of these things might get into the book”, creando “a disturbance in the world” che potrebbe causare “[an] irreparable injury” (RB 67).

Così come denuncia la visione di Gemmy, Mr Frazer non è in grado di entrare in contatto con il mondo degli spiriti, cosa che invece accadrà a Janet nel momento del contatto con le api, le quali sono simbolo della forza irriducibile della natura, dell'alterità che non può in alcun modo essere assimilata.

Nei suoi scritti critici Malouf approfondisce questa riflessione in merito alla necessità di un rapporto dialettico, affermando nel corso di un'intervista rilasciata nel 1998 alla stazione radio ABC, che la terra “can bear any number of cultures laid one above the other or set side by side. It can be inscribed and written upon many times” (Malouf *Boyer Lecture* 3).

Malouf non propugna la necessità di eradicare ogni traccia coloniale, bensì afferma che l'Australia odierna sia ormai per sua natura un mondo ibrido, che non può cedere a quei “puritanical exclusionists” che non hanno altro desiderio che vedere eradicati da parchi e giardini “every bush, plant and flower that is not a *bona fide* native” (Malouf, *Spirit of Play* 58). Nel rifiutare ogni estremismo Malouf appare convinto che l'unico modo per trovare la propria identità collettiva australiana sia accettarne le contraddizioni: i giardini diventano metafora culturale e sociale e la preoccupazione dei puristi per la

flora non è che una proiezione delle loro insicurezze in quanto individui. Sembra essere convinzione di costoro, infatti, che solo con l'eliminazione dell'ultimo fiore o germoglio non genuinamente nativi, essi saranno liberi dalla “old superstitious nostalgia for Europe”, divenendo nativi essi stessi, quantomeno in spirito, dell'Australia (Malouf, *Spirit of Play* 58). L'idea che solo quanto appartiene in maniera esclusiva ad un luogo e che deriva da esso tutti i suoi elementi possa essere definito autentico, che solo l'unicità della terra possa rendere i suoi abitanti unici, viene criticata in più occasioni da Malouf, il quale si fa promotore di un rapporto dialogico e non impositivo, ponendo l'accento su come la parola “nativo” possa ad oggi essere utilizzata per descrivere non solo la cultura aborigena, ma anche quella post-coloniale. Nel sentirsi genuinamente australiano nonostante le origini rispettivamente libanesi e britanniche dei genitori, Malouf invita ad evitare usi troppo radicali e conservatori di questo termine, specie alla luce del pensiero degli Aborigeni in merito, il quale gli appare “more concerned, in its pragmatic way, with what is now here and on the ground, with re-imagining the scene to include all that is now in it, than with looking back nostalgically to what was there 20 or even 200 years ago” (Malouf, *Spirit of Play* 58).

L'abilità dei membri della comunità aborigena di re-immaginare, includere, ed adattarsi al fluire delle cose sembra essere, per Malouf, punto focale della questione dell'appartenenza, un'attitudine che molti australiani dovrebbero far propria, ricordando “the extent to which Aboriginal notions of inclusiveness, of re-imagining the world to take in all that is now in it, has worked to include us” (Malouf, *Spirit of Play* 58).

La poesia “Early Discoveries” risulta essere il primo e più evidente esempio dell'uso dell'archetipo del Giardino internamente alla poetica maloufiana, nel momento in cui il nonno libanese, con il suo aspetto esotico, assume i connotati non tanto del Dio Creatore quanto dell'adamitico usufruttuario di un giardino prelapsario. È solo molti anni più tardi che questa figura viene inserita, con la sua attività di giardiniere, all'interno della più classica tradizione culturale mediterranea; l'autore, giunto a Chio, ha modo di osservarne gli orti carichi di frutti e si sente per un momento peculiarmente proiettato nel suo giardino d'infanzia in Australia:

[...] Where am I? This is Brisbane, our back yard. We let him / garden here behind a lattice wall. This house is ours / and home. He comes like a stranger, warrior-moustachioed. / un-Englished. These days I find him at all turns. / One morning early in Chios, I raise the shutter, and his garden, re-discovered, shines: / cucumbers, spinach, trellised vines. [...] (Malouf, “Early Discoveries”)

La confusione della voce poetica si esplicita su più livelli, mischiando il punto di vista del poeta a quello del nonno, dando dunque voce anche al migrante giunto in terra straniera che nello spazio delimitato dalle palizzate del *backyard* ricrea un perduto frammento di Libano, un Eden personale che diviene successivamente anche il Giardino per antonomasia nella memoria del poeta. La confusione tra i continenti si esplicita doppiamente, dapprima nel poeta che si ritrova spaesato nel ritrovare a Chio un luogo invece così vicino a Brisbane, quindi nella visione del nonno che ammira il proprio lavoro:

[...] This is his garden, /a valley in Lebanon; you can smell the cedars on his breath [...] /He rolls furred sage between thumb / and stained forefinger, sniffs the snowy hills./ [...] He has never quite migrated. / the weather in his head still upside-down as out of seasonsnow falls from his eyes on Queensland's green, and January'smidwinter still. / These swelling suns are miracles [...] (Malouf, "Early Discoveries")

L'alternarsi delle stagioni antipodee, opposto rispetto all'Europa da cui il nonno proviene nel manifestarsi del freddo o del caldo, del sole o della neve, sembra rendere quasi miracolosa la fertilità della terra, come se la presenza di frutti e verdure in gennaio potesse essere preludio a qualsiasi genere d'evento straordinario. Il momento di spaesamento in cui nella poesia le persiane vengono sollevate è anche il momento di contatto tra due realtà, due continenti e due tempi presenti, poiché al presente è inserita anche la riflessione del nonno, con il quale nonostante la distanza fisica e temporale si viene a creare una connessione archetipica: una memoria involontaria di tipo proustiano. L'archetipo esplicitato, unendo passato e presente, porta ad una rielaborazione di un mito dell'origine familiare e personale ed un singolo dettaglio simbolico diviene capace di evocare nuovi rimandi al mito, così come accade in *Fly Away Peter* nel caso degli uccelli migratori che giungono da un mondo altro o il papavero rosso, reminescenza dell'infanzia, in *An Imaginary Life*. La memoria del nonno, "warrior-moustachioed, un-Englished", il signore del giardino edenico, si concretizza nel momento in cui trova una corrispondenza nella cultura mediterranea a cui originariamente apparteneva, creando attraverso il ricordo un avvicinamento, persino una corrispondenza, tra il paesaggio australiano e quello europeo, ricomponendo così anche l'identità dell'autore. Attraverso l'immagine del giardino mediterraneo coltivato in un *backyard* della subtropicale Brisbane Malouf supera la concezione di Australia come una "clumsy" o "second-hand Europe". L'Australia è dunque un'Europa tradotta in un nuovo contesto e per questo ne

risulta arricchita, così come accade anche nella traduzione paesaggistica. Malouf a tal proposito cita la “traduzione” dell'architettura vittoriana nell'ambiente subtropicale del Queensland e del contrasto surreale che viene a crearsi tra palazzi europei costruiti sulle sponde di fiumi punteggiati di mangrovie:

in plonking, for example, the great Renaissance palace that is the Treasury Buildings in Brisbane on that mangrove-strewn river-bank something is said about the pretensions of the Victorians. something about the pretensions of Europeans, and something about the way Australia, just by putting it in the wrong place produces an almost surrealist effect which makes one look at the whole thing again (Intervista rilasciata a Davidson 267).

Proprio perché l'Australia è terra vasta e multiforme, sul cui territorio diverse culture si sono nel tempo stratificate, Malouf la rappresenta attraverso la contraddizione tra la natura lussureggiante e gli edifici di stampo europeo che sono manifestazione dei centri del potere, ma anche nel contrasto tra la figura del nonno paterno e quella della nonna materna. Se il nonno, nonostante la sua incapacità di comunicare nella lingua della nazione che lo ha accolto, è in diretto contatto con la nuda terra che coltiva nel tentativo di trasformare “a bit of suburban South Brisbane into a Mediterranean garden” (ES 5), la nonna sembra rifiutare ogni contatto con il nuovo mondo, rifugiandosi nell'ossessivo accumulo di ricordi appartenenti alla sua vita europea. La sua stanza, perennemente chiusa al forte sole e alle “envenomed leaves” (Malouf, “At My Grandmother's”) dell'Australia subtropicale, è un luogo di vecchie memorie, una prigione in cui la donna s'è volontariamente segregata, quasi ad attendere la morte tra vecchie fotografie di bambini fermati dalla macchina da presa, appartenenti ad un altro tempo ed un'altra epoca. A differenza della nonna, che tenta di soffocare il nipote tessendo racconti oppressivi e nostalgici, marcando la necessità di ricordare le proprie radici, la capacità del nonno di coltivare la terra, di tenersi in contatto con il flusso vitale, si rivela uno strumento efficace nel creare un ponte tra la cultura europea e la nuova tradizione australiana, caricando l'immagine del giardino e dei suoi frutti di nuovi significati: “fresh on the marble step / in yesterday's newspaper (words of a tongue I cannot read) / his offering: two heads of young spring cabbage” (Malouf, “Early Discoveries”).

Il racconto “At Schindler's”, contenuto nella raccolta *Dream Stuff*, presenta gli stessi echi autobiografici già ritrovati in *Johnno* e nel più direttamente nel dichiaratamente autobiografico *12 Edmondstone Street*, dove la descrizione della casa dell'infanzia, con

le sue verande aperte a rappresentare un mondo ibrido tra interno ed esterno, familiare ed estraneo, è per Malouf imprescindibile punto di partenza per l'approfondimento della propria formazione come uomo e come scrittore, centro pulsante ed ormai scomparso del suo essere, vivo solo nella memoria e nel racconto in quanto

first houses are the grounds of our first experience...and who is to say if our notions of space and dimension are not determined for all time by what we encounter there, in the particular relationship of living-rooms to attic and cellar (or in my case under-the-house), of inner rooms to the verandahs that are open boundaries? (ES 9-10)

La veranda, aperta sul giardino, è simbolo della mediazione tra la sicurezza casalinga ed il mondo esterno, luogo di transizione tra i confini di legno della casa dell'infanzia ed il mondo pulsante del giardino, dal quale è possibile accedere anche al luogo oscuro e liminale per eccellenza, l'*under-the-house*, ovvero lo spazio che si apre al di sotto delle case tipiche del Queensland, costruite su palafitte in modo da contrastare l'operato di formiche e termiti.

L'*under-the-house* nei romanzi e nei racconti di Malouf è un luogo misterioso, “dim, even in daylight” (D 42), oscuro e primordiale, al tempo stesso compreso nella casa ed estraneo alle sue leggi, “a kind of different map of the psyche from the one that you have if the place where things are hidden is in the attic” (Intervista rilasciata a Spinks 10). È il luogo dei contrasti, il luogo della perdita in cui solitamente gli animali si rifugiano per morire, così come accade al cane del protagonista Colin nel racconto “Dream Stuff” contenuto nella raccolta omonima, e, per estensione, anche il luogo scelto dal nipote di Frank Harland per togliersi la vita, ma al tempo stesso un luogo caricato di forza vitale e sessuale, in quanto “there can be few Brisbane children who do not associate under-the-house, guiltily or as a great break-out of themselves, with their first touch or taste of sex” (Malouf, *A First Place* 20).

Di luoghi carichi di energia sessuale e al tempo stesso depositari del mistero della morte tratta anche il racconto “Jacko's Reach”, nel quale la presenza dell'archetipo del giardino è persino più evidente. Il racconto tratta infatti, nostalgicamente, di Jacko's Reach, un enorme residuo di *bush* nei pressi della città, “four and a half acres [...] openly in communication, through the coming and going of native animals and birds, or through seed that can travel miles on a current of air, with the wilderness” (D 118), ormai prossimo ad essere distrutto e sul cui terreno è destinato a sorgere un complesso

abitativo per disposizione del Consiglio Comunale. Nei suoi recessi più profondi l'oscurità è ancora signora, “a pocket of dark unmanageable” (D 119) che turba i sonni dei bravi cittadini di Brisbane, porta d'ingresso per sogni inquietanti e memorie d'infanzia ormai considerate superflue. Persino il toponimo che caratterizza questo luogo Altro, un tempo conosciuto con il nome di *Jago's*, in un riferimento shakespeariano all'Otello, sembra essere sfuggito al controllo delle istituzioni ed al loro potere uniformante, così che il mero mutare di una consonante sembra essere sufficiente a richiamare un passato coloniale che le autorità preferirebbero sapere sepolto, riassegnandone la proprietà agli originari abitanti, gli Aborigeni.

Jacko's Reach diviene nel racconto maloufiano la selva oscura in cui uomini vengono uccisi ed abbandonati con il cranio spaccato, il dantesco bosco dei suicidi dai cui alberi pendono cadaveri impiccati con una cintura, il giardino edenico in cui l'uomo si perde e si ritrova, così come perduti e ritrovati sono gli oggetti che lì si smarriscono, “a little Eiffel Tower off a charm bracelet, or your first cigarette lighter, which you have never given up hope of kicking up again, and go searching for in sleep” (D 120). Al tempo stesso esso è anche “a code-word for something as secret as what you had in your pants”, un luogo densamente sensuale, vitale, familiare ed al tempo stesso profondamente legato ai misteri della terra australiana, un luogo in cui scivolare in sogno, in cui incontrare e conoscere l'Altro da Sè: “you walked out there in your sleep and found it crowded. There were others. You met and touched” (D 122).

Nonostante i programmi di bonifica l'oscurità di Jacko's Reach è destinata, secondo il narratore, a permanere, trasferendosi attraverso la sua stessa leggenda nelle menti di coloro che ne hanno conosciuto le profondità e le narreranno, ricercandone i misteri altrove, come biblici eroi cacciati a forza dal proprio paradiso dalla forza uniformante di un dio ossessionato dall'ordine. Risuona paradigmatica, a tal proposito, la dichiarazione a chiusura: “if there is only one wild acre somewhere we will make that the place. If they take it away we will preserve it in our head. If there is no such place we will invent it” (D 126).

Non tutti i giardini maloufiani sono tuttavia così cupi e sensualmente tropicali, a mostrare la varietà estrema del paesaggio australiano. Il paesaggio descritto in “At Schindler's”, altro racconto contenuto nella medesima raccolta che tratta della mitologizzazione dello spazio, è quello marittimo e ben più luminoso della Gold Coast, ora regno dei surfisti, ma al tempo della seconda guerra mondiale ancora indiscusso paradiso abitato da gruppi nomadi di vacanzieri. Intere famiglie che, di anno in anno,

tornavano a formare città provvisorie fatte di tende e confini incerti, “a lively and relaxed world” dai confini mutevoli quanto quelli delle tendaggi sollevati a mostrare “people's whole lives” (D 10). Jack, il protagonista, è un giovane adolescente che da anni visita questo mondo provvisorio durante le vacanze e ad esso sono legati i più vividi ricordi del padre, ora disperso in guerra. Il racconto si apre con il suono del mare, che penetra nel sonno di Jack e sembra cullarlo in un lento risveglio, “the little waves of the bay, washing in and receding, [...] would hush his body to their rhythm and carry him back o shallows where he was rolled in salt”, a mostrare una perfetta comunione tra il giovane ed il paesaggio che lo circonda, al punto che, per lunghi momenti ogni mattina il mezzo acro di giardino della *boarding house* in cui lui e la madre risiedono diviene il suo regno indiscusso: “until Dolfie [...] came out [...] he had the garden's long half-acre to himself”. La spiaggia di Scarborough, ideale estensione del giardino, è, così come la percepisce Jack nel sonno, ridisegnata dal continuo movimento delle onde e delle maree, che la isolano a tratti dal resto del mondo, salvo poi restituirla intatta, creando umide strade in luoghi che “just an hour before had been the bottom of the sea” (D 9). Il rapporto simbiotico degli abitanti di questo universo vacanziero e parallelo, in cui le persone divengono “holiday versions of themselves” e le famiglie si allargano e contraggono quasi per osmosi, è evidentemente legato alla magia del luogo, la stessa che permette di indovinare il crescere della marea a partire dal gonfiore dei morsi delle zanzare, “[with] no need to consult the Courier Mail” (D 9). Come fiumi stagionali capaci di scorrere intensi per giorni, salvo poi tornare ad essere linee punteggiate su una mappa, “rivalries, gangs, friendships” nascono e muoiono nel breve arco di sei settimane, a creare “broken continuities” che Jack trova stranamente rassicuranti, quasi a suggerire che anche la scomparsa del padre possa essere una questione solo temporaneamente irrisolta (D 11). Il corpo di Jack, definito “the immediate image of himself” nel divenire un tutt'uno con il paesaggio, “his limbs stretched then across ten thousand miles of real space till every joint was racked”, è proprio al padre che tende, ai ricordi vividi del suo odore, del timbro della sua voce, del rumore dei suoi stivali sull'assito della veranda. La madre di Jack, ormai rassegnata inevitabilmente all'impossibilità del ritorno del marito, sembra aver ritrovato la felicità tra le braccia di un giovane soldato americano, Milt, al punto che Jack li sorprende, una notte, a condividere il letto, uniti in un amplesso che diviene per il ragazzo una sorta di epifania, portando con sé la certezza che il padre è destinato a non tornare. Il mondo naturale, tutt'altro che indifferente, sembra invece fare da contrappunto al dipanarsi

degli eventi: la tempesta che si scatena all'esterno accompagna movimento dei corpi, “deafening”, evocando persino la possibilità di un incanto miracoloso, “some spell” attraverso il quale far materializzare nella stanza il padre perduto; l'acqua è poi nuovamente al centro della metamorfosi immaginaria di Jack, che ricorda quando, muovendosi al ritmo di una melodia sconosciuta, “he ceased for a time to be a boy and became a porpoise, rolling over and under the skin of sunlight all down the length of the bay. Under the waves, then over. Entering, emerging. From air to water, then back again” (D 26).

Sconvolto dalle rivelazioni della notte Jack cerca rifugio nel giardino, il quale sembra empaticamente rifletterne lo stato d'animo nell'apparire danneggiato dalla tempesta: “there was a strangeness. Some of it was in the light. But some of it, he knew, was in him” (D 27). La meta finale, tuttavia, è ancora oltre, tra i rami di un “yellow flowering native hibiscus so dense and anciently intertwined that without setting your foot on the ground you could move on through it all the way to the beach”, un luogo Altro, antico e mitologico, “so deeply mythologised by the games they played in the twists and turns of its branches, their invented world of tribes and wars and castles” da apparire una metafora dell'Australia intera. Nascosto tra le grandi foglie Jack si spoglia delle regole e delle abitudini del mondo, dalle aspettative e dai preconcetti, ammirando l'intera Baia dal suo punto d'osservazione privilegiato e seguendo con lo sguardo il movimento delle maree. L'albero di ibisco, tuttavia, al contrario dell'albero della Conoscenza ospitato nel giardino prelapsario, non sembra portare ad una maturazione del giovane Jack, né lo conduce ad abbandonare il mondo della fanciullezza per abbracciare quello della vita adulta. Al contrario, al termine della lunga contemplazione tra le fronde dell'albero Jack semplicemente accetta l'inevitabilità di alcuni avvenimenti traumatici, certo dolorosi ma non meno naturali del ciclico ripresentarsi delle maree, facendo ritorno alla sua vita senza riflettere sul proprio stato d'animo, al punto che “if he had bothered to think he would have said that he was happy” (D 30).

La perfetta osmosi e intercomprensione tra il mondo naturale ed il giovane protagonista di “At Schindler's” sono a mio parere uno degli esempi più evidenti e meglio tracciati della comunione auspicata da Malouf tra essere umano e Natura, tra popolo australiano ed Australia: solo nel raggiungere il luogo mitico, l'albero posto al centro del giardino dal quale è possibile abbracciare con lo sguardo il movimento delle onde e degli

individui al tempo stesso¹²⁰, il peso della colpa può essere sollevato, pur senza privarci del dolore dell'esperienza.

Il giardino è, in ultima analisi, il luogo dove ritrovare se stessi e la propria integrità, al punto che Jack, nell'incontrare un ragazzino che lo avvisa che gli adulti lo stanno cercando da tempo, nella sua mente semplicemente afferma "I wasn't lost" (D 31). La spiaggia come luogo della rivelazione, a metà tra terra, cielo e mare, spazio libero caratterizzato dal ritorno ciclico delle onde e delle maree, è presente anche in altri due romanzi di Malouf, *Fly Away Peter* e *Ransom*.

Fly Away Peter, in special modo, si conclude proprio con la fotografia Imogen Harcourt, amica e confidente del protagonista rimasto ucciso sui campi di battaglia della Prima Guerra Mondiale, intenta a passeggiare sulla spiaggia. Nella figura di un surfista che la donna osserva sfidare le onde e danzare sull'acqua in delicato equilibrio, Imogen sembra trovare, se non una risposta ai quesiti che la guerra e la morte dell'amico avevano suscitato in lei, quantomeno una consolazione. La grazia innata dei movimenti dell'uomo, la sua comunione con il mondo acquatico, carica di significati cristologici, il suo scivolare e poi riemergere dalle onde, sono concretizzazione della speranza di un futuro migliore, privo di conflitti ed animato di bellezza:

A youth was walking – no, running, on the water. Moving fast over the surface. Hanging delicately balanced there with his arms raised and his knees slightly bent as if upheld by invisible strings [...] she saw him paddle again, then miraculously rise, moving faster now, and the whole performance was repeated: the balance, the still dancing on the surface, the brief etching of his body against the sky at the very moment, on the wave's lip, when he would slide into its hollows and fall (FAP 132-33).

In una mescolanza e scambio continuo tra mito e realismo mimetico, contemplazione e senso pratico, il paesaggio in Malouf si caratterizza come un universo simbolico in cui il reale e l'immaginario si confondono. I giardini in Malouf sono costruiti su simboli e metafore, sono i luoghi della memoria o della contemplazione solitaria, ma sono anche realtà fisiche in cui godere di esperienze cromatiche, sonore e olfattive. Se il giardino archetipico è quello dell'Eden, allo stesso modo ogni paesaggio può acquisire un valore sacro ed inviolabile, divenendo spazio della felicità perduta dell'infanzia, luogo misterioso e pericoloso in cui è conservata la conoscenza del bene e del male, costantemente bramata. Persino i luoghi che appaiono come il rovescio del giardino, il

120 Desidero a questo proposito tracciare un parallelo rispetto al *Paradise Lost* di Milton, nel quale l'Albero della Conoscenza viene posto in posizione privilegiata al centro del giardino, al punto che dall'alto delle sue fronde è possibile abbracciare con lo sguardo l'intero Eden.

deserto o il paesaggio riarso e segnato dal *bushfire*, possono simboleggiare in Malouf l'espiazione, una nostalgica memoria del paradiso perduto o la speranza di una rinascita. Se nella tradizione il giardino è legato a immagini di salvezza, di armonia e di perfezione, così come evidente nel mito esiodeo delle Tre età dell'uomo¹²¹ descritto da Ovidio nelle *Metamorfosi*¹²² o come descritto nell'epopea di Gilgamesh, gli studi postcoloniali hanno letto i giardini come il tentativo della cultura dominante di imporre il proprio ordine sulla natura selvaggia e imbrigliarne i misteri¹²³, facendo anche riferimento al significato del termine paradiso, che alla lettera significa *hortus conclusus*, ossia un luogo chiuso e definito chiaramente da un limite. La dicotomia tra territori selvaggi e giardini chiusi si rifà alla tradizione giudeo-cristiana, ripresa poi letteralmente in ambito coloniale per giustificare l'imposizione della legge imperiale su territori considerati disabitati¹²⁴. Anche la cultura australiana di matrice europea fa proprio questo pensiero, nella misura in cui, nel pensiero coloniale, l'atto fisico di costruire barriere e steccati simbolizza la transizione tra uno stato primitivo (cacciatore-raccoglitore) ad uno civilizzato (agricolo); il discorso coloniale, infatti

established that history and rationality were tied to a specific, European form of cultivation and enclosure, as well as to a capacity for specific forms of commerce, including a money economy and the protection of private property (Buchan e Heath, "Savagery and Civilization" 9).

Come già illustrato, tuttavia, per Malouf i confini sono sempre limiti superabili, in quanto il paesaggio che ci è più prossimo e familiare potrebbe essere il giardino di una casa, un grande e lussureggiante parco in cui perdersi, l'albero più alto in prossimità della casa delle vacanze; giardino è dunque il luogo per noi "il brano originario del

121 Al mito della Stirpe Aurea fa riferimento anche Riane Eisler nel suo libro *Il calice e la spada*, postulando che esso sia un riferimento ad un'epoca in cui tra uomini e donne vige un rapporto mutuale (Eisler, *Il calice e la spada*, Udine: Forum 2011, 14).

122 Nella descrizione della prima età, quella aurea, ritroviamo la descrizione di un paesaggio paradisiaco, un *locus amoenus* dell'eterna primavera: "Per prima fiori l'età dell'oro [...] Libera, non toccata dal rastrello, non solcata dall'aratro, la terra produceva ogni cosa da sé e gli uomini, appagati dei cibi nati spontaneamente, raccoglievano corbezzoli, fragole di monte, corniole, more nascoste tra le spine dei rovi e ghiande cadute dall'albero arioso di Giove. Era primavera eterna: con soffi tiepidi gli Zefiri accarezzavano tranquilli i fiori nati senza seme, e subito la terra non arata produceva frutti, i campi inesauriti biondeggiavano di spighe mature; e fiumi di latte, fiumi di nettare scorrevano, mentre dai lecci verdi stillava il miele dorato" (Ovidio, *Le Metamorfosi*, Libro II 90-113).

123 Si veda in tal senso il libro di Ian Strachan, *Paradise and Plantation*, nel quale si riflette su come imperialismo e degrado ambientale appaiano spesso inseparabili.

124 W. H. New cita le parole del profeta Isaia: "Until the spirit be poured upon us from on high, and the wilderness be a fruitful field, and the fruitful field be counted for a forest, Then judgement shall dwell in the wilderness, and righteousness remain in the field" (32:15-16).

nostro domestico rapporto con il mondo, la prima forma del nostro farlo a pezzi” (Salvadori e Chiusaroli, “Luoghi e lingue dell'Eden” 15).

Amanda Nettlebeck, nel suo articolo *Narrative Invention as Spatial History in the Great World* teorizza inoltre che l'analisi degli spazi australiani fa uso di mappe mentali originatesi a partire da due miti coloniali e nazionali australiani: quello dello spazio edenico e quello della *terra nullius*, tabula rasa in attesa di essere scoperta da novelli Adamo e dal loro potere assoluto di dare nomi nuovi alle cose, catalogandole. Nell'intervista a Papastergiadis, del 1994, Malouf rimarca l'importanza dell'atto di dare un nome, concetto presente in diverse sue storie ma centrale soprattutto nel romanzo *Fly Away Peter*, che descrive l'abilità di Jim di dare un nome alle varie specie di uccelli. Il rapporto privilegiato che Jim instaura con gli uccelli e la sua “visione dall'alto” sono il simbolo di una più profonda connessione con il mondo naturale, poiché “the world exists in all the names, in all the languages that we give it. We know the world by naming it. We know the world through the language we name it” (Intervista rilasciata a Papastergiadis 93). La storia diviene uno dei mezzi che permettono il processo di creazione di mappe, quel che Paul Carter definisce “that fabric woven of self-reinforcing illusions” (Carter, *Road to Botany Bay xv*), siano queste geografiche o temporali, personali o comuni; essendo tuttavia la storia un procedimento soggettivo, sia per il suo essere un prodotto del linguaggio, sia per il suo prevedere molte e diverse visioni e sguardi al suo interno, anche le mappe non possono dirsi risultati oggettivi e sicuri all'interno delle opere maloufiane, sebbene sia aspirazione di molti personaggi quella di muoversi alla ricerca del proprio Eden o quantomeno di un luogo che possa essere fatto proprio, ossessione questa particolarmente evidente nel personaggio di Frank Harland in *Harland's Half Acre*, per il quale la perdita proprietà di famiglia, luogo d'origine, diviene ossessione e comporta, se non sempre una riappropriazione fisica, quantomeno una artistica.

Lamia Tayeb elenca con precisione i diversi elementi dell'esperienza australiana che Malouf introduce, marcando come fosse quasi una forma nazionale di schizofrenia la continua ricerca da parte dei coloni di un paradiso inesistente, addomesticato e figlio di una traduzione dell'Europa piuttosto che di un'accettazione consapevole di una terra profondamente segnata dalla sua peculiare flora e fauna e dalla presenza della cultura aborigena (Tayeb, “Something of Language” 135): quando Voss, nel libretto omonimo redatto da Malouf a partire dall'opera di Patrick White afferma che il paese è suo “for right of vision” egli esprime proprio la visione idealizzata e mitica dell'Australia come

luogo edenico da riconquistare. Quanto auspicato da Malouf è invece precisamente l'opposto:

We have always read [Australia], or misread it, in terms of the landscape we carry in our heads and of the language we brought, a language that did not grow out of what was here. [...] What we had was a highly developed language and names for everything, and a reality in front of us that did not fit. [...] I have been fascinated, in all the books I've written, by that business of naming, of making the thing by speaking its name. But here we spoke the name, and what appeared was something entirely unexpected. The gap between our language and our landscape fascinates me, [...] that mystery of naming things is central to my notion of language. (Intervista rilasciata a Kavanagh 252)

Un riferimento al giardino come luogo di bellezza artistica e di unione con la terra è presente in *An Imaginary Life* quando Ovidio, dopo una riflessione sulla cultura getica, “centuries from the notion of an orchard or a garden made simply to please” (AIL 15), decide di raccogliere semi e piantarli, costruendo un proprio giardino: “I push [seeds] into the earth with a grimy forefinger and they sprout. I have begun to make, simple as it is, a garden” (AIL 64). Facendo riferimento alla società in senso ampio, esplicitata dall'uso del plurale “we” (come ad esempio in “we are free after all” AIL 67), il poeta si trova a dichiarare che il suo piccolo giardino di fiori selvatici porterà cambiamenti sovversivi all'interno della società che lo ospita. Questa società completamente votata all'utilitarismo sembra infatti non avere il minimo desiderio di introdurre al suo interno qualcosa di marcatamente superfluo come l'ornamento o il gioco. “My little flowerpots are as subversive here as my poems were in Rome. They are the beginning, the first of the changes” (AIL 67) dichiara Ovidio, mostrando come l'immagine del giardino sia qui legata ad un'analisi dell'arte in termini generali, la quale viene vista come generatrice di significati nuovi e possibile spinta ad un rinnovamento sociale sul lungo e lunghissimo periodo:

We have some power in us that knows its own ends. It is that that drives us on to what we must finally become[...]. We have only to find the spring and release it. Such changes are slow beyond imagination. They take generations. (AIL 64)

Se l'Ovidio storico effettivamente lamentava nelle sue Epistole a Severo di sentire la mancanza di un giardino, associandolo alla sua permanenza in un luogo dimenticato ed inospitale, ma senza tentare di porre rimedio alla propria condizione, l'Ovidio maloufiano invece agisce, diventa agente della propria metamorfosi e reale creatore di bellezza. È a seguito della scoperta dei semi che andranno poi a costituire il fondamento del suo giardino che Ovidio comincia a sentire il bisogno di apprendere la lingua delle

genti di Tomi, “closer to the first principles of creation” (AIL 65), proprio perché il latino si rivela inadeguato per descrivere le sementi, il cui aspetto e sapore sono assolutamente alieni: “in isolation, and without the hundred other herbs and spices that might have gone with it in our Roman cookery, it brought no shock of recognition to my palate and no name to my mind” (AIL 22). È con lo sbocciare dei fiori in primavera che Ovidio comincia ad inventare nuovi nomi per piante altrimenti incatalogabili all'interno dell'orizzonte culturale romano e dunque è il rapporto con la Natura a far scattare in lui il bisogno di immaginare e scoprire nuovi modi di comunicazione¹²⁵. Non appare casuale il fatto che il poeta associ la propria identità a quella di divinità naturali come Flora e Persefone, la perduta figlia di Demetra, portatrice della primavera alla fine del suo esilio nell'Ade.

All'interno di *An Imaginary Life* altri riferimenti al territorio si ricollegano ad immagini di giardini e paradisi, specialmente quando Ovidio descrive la terra natia in termini bucolici, come luogo creato dagli Dei, ma allo stesso tempo artisticamente ridisegnato dall'uomo a partire da archetipi intravisti in sogno:

you think of Italy as a place given you by the gods, ready-made in all its placid beauty? It is not. It is a created place [...]; if the gods are there, it is because you have [...] dreamed them into the landscape. [...] But the spirits have to be recognized to become real. They are not outside us, nor even entirely within, but flow back and forth between us and the objects we have made, the landscape we have shaped and move in. We have dreamed all these things in our deepest lives and they are our- selves. It is our self we are making out there, and when the landscape is complete we shall have become the gods who are intended to fill it (AIL 28).

Una riflessione che richiama piuttosto chiaramente un parallelo con il pensiero hegeliano:

Man realizes himself through practical activity [...] to recognize himself in things that are at first simply presented to him as externally existent. impressing on them the stamp of his own inner nature, so that he rediscovers his own character in them in order that he may break down the stubborn indifference of the external world to himself, and may enjoy in the countenance of nature only an outward embodiment of himself (Hegel citato in Gibson xi)¹²⁶.

Secondo la visione di Hegel l'uomo si impone su di un mondo alieno, costruendo uno spazio in cui passa sentirsi protetto, un giardino chiuso e determinano che ne rifletta le

125 Omar Calabrese sostiene che “l’immaginazione, lungi dall’essere l’espressione della fantasia in maniera fluida e spontanea, ha bisogno di essere costruita mediante coordinate e parallele, esattamente come la misura del mondo che conosciamo. [...] La fantasia ha forse ancor più bisogno di punti di riferimento che non l’orientamento nella realtà fisica” (Calabrese, “Geografia Immaginarica” 10).

126 Ross Gibson, in *The Diminishing Paradise: Changing Literary Perceptions of Australia* utilizza parte della citazione da *An Imaginary Life*, così come la citazione hegeliana, per descrivere la relazione tra lo scrittore di matrice anglosassone ed il territorio australiano.

caratteristiche. Nel caso del testo citato da *An Imaginary Life* la relazione è armoniosa e reciproca, in quanto l'umanità si impone sulla natura e allo stesso tempo anche la natura influenza l'attività umana, in una visione paradisiaca di un mondo ideale in cui la crescita della società si muove di pari passo all'integrazione nel paesaggio. L'idea maloufiana che l'uomo possa irrimediabilmente compromettere l'equilibrio naturale se si impone sul paesaggio in modo violento emerge chiaramente nella descrizione delle trincee presentata in *Fly Away Peter*, dove la visione della terra ferita è mitigata solo dalla speranza che la primavera possa riportare in quei luoghi gli uccelli migratori, simbolo del rinnovamento e del piccolo paradiso costituito dalla riserva naturale nel Queensland di cui Jim si occupa.

Il non-luogo raggiunto ed esperito da Ovidio nell'ultimo capitolo è infine un'utopia vera e propria, uno spazio esistente nel solo mito ed investito di significati archetipici e culturali. La conclusione del viaggio di Ovidio rimanda al desiderio umano di dialogare con il tutto, annullando la separazione tra natura ed individuo, tra io e non-io, che era tipica del Paradiso prelapsario. Non è casuale dunque che questa condizione privilegiata di ritorno alle origini si espliciti nel momento della morte del protagonista: "Ovid's death occurs within a landscape in which the unity of the human and the natural comes, for a moment, shimmering alive" (Taylor, "The Bread of Time to Come" 716).

Il giardino è anche il luogo in cui si nuove Janet, ora sorella Monica, al termine di *Remembering Babylon*. Benché geograficamente posto vicino al convento ed alle sue mura oppressive, il giardino si qualifica come un luogo altro, non solo aperto all'esterno, ma anche agli esterni, in questo caso Lachlan, il quale fa regolarmente visita all'amica d'infanzia. Il volo delle api che si muovono ronzanti di arnia in arnia richiama il momento epifanico di cui Janet fece esperienza in gioventù, così che anche questo giardino si connota come luogo profondamente spirituale, un nuovo Eden ed un nuovo inizio. Questo parallelismo viene ulteriormente corroborato dal rituale di Lachlan, ovvero il mangiare una mela ad ogni visita a Janet (RB 175). Il fatto che la scena si svolga proprio mentre in Europa infuria la prima guerra mondiale potrebbe da un lato paventare la possibilità di una rottura dell'idillio, dall'altro suggerire la speranza di un nuovo inizio dopo la distruzione del conflitto, esattamente come accade in *Fly Away Peter*, dove alla descrizione delle cruente battaglie per il controllo di pochi metri di fango scuro e filo spinato si contrappone la migrazione degli uccelli. Il giardino di sorella Monica diventa il luogo dell'unione tra passato e presente, in una suggestione

che richiama i quartetti eliotiani, spazio che annulla la distanza tra essere umani e natura.

Ritroviamo un richiamo al giardino anche tra le pagine di *The Conversations at Curlow Creek*, sebbene sia certamente più complesso trovarvi un preciso rimando di significato considerata la brevità del riferimento. In un flashforward improvviso, situato quattro anni nel futuro rispetto alla notte di cui il romanzo tratta, ci vengono infatti descritti Langhurst, un soldato dotato di un'insolita sensibilità al dolore altrui, ed il suo paradiso ritrovato: abbandonata la vita militare, con un bimbo in braccio e la moglie sullo sfondo intenta a rigovernare il bucato, l'uomo sembra essere il paradigma della semplice e tranquilla vita domestica, della perfetta integrazione con la terra. Gli alberi di melo, “waist high” e dunque piantati assai di recente, sembrano marcare il parallelismo con un nuovo Eden. Il ritorno al presente e la visione di una pala, usata non per piantare alberi quanto per scavare una profonda tomba in cui seppellire un condannato, marca il contrasto tra un futuro di speranza ed un presente segnato dalla morte; sebbene la conoscenza del futuro appartenga al solo lettore, in qualche misura anche il personaggio percepisce un incomprensibile senso sollievo:

The shovel was his responsibility. [...] he hesitated a moment, but something in him had shifted. The weight he had felt was gone. The freshness and sweet air as the sun came up more strongly and birds chattered and shrilled, the easiness, among the surrounding trunks, with which his body fitted around him (CCC 192).

L'espandersi della coscienza di Langhurst, a comprendere non più solo il proprio respiro ma anche quello degli alberi, non solo il proprio corpo in movimento ma anche quello degli animali attorno a lui, a intuire persino il minuto scivolare delle foglie sulla corteccia, è un processo immediato che tuttavia non lo spaventa. Il soldato vive questo cambiamento con insospettata naturalezza, accettando la sensazione di gioia senza interrogarsi oltre, al punto che “ [he] could scarcely be bothered to disguise the feeling of pleasurable, almost joyful but indifferent power he felt in belonging so completely to the morning and to his own skin” (CCC 193).

In *Fly Away Peter* la descrizione del santuario, la riserva naturale che Ashley crea al fine di proteggere gli uccelli migratori, può essere considerata una delle più evidenti riscritture maloufiane dell'archetipo del giardino, inteso sia come luogo in cui l'uomo esercita il suo potere di proprietario e Signore, sia inteso in senso edenico, come luogo privilegiato lontano dalla distruzione che invece sembra colpire il resto del mondo allo

scoppio del primo conflitto mondiale. Nella postfazione che doveva inizialmente essere pubblicata con il romanzo, ma che non vide mai le stampe se non in occasione della trasposizione teatrale di *Fly Away Peter*, Malouf inserisce un chiaro riferimento al paradiso, commentando che: “the progress of the characters in this story is towards the twentieth century present. Where they started from, which century, which state of feeling or understanding, which place, which *paradise*, is another matter altogether”¹²⁷ (mio corsivo).

Jim, guardiano e custode designato di questo spazio, attraverso la sua capacità di riconoscere gli uccelli e dar loro un nome è da subito associato strettamente al mondo naturale. I suoi diritti sul territorio sono definiti “ancient and deep”, slegati da umane leggi e dispute coloniali, ma connessi invece al suo avere una visione del luogo “and the power to give that vision a breath; in his having, most of all, the names for things and in that way possessing them”(FAP 7). Ashley descrive l'abilità di Jim di assegnare nomi alle cose come un dono, non riferendosi solo al puntiglioso ed accurato lavoro di catalogazione che Jim porta avanti, trascrivendo ogni cosa, in bella grafia, sul suo Libro, quanto riaffermando la capacità del giovane uomo di evocare nelle cose una qualche remota qualità che prima d'essere nominate non possedevano: “when he named the bird, and again when he named the island, he made them sound, Ashley thought, extraordinary. He endowed them with some romantic quality that was really in himself” (FAP 7).

La sensibilità ai cicli naturali ed ai flussi migratori è legata in Jim al suo essere abitatore di due mondi, il mondo terrestre, il quale può essere modellato o distrutto dall'opera dell'uomo, ed il mondo aereo, dimensione altra che condivide con gli uccelli e con i pochi uomini che, a bordo dei primi biplani, sfidano il loro dominio dei cieli. Jim, novello Adamo, si caratterizza nel suo essere terreno e celeste al tempo stesso: la sua capacità di dare nomi è precisamente quella definita nella Genesi, poiché Jim sente che, attraverso l'atto di dare un nome alle cose, esse trovano il loro posto permanente nel mondo, così come avviene per le fotografie della fotografa Imogen Harcourt¹²⁸. I nomi

127 UQFL 163/B/VII-3, 137. Una versione rieditata della Postfazione venne allegata al programma di sala del balletto 1914, basato sul romanzo *Fly Away Peter* e portato sul palco dall'and Australian Ballet nel maggio 1998 presso il Victorian Arts Centre, con coreografie a cura di Stephen Baynes e musiche composte da Graeme Koehne.

128 Interessante notare come la copertina del testo di poesia australiana contemporanea dall'evocativo titolo *Gesture of a Hand*, curato da Malouf e pubblicato nel 1971, mostri proprio l'immagine di un uccellino protetto da due mani maschili, suggerendo la necessità umana e poetica di conoscere e proteggere il mondo naturale. Così come avviene per gli uccelli in *Fly Away Peter*, Malouf associa a

sono per Jim formule magiche, atti divini, capaci di definire ed al tempo stesso ampliare la sua prospettiva, parole creative permeate di potere arcano e non meri termini; i nomi,

had behind them, each one, in a way that still seemed mysterious to him, as it had when he first learned to say them over in his head, both the real bird he had sighted, with his peculiar markings and individual cry, and the species with all its characteristics of diet, habits, preference for this or that habitat, kind of nest, number of eggs, etc. Out of air and water they passed through their name, and his hand as he carefully formed its letters, into The Book. Making a place for them was giving them existence in another form, recognizing their place in the landscape, or his stretch of it: providing 'sanctuary' (FAP 45).

La natura di Jim, così simile a quella degli uccelli impegnati nelle loro continue migrazioni, rimane tuttavia misteriosa, qualcosa di cui Jim è consapevole ma che non è in grado di descrivere o interpretare; nel momento in cui gli viene chiesto come esattamente avvenga il processo il giovane uomo si distanzia da qualsivoglia metodo scientifico, ammettendo che “in time [...] you get to know some things and the rest you guess. If you are any good you guess right” (FAP 18).

Jim sembra essere in grado di comunicare questa più profonda comprensione della realtà ad Ashley, anche se solo parzialmente, nell'essergli guida nei meandri del santuario/giardino, divenendo figura mitologica e carontea, “the ordinary embodiment of a figure already glimpsed in childhood and given a name in mythology, and only now made real”(FAP 32). A partire dal primo incontro dei due uomini, è Jim che, nell'indicare un uccello, permette ad Ashley di percepire che la terra che per legge possiede è “crowded and alive” (FAP 17), l'unione di infinite vite, aprendo per lui mondi fino a quel momento mai immaginati. Ashley si trova trasportato non solo in un diverso emisfero dopo aver lasciato l'Inghilterra e la Germania, paesi in cui aveva vissuto fin dall'età di undici anni, bensì

“back, far back, into some pre-classical, pre-historic, primaeval and haunted world [...] were the birds Jim pointed out, and might almost have been calling up as he named them in a whisper out of the mists before creation, were extravagantly disguised spirits of another order of existence and the trip itself [...] a water journey in another, deeper sense” (FAP 123).

Così come Jim è figura adamitica, primo abitatore del giardino edenico, colui che dà i

questa immagine simbolica un significato metaforico più ampio, richiamato anche nel titolo della raccolta, invitando i propri lettori ad un'approccio nuovo, lontano dal bellicismo patriarcale e più vicino alla concezione esposta da Riane Eisler nei suoi studi sul modello di *partnership*.

nomi, Ashley viene in più occasioni associato ad una figura divina, un signore del giardino in senso secentesco:

Ashley would be in the bow, his knees drawn up hard under his chin, his arms, in shirt-sleeves, propped upon them, like some sort of effigy, Jim thought *an image of whatever god it was that had charge of this place*, a waterbird transmuted (FAP 29, mio corsivo).

Non è casuale, in tal senso, che sia la parola di Ashley, la sua decisione di assumere Jim come custode della riserva, a rappresentare un punto di svolta, una sorta di Genesi: “But he had said ‘Well then, you’re my man,’ having that sort of power, and Jim was made” (FAP 3). Nel suo essere stato educato a Cambridge, nel cuore dell'Europa, il potere di Ashley è legato in misura maggiore alle leggi umane, “the rights that could be granted to a man by the Crown, either for ninety-nine years or in perpetuity” (FAP 7), ma il suo essere posto, simbolicamente, sul lato opposto della barca rispetto a Jim suggerisce un equilibrio nella differenza. Entrambi i personaggi sono racchiusi, “easily contained” nel proprio silenzio, tanto che Jim riconosce immediatamente in Ashley “a man he could talk to, even if they said nothing at all” (FAP 4).

L'immagine di Ashley come Signore del giardino viene esplicitata in special modo nel secondo capitolo, quando Ashley, nel risvegliarsi nella camera della propria infanzia, esce sulla veranda ad osservare il paesaggio che circonda la casa padronale: “He stepped out on to the verandah in his pyjamas [...] and it was all about him, the whole scene trembled upon it. The flat earth had been transposed into another form and made accessible to a different sense” (FAP 15).

Come spiegato da Milena Romero nella sua analisi del giardino secentesco, il giardino, così come descritto persino nel caso dell'Eden del *Paradise Lost* miltoniano, deve essere goduto dall'alto, da un punto di vista privilegiato, in prospettiva: la *country house* secentesca, così come avviene per la dimora dei Crowter, privilegiava infatti una visione elevata del giardino sottostante, “per permettere al signore della villa di godere di una vista panoramica, o pittorica, del parco sottostante” (Romero, *Qui è l'Inferno e quivi il paradiso* 34).

Ashley, tuttavia, a differenza dei suoi avi, non desidera imporsi sul proprio giardino, né modificarne il fluire ritmico, conscio che si tratti di un luogo antico, ma ancora aperto alla novità, al futuro:

Coming back, he found he liked its mixture of powdery blues and greens, its ragged edges, its sprawl, the sense it gave of being unfinished and of offering no prospect of being finished. These things spoke of space, and of a time in which nature might be left to go its own way and still yield up what it had to yield; there was that sort of abundance. [...] It wasn't so clearly defined as England or Germany; new things could enter and find a place here. It might be old, even very old, but it was more open than Europe to what was still to come (FAP 12-15).

Ashley percepisce immediatamente la musica della terra, l'originario ritmo dell'Essere: se per l'adamitico Jim sono la vista e la parola ad essere i sensi su cui basarsi primariamente, Ashley, con il suo amore della musica, sembra essere capace di ascoltare persino quel che all'altrui orecchio appare essere silenzio: “even Ashley Crowther, who preferred music, was silent here and didn't fidget. He sat spell-bound. *And maybe, Jim thought, this is music too, this sort of silence*” (FAP 31).

Così come articolato da Panikkar nel suo libro *The Rhythm of Being*, l'esperienza olistica del ritmo viene solitamente marginalizzata e ridotta alla concezione ristretta di musica, mentre originariamente, nella cultura greca classica, la parola esprimeva l'attenzione per il ritmo nel suono, nel movimento e nella parola, esprimendo “very dynamism of reality, [...] an ordered flowing” (Panikkar, *The Rhythm of Being* 39). Nel suo fare esperienza del paesaggio al momento del suo ritorno nel Queensland non è quanto abbracciato dalla vista, quanto quel che percepisce l'orecchio, a rapirlo, un suono “that came closest to the centre of his being, a layered music, dense but deeply flowing, that was clipped insects rubbing their legs together, bird-notes, grass-stems chaffing and fretting in the breeze. It immediately took him up and carried him back”(FAP 11). Ed ancora,

The flat earth had been transposed into another form and made accessible to a different sense. An expansive monotone, its excited fluting and throbbing and booming from distended throats had been ground-bass, he saw, of every music he had ever known. It was the sound his whole being moved to (FAP 11).

Nel corso del romanzo Ashley fa nuovamente riferimento al mondo sonoro nel suo descrivere la cacofonia della guerra, un ritmo che gli è ormai familiare e che è inestricabilmente legato ai cambimenti del mondo: “brakes crashed, horse-chains clattered, men in the death wagons groaned or screamed, [...] officers shouted orders”(FAP 114).

L'evoluzione dei personaggi internamente al romanzo è fortemente legata alla loro capacità di utilizzare il linguaggio, la loro capacità, attraverso la parola, di portare nel mondo una forza creativa e creatrice o di percepire la musica del mondo, quella che Panikkar chiama ritmo dell'essere¹²⁹. Per il filosofo catalano, infatti, il nominalismo, che prevede che ogni termine sia legato ad un singolo concetto, rappresenta la base del pensiero scientifico, dando modo di esprimersi in modo preciso nel descrivere oggettivamente il mondo; il linguaggio, tuttavia, è qualcosa di più complesso, così che è necessario distinguere tra “scientific terms, which are concepts” e “spoken words, which are symbols” (Panikkar, *The Rhythm of Being* 340), presentando dunque un numero maggiore di connotazioni¹³⁰.

L'interesse di Malouf non risiede nel potenziale valore ontologico della lingua, bensì nella sua abilità di connettere l'uomo al paesaggio o di evocare mondi immaginari o renderci consapevoli dell'interconnessione di tutte le cose. Nel suo commento all'opera proustiana, Malouf esalta infatti “the power of those dreams themselves, the magic of naming, the super-reality of language itself, which can, in another form, restore and remake reality and in doing so proclaim the primacy of the acts of memory and mind” (Malouf, “Marcel Proust - The Book” 103).

È evidente che, nel pensiero di Malouf, se anche la storia ci ha costretti ad abbandonare la nostra condizione prelapsaria, all'uomo è concesso di riscoprirsì novello Adamo nell'instaurare una dialettica con il paesaggio, una mutua e simbolica compenetrazione.

129 Cfr. Panikkar, Raimon. *The Rhythm of Being*. New York: Orbis Books, 2013.

130 Dal greco antico *symbollein*, “unire”, un simbolo unisce due concetti o oggetti differenti ed è dunque non puramente oggettivo, bensì soggettivo.

3.2 LABIRINTI E PERCORSI INIZIATICI

THE SUN AT A SWORD-STROKE
LEAPS ON TO THE SCENE. OUT OF A
CLOUDSCAPE, ROOFTILES SLICK
WITH LIGHT, A ROUGH-AND-TUMBLE
HILL TOWN TUMBLES DOWNHILL,
UNRAVELS ITS LABYRINTH AT OUR
FEET.

- DAVID MALOUF, *A LITTLE WALKING
TOUR OF SOUTHER TUSCANY*

Come già descritto nel primo capitolo di questo lavoro, la necessaria, indispensabile reazione dell'inconscio collettivo si esprime, secondo Jung, in rappresentazioni di forma archetipica, le quali permettono incontri tra il Sè e la propria Ombra. Il concetto di Ombra viene da Jung descritto attraverso l'immagine di una "gola montana, una porta angusta la cui stretta non è risparmiata a chiunque scenda alla profonda sorgente", rimandando immediatamente ad un percorso iniziatico, ad una esplorazione dei recessi labirintici dell'Essere, in quanto "al di là della porta si spalanca una illimitata distesa piena di inaudita indeterminatezza, priva in apparenza di interno e di esterno, di alto e di basso, di qua e di là, di mio e di tuo, di buono e di cattivo" (Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* 20). Il dedalo non è dunque solo un luogo architettonico¹³¹ o fisico estetico, bensì si configura come un chiaro rimando alla dimensione psicologica, di cui è simulacro iconografico.

Manuela Ronco, nel suo studio sulla semantica e l'estetica del labirinto, afferma che il mitologema labirintico sia modello esemplare di una strategia conoscitiva adatta a affrontare il rapporto tra mente ed Ombra, in quanto il più tipico esempio di labirinto è quello cretese, abitato dal mostro figlio di Pasifae e della sua inumana passione per un toro: Asterio, il Minotauro¹³². Il labirinto è luogo dell'esplorazione, la prova iniziatica

131 Sul labirinto come tema universale si vedano due ottime sintesi quali Kern, H., *Labirinti*, Milano: Feltrinelli, 1981 e Santarcangeli, Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milano: Frassinelli, 1984.

132 Cfr. sulla figura del Minotauro e, più in generale, su Dedalo ed il suo labirinto il testo di Kern Hermann *Through the Labyrinth*. New York: Prestel Verlag, 2000., Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*. Firenze: Vallecchi 1967. e Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. Il Minotauro è protagonista anche di un famoso racconto di Luis Borges "La casa di Asterione"; a tal riguardo si veda Barrenechea, Ana María. *Borges: the Labyrinth Maker*. New York: New York University Press, 1965.

per eccellenza, la stessa che troviamo all'interno del mito di Teseo, insieme ad Ercole l'eroe greco più glorioso e popolare del mondo ellenico, in quanto

il labirinto stimola e contemporaneamente risponde a una brama di scoperta, e la sua esplorazione è l'atto archetipo dello spirito che *ricerca*. In questo senso la pulsione verso l'esplorazione scoperta mostra chiaramente la valenza geografica di attività innanzitutto mentale e successivamente concretamente operativa (Fanelli citato in Ronco, "Semantica ed Estetica del Labirinto" 2).

La sfida di Teseo al labirinto, infatti, non è solo prova di coraggio nell'affrontarne il mostro, ma anche sfida all'ingegno del suo creatore Dedalo, il cui nome richiama il verbo greco *daidallein*, il cui significato è "lavorare con arte". La sfida all'artista ed al creatore è, a mio parere non casualmente, assolutamente centrale nel romanzo *Child's Play*, così come centrale sarà il ruolo di Carla/Adriana nel condurre il Terrorista nei meandri della città in qualità di novella Arianna.

Nel suo essere simbolo di confine e contatto, nel suo rappresentare "le viscere della terra, l'immagine dell'Aldilà tradotta nella cifra enigmatica di meandri e spirali" (Iranò, *Il mito di Arianna* 27), il mito del labirinto è presente anche nelle opere in prosa di Malouf, sebbene in modo meno evidente rispetto ad altri rimandi mitici già analizzati in questo studio. Poiché il viaggio nel labirinto può essere, secondo Karolyi Kerényi, interpretato come viaggio oltre i confini del mondo, discesa negli Inferi e nella dimensione ctonia, possiamo postulare che i percorsi dei personaggi maloufiani, i quali quasi sempre terminano in un viaggio trascendente nella dimensione oltremondana, siano in verità percorsi labirintici ed iniziatici¹³³. Sulla soglia del labirinto si spalanca infatti una vertiginosa pluralità dei percorsi e nel momento in cui penetra la dimensione labirintica scatta per il viaggiatore il meccanismo di una scelta che sarà determinante per il suo progresso di conoscenza. Come afferma Randall, in Malouf il limite esiste e viene ribadito dall'autore proprio per venire superato, in quanto "boundedness exists to be surpassed. Self-overcoming, through responsiveness to the other, is one of his principal themes" (Randall, "Cross-Cultural Imagination" 144).

Sempre secondo Kerényi, inoltre, la specificità del labirinto rispetto al mondo ctonio risiede nel fatto che dal labirinto è possibile fare ritorno, così che la discesa nei meandri del Sè porta a volte la scoperta di una via d'uscita. I già citati finali aperti di Malouf, i quali possono a ragione essere considerati elemento caratterizzante della sua narrativa,

133 Cfr. Karl Kerényi, *Labyrinth-Studien*. Zürich: Rhein-Verlag, 1950.

lasciano intuire spesso una risoluzione, così come accade nel romanzo breve al centro di questa analisi, *Child's Play*.

Per Mircea Eliade il labirinto è spazio iniziatico per eccellenza, luogo di mistero e transizione, territorio liminale al di fuori della vita ordinaria, punto di contatto con ciò che è sacro ed esperienza al tempo stesso della morte. L'iniziazione, secondo Eliade, rappresenta uno dei fenomeni spirituali più significativi della storia dell'umanità, in quanto atto che non coinvolge la sola dimensione religiosa (seppur in senso ampio), ma l'intera vita dell'individuo:

it is through initiation that in primitive and archaic societies man becomes what he is and what he should be – a being open to the life of the spirit [...]. The symbolism of ascension, as we see in the rites of [...] tree climbing¹³⁴, dominates some Australian puberty rites ceremonies (Eliade, *Rites and Symbols of Initiation* 18).

Così come l'iniziato, anche l'individuo/eroe che si trova ad affrontare il labirinto viene separato dai propri simili, segregato in un luogo potenzialmente mortale nel quale viene sottoposto a diverse prove di coraggio: solo il loro superamento potrà portare l'iniziato a ritrovare l'uscita, emergendo dai meandri del dedalo vittorioso ed intimamente rinnovato. Per Marcel Brion lo scopo del viaggiatore che penetra nel labirinto è il raggiungimento della camera centrale, la cripta dei misteri, la quale, una volta raggiunta, viene lasciata alle spalle al fine di riguadagnare l'uscita, “ossia pervenire ad una nuova nascita: tale è il contenuto di tutte le religioni [...] che considerano il viaggio come il processo necessario delle metamorfosi da cui sorge l'uomo nuovo” (Brion, *Hofmannsthal*, citato in Santancargeli, *Il libro dei labirinti* 170).

Il paesaggio, così come suggerisce l'archetipo del labirinto, è anche il luogo in cui i personaggi maloufiani si confrontano con la propria mortalità. Nel racconto “Lone Pine”, contenuto nella raccolta *Dream Stuff*, Malouf introduce la vicenda di una coppia che ha ormai superato la mezz'età e che decide, d'impulso, di affrontare il territorio australiano in quello che considerano “the trip of their lives” (D 102). Harry, il marito, un tempo responsabile della consegna dei giornali, calcola di aver percorso, nei suoi anni di servizio, una distanza di “a hundred thousand miles. That is, ten times around Australia”, ma è solo il diretto rapporto con il territorio che gli mostra quanto diverso sia percorrere le medesime distanze nel peculiare, labirintico paesaggio australe: “doing it that way, piecemeal, twice a day, gave you no idea of what the country really was: the

134 Particolarmente interessante in questo senso è notare come il protagonista del racconto “At Schindler's” vive il suo momento più spirituale proprio tra le fronde di un albero di ibisco.

distances, the darkness, the changes as you slipped across unmarked borders” (D 103). Nel tentativo di superare i limiti imposti da una vita caratterizzata dalla routine, da una comoda casa in periferia e da ritmi pacati e prevedibili, la coppia abbraccia la vita nomadica, la quale richiama un passato preistorico o precoloniale: “whole tribes that for one reason or another had never settled. Citizens of a city the size of Hobart or Newcastle that was always on the move” (D 103). In tal senso Malouf sembra qui richiamare il concetto aborigeno di *walk about*, ossia un viaggio rituale, un movimento iniziatico che conduce a comprendere gli insegnamenti di una “more-than-human-earth”¹³⁵ (Abram, *The Spell of the Sensous* 116). Al fine di superare il percorso circolare e ripetitivo rappresentato dal suo precedente impiego nella consegna dei quotidiani, Harry oltrepassa il confine del noto, addentrandosi nella dimensione misteriosa del paesaggio/labirinto e ribaltando la propria mappa, così come suggerito da Malouf stesso¹³⁶.

L'oggetto mappa, fisicamente presente nel racconto, viene superata e riscritta attraverso l'attribuzione da parte di Harry e May di nomi nuovi ai luoghi, toponimi strettamente legati agli eventi memorabili del loro viaggio: “Out-of-Nescaf Creek, Lost Tin-opener, One Blanket Plains” (D 131). Nell'appropriarsi del territorio, indicando i nuovi toponimi sulla mappa tradizionale, la coppia tuttavia sembra dimenticare che il territorio australiano, nel suo essere Altro, non è mai un luogo completamente scevro di oscurità. Il racconto si apre nel momento in cui la coppia arresta il proprio camper nella località remota di Lone Pine, toponimo coniato da Harry in onore di un singolo pino di una varietà nativa, una strana ibridazione tra ordine coloniale e mistero antipodeo: “there was a pine. Perhaps it was that – its deeper green and conical form among the scrub a reminder out here of the shapeliness and order of gardens, though this particular pine was of the native variety” (D 101). Fin da subito territorio liminale, Lone Pine diventa infine luogo d'insensata violenza quando un giovane uomo armato, l'archetipico mostro del labirinto, irrompe nel caravan di Harry e May, minacciandoli ed, in ultimo,

135 Condotta lungo una via predeterminata e seguendo rigide prescrizioni, questo viaggio circolare che ha l'orizzonte come punto di riferimento ha come scopo quello di “ricreare la creazione” (Abram, *The Spell of the Sensous* 168); i membri della tribù Pintupi nel loro percorso “walk in the footsteps of his totem ancestor” così da ricreare il mondo spirituale, il luogo in cui vivrebbero le Vere persone. (Abram, *The Spell of the Sensous* 187).

136 Si veda la già citata intervista in cui Malouf dichiara “As much convention as fact. It is a way of seeing. Maps can be approached from any angle, they can be reversed. We have only to turn our minds upside down, stop thinking in terms of our inherited culture, to which we will always be peripheral, to find ourselves standing at the centre rather than the edge of things”.

barbaramente giustiziandoli. L'ultimo pensiero cosciente di Harry si muove dunque in direzione del giardino della propria casa, “his garden choked with weeds”, e verso una delle mete del viaggio, “that unruly Eden, which he would never get back now” (D 143). Così come avviene per il Terrorista di *Child's Play*, anche per Harry l'arrivo nel giardino e l'uscita dal labirinto rappresentano il raggiungimento di un nuovo stato di coscienza. Il tema della liminalità e del confine è presente in Malouf a partire da “Sheer Edge”, la prima poesia inclusa nei suoi *Selected Poems*, in cui si descrive il margine estremo della terra australe, il punto in cui la terra viene lambita dall'oscurità del mare ed allo stesso tempo il conosciuto promontorio di Point Lookout, dal quale un faro illumina le acque garantendo un ritorno sicuro alle navi. Se dunque il faro è punto di riferimento, luce che fende il buio della notte, così le rocce scoscese sono il limite precario, ultima Tyle, dal quale abitanti, animali e persino la flora australe pendono sospesi:

Here at the sheer edge/ of a continent dry weed/ clutches, grey gulls turn/ from the sea and gather/ here, precariously building their nest./ And here too at the edge/ of darkness where all floors/ sink to abyss, the lighted/ bar is of light/ the furthest promontory/ and exit sheer fall/ though words slide off, and hands/ catching fail to hold/ here also may flower/ precarious as weed/ or grey gull's nest, the moment/ of touching, the poem (Malouf, “Sheer Edge”).

Il confine è per Malouf il luogo in cui visioni distinte convergono, così che l'Australia diviene, a suo modo, un enorme spazio labirintico affrontato nel corso dei decenni da esploratori a centinaia: così come il labirinto anche l'Australia diventa spazio mitico, terra sacra d'iniziazione con la quale cercare di instaurare un più profondo rapporto. Paul Carter, esaminando i diari di viaggio dei primi esploratori, mette in luce come in termini generali la narrativa d'esplorazione australiana sia caratterizzata da un mancato arrivo alla meta, al punto che la narrazione “works to defer conclusions, to dissipate any firmness of either narrative or spatial direction”, in quanto “to be without lines of associative meaning is to be freed of the need to go over old ground” significa superare “the opposition between reality and pleasure, between motion and stasis, quiescence and change” (Carter, *Living in a new Country* 14-19). La mancanza di risoluzione dell'esplorazione pone dunque l'accento non tanto sulla possibilità di vincere il labirinto, quanto sull'importanza del percorso iniziatico seguito al suo interno: “in Malouf's world, any expectation of 'arrival' is replaced by an anticipation of infinite imaginative directions” (Amanda Nettlebeck, “The Narration of Space in David Malouf's Works” 117) o, secondo le parole di Fanelli, “l'esperienza del transito trasforma i limiti e i

confini in contesti attraverso i quali si passa, e di fronte ai quali non ci si ferma più, poiché viene a mancare la dialettica dell'interno/esterno" (Fanelli, *Labirinti* 55). È quanto accade a Frank Harland al termine della prima sezione del romanzo, Killarney, quando, dopo essersi addormentato sulla nuda terra nel cimitero delle auto ed averne affrontato i mostri e gli spiriti, egli rinviene come uomo nuovo, dotato di rinnovata forza e potere, sebbene "he could never be sure afterwards which side he had come out on, or what pact he had made with his native earth" (HHA 55). Frank, forse proprio grazie alla sua sensibilità d'artista, trova una via d'uscita, ma ancora ignora dove questo percorso l'abbia condotto, se all'uscita o alle porte di un labirinto diverso e più vasto.

Il viaggiatore maloufiano ricerca attraverso il sentiero all'interno del labirinto di esperire iniziaticamente un luogo Altro, così da percorrere nel suo intimo un simile percorso di miglioramento ed autocomprensione, così come suggerito anche nelle primissime poesie maloufiane: "we move in a mirror's labyrinth, seeking always, behind the reliquary gesture, [...] image of a self more real than stooping, dust-stained traveller: at Athos, by pine-torchlight, rows of Byzantine faces on a wall" (Malouf, *Four Poets, Interiors* 1). Secondo Heaney, uno degli scrittori che più ha segnato Malouf durante l'adolescenza, l'immaginazione poetica offre un percorso alternativo attraverso i labirinti della psiche umana; se la nostra esperienza si concretizza in un labirinto in cui è possibile smarrirsi, l'arte e l'immaginazione poetica, "i volti bizantini sul muro", possono dare vita ad un labirinto parallelo e mentale in grado di insegnarci a superare i nostri limiti¹³⁷.

Le infinite moltiplicazioni del sé che si riflettono sugli specchi del labirinto di *Interiors I* destabilizzano il soggetto e gli impediscono di orientarsi compiutamente; per Heaney, invece, il labirinto poeticamente immaginato non è composto da vuoti rilessi, ma da alternative comunicative e di connessione con il mondo esterno, verso il quale il soggetto si proietta immaginativamente e anche socialmente dopo aver trovato risoluzione ai propri dilemmi. Queste coordinate immaginarie, frutto di un rimando continuo tra la mente autoriale e quella del soggetto/lettore sono alla base della

137 Questa visione interattiva del contatto tra reale ed immaginario si avvicina anche a quanto postulato da Richard Kearney: attraverso il concetto di "labirinto di specchi", Kearney descrive dal punto di vista psicologico l'evoluzione del concetto di immaginazione creativa a partire dal XIX secolo, quando in ambito Romantico il ruolo della memoria e dell'immaginazione divenne preponderante. Si veda Kearney, Richard. *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*. London: Harper Collins Academic, 1991.

concezione maloufiana del labirinto e del suo superamento, la quale richiama parzialmente anche il concetto di rizoma teorizzato da Umberto Eco.

Per Umberto Eco i labirinti possono appartenere a tre distinte categorie: il labirinto lineare o unicursale di tipo cretese, dotato di un ingresso, un centro e un'uscita; quello arborescente, composto di una serie di vicoli ciechi; e infine il labirinto-rete, quello che sembra più capace di ospitare tale enciclopedia, corrispondente appunto al rizoma¹³⁸.

Il rizoma, o rete infinita, è un labirinto dalla struttura complessa, in cui ogni punto può allacciarsi trasversalmente con qualsiasi altro ed in cui la successione delle connessioni può procedere illimitatamente, eliminando i concetti di interno ed un esterno:

il rizoma può proliferare all'infinito. [...] Nel rizoma anche le scelte sbagliate producono soluzioni e insieme contribuiscono a complicare il problema. Se anche una Mente può aver pensato il rizoma, non ne avrà però pensata e stabilita in anticipo la struttura. Il rizoma è come un libro in cui ogni lettura cambi l'ordine delle lettere e produca un nuovo testo (Eco, Prefazione a Santarcangeli, *Il libro dei labirinti* XIV).

Allo stesso modo in Malouf ogni punto del testo può produrre rimandi infiniti e l'energia immaginativa del poeta può essere considerata una mappa del labirinto mentale che il soggetto affronta. Se pure la coscienza dell'autore è esterna rispetto a quella del lettore, la condivisione di immagini archetipiche riesce a filtrare quasi osmoticamente attraverso il tessuto narrativo o poetico, così che si venga a formare un legame, anche se virtuale, di interrelazione; a partire dal soggetto si dipanano linee di diverso genere, naturali, sociologiche, linguistiche, familiari, le quali costituiscono una fitta e complessa rete:

what you are reconciling yourself to is all the lines that lead to you. Some of those lines are of nature, and some are out of society, out of culture, out of language, out of a particular family, out of a household. As you come to have a more complex idea of yourself and of your relationship to the world, then you want to bring together more and more of those lines (Intervista a Kavanagh 249).

La realtà, sempre esperita soggettivamente, non può essere comunicata dall'artista al suo interlocutore con il termine scienziato, il *logos*, ma nella sua soggettività trova espressione solo attraverso la parola creativa, il *mythos*. Come chiaramente espresso nel suo saggio *On Experience*, per Malouf l'esperienza è sempre personale e sempre soggettiva:

138 Il rizoma, che in botanica indica un particolare tipo di radice a diffusione orizzontale, è l'immagine adottata dal filosofo Gilles Deleuze e dallo psicanalista Félix Guattari nel 1976 per indicare una concezione di pensiero diversa dalla classica impostazione "ad albero".

that is, it is so coloured, as Emerson suggests, by our disposition and temperament, by the time we live in, by culture, language and a dozen other imponderables and contingencies, as to make it impossible for our view of an event, or of the world in general, to be in any way reliable – at least from the point of view of objective truth. (Malouf, *On Experience* 4)

Allo stesso tempo, tuttavia, l'esperienza per Malouf non manca di essere vera, rendendo il “moment of insight or vision” cruciale nella formazione di una via conoscitiva che coniughi “the reality and substance of what can be held in the hand” (Malouf, *On Experience* 7); la creazione di significati a partire dalla propria esperienza e dalla condivisione dialettica rappresenta la soluzione maloufiana alla prigionia dell'uomo nel suo labirinto.

Come è stato spesso specificato da Malouf in diverse interviste, una delle sue immagini metaforiche più persistenti e potenti rimane quella che lega la rappresentazione dello spazio, ovvero la posizione del centro rispetto al margine, alla rappresentazione della conoscenza discorsiva e della ricerca identitaria. Il centro, secondo Leigh Dale ed Helen Gilbert non è solo un punto posto centralmente attorno al quale si chiudono gli spazi del margine/labirinto, ma un “orientation point, a site through which a specified force may be considered to act” (Dale and Gilbert, “Edges of the Self” 123). Senza la percezione della posizione del centro del labirinto risulta impossibile raggiungerne l'uscita e si è destinati a vagare ai margini: l'eroe, nel suo viaggio iniziatico, deve raggiungere il centro del percorso e quindi riguadagnare l'uscita come nel labirinto di tipo cretese, ma allo stesso tempo non va dimenticato che il confine/margine non è mai solo un ostacolo, ma anche una linea di contatto, il punto di incontro di due personalità distinte.

In *Child's Play* il labirinto ha due volti, quello di un luogo di solitudine rituale e trasgressione sociale, ovvero il margine, e quello di luogo del contatto tra il narratore ed il proprio doppio, tra storia ed immaginazione, ovvero il centro. Il margine, rappresentato dall'intricato palazzo in cui il Terrorista risiede, è luogo di passaggio ma non di incontro, dove la solitudine non trova risoluzione e dove l'ossessione del protagonista si nutre dell'alienazione rispetto all'intera società, per la quale il Terrorista di fatto non esiste.

Gli abitanti del palazzo, esseri umani che vivono esistenze altrettanto distorte, come le due anziane che vivono in una casa traboccante di orologi e uccelli in gabbia, sono evanescenti come apparizioni di fantasmi e come avviene per gli spettri la loro presenza è un disturbo e non un conforto. Non appare causale che l'incontro tra il Terrorista e la

vicina di casa avvenga nel momento in cui questa si smarrisce nel buio labirinto di corridoi del palazzo: “I was making my way up beyond the first floor when I heard a whimpering to my right and then a faint voice: 'Please, whoever it is, I am here in the dark' [...] ' Please, I can't find my way up or down””, afferma la donna, spingendo il Terrorista ad offrirle aiuto ed attirandolo nella sua casa/antra (CP 101). Il rimando al labirinto appare nuovamente una manciata di righe più tardi, nel momento in cui il Terrorista confessa di essersi smarrito nel seguire l'anziana, ora divenuta guida, tra i corridoi infiniti e le rampe di scale: “I soon lost all sense of what parte of the palace we were in as we climbed stairway after stairway. 'Yes, yes,' she prompted me, 'to the right. Now left. We're almost there. Now the stairway at the end”” (CP 102).

Una volta giunto nell'appartamento della donna, condiviso con un'altra anziana, Celeste, il Terrorista scopre che l'enorme salone, traboccante di tappeti orientali, specchi e “birdcages of every shape and size” (CP 103), abbraccia un intero lato della piazza sottostante. “Coming out of the dark maze of the stairway”, l'arrivo nell'appartamento viene paragonato dal Terrorista al momento in cui l'esploratore raggiunge una radura dopo un lungo percorso nel cuore della giungla; agli alberi, tuttavia, si sostituiscono orologi a decine, “tall grandfathers in walnut and mahogany, inlaid or plain, with painted dials and wheels, chains, pendulums; slim grandmothers suspended; standind pieces in gilt and procelain [...]; carriage clocks, water clocks, [...]” (CP 103-104), il cui ticchettio asincrono lascia supporre all'uomo di trovarsi nella dimensione del sogno e dell'immaginazione, cominciando a comprendere infine “what the Master calls 'the anti-Works”” (CP 107).

La piazza, per contro, citata anche nella descrizione dell'eccentrico appartamento, rappresenta il centro, il punto nel tempo e nello spazio verso cui il protagonista tende e da cui dovrà poi allontanarsi al fine di sfuggire alla cattura e riemergere metaforicamente dal labirinto.

Nell'isolamento forzato imposto dall'organizzazione criminale di cui fa parte, il Terrorista si distacca completamente dalla sua vita precedente, dal suo nome, dai suoi affetti e persino dai luoghi che avevano per lui avuto più significato, come la casa dell'infanzia con il suo giardino edenico; come un iniziato egli si spoglia di ogni cosa, muore simbolicamente prima ancora di morire fisicamente, in una sorta di distorto rito di passaggio.

Come un eroe classico anche il terrorista si sente destinato ad imbarcarsi in una grande impresa, se pure blasfema come l'omicidio, al punto che, nel mentire al padre in merito

al suo nuovo luogo di residenza, sente di star calpestando terreno sacro (CP 68), mentre le direttive vengono fornite “in the name of the Holy Ghost” (CP 69) e le mele dorate di cui si nutre all'inizio e alla fine del romanzo potrebbero essere benissimo le mele sacre del giardino delle Esperidi, capaci di garantire a chi le mangia il dono dell'immortalità: rinvigorito da questa esperienza mistica, “filled with the breath of apples, biting into the future with absolute certainty” il giovane uomo sente di poter vivere “for years, maybe for ever”. (CP 3) Il Terrorista inoltre non ama associare il suo esilio autoimposto alla vista claustrale, ma predilige invece la similitudine rispetto all'atleta e alla sua encomiabile dedizione, una figura di uomo fisicamente prestante ed ardito che può essere facilmente ricollegata a quella dell'eroe mitico. Come descritto da Mircea Eliade nel suo libro *Rites and Symbols of Initiation*, nel corso del viaggio iniziatico al giovane uomo è imposto di vivere isolato, distante dal resto della tribù, venendo considerato al pari di un fantasma fino a che non viene ritenuto degno di penetrare all'interno del circolo sacro; dopo un rito di passaggio che prevede l'esperienza rituale di un dolore intenso o una sepoltura simbolica, al giovane viene assegnato un nome nuovo e solo allora la società tribale torna ad accettarlo come membro effettivo, esattamente come esplicitato dal terrorista quando descrive la propria vita e la propria meta: “I think of my own work suspended all these weeks and waiting to be taken up again when I am freed. It is that that will define me, [...]. It is beautiful, it carries one on over all the gaps” (CP 94).

In *The Great World*, allo stesso modo, la deviazione dal percorso stabilito diviene simbolo di un rito di passaggio: l'abbandono del sentiero conosciuto conduce il protagonista Digger in un non-luogo, una radura nel fitto della giungla malese dove i prigionieri morti vengono condotti e bruciati, “the antechamber here of the next world” (GW 156), “the furthest point from where you had come from, whatever it was”. Quello che Malouf descrive altro non è che un labirinto dalle connotazioni ctonie, “a primeval place of a vegetable dampness where nothing human had yet been conceived” dove l'uomo smarrito e provato da un innaturale sonno trova ad attenderlo i solo cadaveri e la Morte che li aveva in precedenza reclamati. Di fronte a questa scena Digger non può fare a meno di fuggire e, orficamente, tentare di non farsi cogliere dal desiderio di guardare indietro così come era avvenuto nel capitolo settimo del romanzo.

Digger, a chiusura del capitolo settimo, scorge infatti una figura d'anziano approssimarsi, comprendendo solo successivamente che si tratta di una proiezione di se stesso nel futuro: “it was himself: far off in a moment that was years ahead and which

he was, it seemed, inevitably making for” (GW 144). Come un novello Orfeo anche Digger sembra essere consapevole dell'insegnamento del mito, il quale stabilisce solo una volta uscito dal labirinto l'eroe potrà volgersi ad osservare il volto dell'amata Euridice: “he did not look back. It was forbidden, he knew that. *If he looked back they would both be lost*” (GW 144, mio corsivo).

La presenza di un sentiero di autoconoscenza diviene ancora più palese in *Child's Play* quando il Terrorista esplicitamente confessa che il periodo trascorso immerso nell'ossessivo studio dell'opera dell'Autore non è altro che una ricerca di se stesso: “I had the evidence before me but did not know what I was looking for. I was looking for *him*. I ought all the time to have been seeking myself” (CP 122, corsivo nel testo). Mentre lo scrittore è paradigma di una visione culturale di grandezza letteraria, dove una singola figura è in grado di oscurare decine di altri individui, il Terrorista è perfettamente consapevole della propria marginalizzazione ed inizialmente sembra prendere parte volontariamente al gioco di riflessi che lo lega al suo Doppio. La sua “steely impersonality”, la solitudine e l'alienazione che ricerca come forma di protezione e scudo finiscono per evolvere in qualcosa di più complesso: dopo il viaggio all'interno del labirinto la critica ingenua di quello che si attende di trovare al centro decade. Confrontando l'Autore e il suo nume tutelare, la figlia, il terrorista smette di essere un assassino senza scrupoli o morale, l'impersonale rappresentazione delle forze d'opposizione, l'affilato strumento della storia, facendosi lentamente assimilare dalle opere della sua vittima.

Il Terrorista diviene consciamente uno dei personaggi del Maestro, quello destinato ad uscire dalla pagina e mettere fine alla vita del suo autore in un momento di suprema comunione tra scrittore e creatura letteraria: “I am no longer thinking of history”, ammette l'uomo, “this is something done for myself; but also, I would like to believe, for him. So that the moment will have some significance beyond what the newspapers will report as meaningless and brutal fact” (CP 92).

Quando il mondo reale e quello immaginario sono finalmente uniti in un unico spazio labirintico diventa chiaro che il contatto con l'altro, sia esso un Doppio o il Mostro, è l'unico strumento in grado di permetterci di trascendere i nostri modelli precostituiti. Nell'incontrare finalmente il suo Doppio, il Maestro, il Terrorista si confronta infatti con il suo nume protettore, la figlia, la quale con i suoi versi inumani ed il suo corpo fisico, animalesco, appare simbolicamente come una sorta di Minotauro giunto ad impedire il superamento della prova iniziatica:

An extraordinary woman, I thought as our eyes met. [...] Time stopped for whole seconds as we stood there, simply staring at one another. She seemed tremendous, awful. I had the suddend sick impression of the full weight of what it was – flesh, bone, a spirit of female power and protection – that had taken up residence in the grey figure and was about to interpose itself between me and what I must do [...]. Her shoulders rose, a thick wad of muscles appeared in her neck. *She prepared to charge.* [...] *'Bbrrr,' she thundered, 'Tgrrr, dgrrrr, mgrrr'* (CP 140-142 mio corsivo).

La donna, proprio come un toro, si prepara alla carica, divenendo manifestazione fisica di uno spirito femminile, l'incarnazione di tutto ciò che il Terrorista aveva tentato di escludere, ovvero della forza immaginativa e primordiale, femminile, creativa e protettrice sottesa all'opera dell'artista¹³⁹.

Una volta compiuto il suo atto di violenza, tuttavia, per superare definitivamente quella che riteneva essere la sua prova iniziatica, l'uomo deve anche ritrovare la via attraverso il labirinto, il quale, da lungo osservato e presumibilmente conosciuto, diviene nuovamente il luogo dell'alterità: “I was a stranger here and had lost all sense of direction”, ammette il Terrorista, il quale nella sua fuga si ritrova nuovamente nella piazza centrale, privo di guida e di mezzi per permettersi la fuga.

È solo imboccando la via sconosciuta, l'intervallo tra le fotografie, la dimensione in cui il tempo è eternamente fermo, che egli infine raggiunge il limite estremo della città, un paesaggio infero caratterizzato dai resti di quanto il mondo civile ha rifiutato:

I cast myself into the streets that curves away at the east of the palace, which had so fascinated me in the photographs and round whose bend in time I had been unable to see. [...] I cross the square [...], turn down a narrow side street and am a little surprised to discover I am already at the edge of town. There are derelict sheds standing among waist-high thistles, broken fences grown over with old man's beard, stretched of stony ground scattered with rags, paper, plastic bottles, worn car tyres, tennis shoes, rusty food-tins, the gathered wrack and rubbish of existence (CP 144).

È solo proseguendo attraverso questo Purgatorio in terra che il Terrorista emerge finalmente in un giardino al di fuori del tempo, in cui gli alberi di melo sono al tempo

139 Il famoso labirinto di Cnosso, prigione del Minotauro, sembra derivi il suo nome da Labrys l'ascia bipenne, emblema della sovranità cretese, un simbolo che rimanda al culto arcaico della Dea Madre: la sua forma richiamerebbe infatti alla mente tanto la luna nelle sue fasi crescente e decrescente, quanto la vulva, acquisendo sacralità in rapporto al mistero generativo/duplicativo della donna. La stessa isola di Creta era anticamente sede di un culto della Dea Madre, di cui con ogni probabilità Pasifae, madre di Arianna e del Minotauro, era una sacerdotessa: “il mito di Pasifae e del toro si riferisce ad un matrimonio rituale, celebrato sotto una quercia, tra la sacerdotessa della Luna che portava cornadi vacca e il re Minosse che portava una maschera da toro” (Graves, *I miti greci* 267). Anche per Riane Eisler la società minoica precedente al dominio degli Achei era esempio di applicazione del modello mutuale.

stesso fioriti e carichi di frutti: affrontati i propri limiti, rinnegato in parte il proprio gesto e compresa infine l'importanza e la grandezza della forza femminile della figlia dell'autore, che gli appariva prima come inutile testimone del genio letterario del padre, l'iniziato vince la sfida del labirinto.

Nel suo rifiuto finale del modello dominatore e della definizione deterministica dei titoli dei giornali, simbolo del tentativo della società di limitare attraverso la parola la capacità creativa dell'uomo, il Terrorista, così come Ovidio, sembra trovare la propria completezza nella dissoluzione nel paesaggio.

CAPITOLO QUARTO

4. MITOPOIESI DI UNA NAZIONE

WHETHER THIS IS JERUSALEM OR
BABYLON WE KNOW NOT.

- WILLIAM BLAKE, CITATO IN
APERTURA DI *REMEMBERING BABYLON*

La storia australiana e la sua epica rivestono per Malouf un'importanza innegabile, come ben indicato da Andrew Taylor quando afferma che “two hundred years of Australian history are covered almost continuously by Malouf’s fiction, something not found in any other Australian novelist” (Taylor, “Origin, Identity, and the Body” 4). Questo capitolo vuole proporre una presa in esame delle funzioni del mito nel contesto postcoloniale australiano, al fine di mostrare come alcuni miti nazionali siano stati riscritti e riletti nelle opere di David Malouf.

Le caratteristiche stesse del mito, come già in parte discusso, rendono infatti difficile contenerlo e condensarlo proprio in virtù del suo carattere paradigmatico e simbolico, ricco di rimandi palesi o inconsci; in tal senso il mito è una forma privilegiata di critica all'egemonia culturale di un dato gruppo o ad un determinato messaggio che quel gruppo desidera diffondere. Le narrative nazionali si propongono di norma come blocchi inscindibili di significato, producendo miti nazionali basati sull'eroismo e sull'eccellenza al fine di trasmettere messaggi che riducano al minimo il dissenso generalizzato; è proprio questo monologo, costruito in modo da lasciar credere che sia direttamente la Nazione a parlare ai suoi figli, ad offrire scarso spazio per esprimere dialogicamente il proprio dissenso. Quelle che Bhaba definisce “historic utterances and easy identifications between I and you” (Bhaba, “Representation and the Colonial Text” 119) altro non sono che narrative di stato, le quali condensano tutti gli individui in un unico interlocutore, interpellandolo come se si trattasse di un singolo individuo: il dialogo, ritenuto superfluo, viene sostituito dal monologo. Il mito si offre come soluzione ideale a questa rigidità narrativa, stabilendo una connessione con il fruitore/lettore e proponendo alternative praticabili a quelle predicate dal potere centrale.

Nel caso di Malouf non solo il mito è ampiamente presente nella sue opere quando queste sono ambientate nell'Australia del passato, ma alcuni romanzi affrontano

criticamente quegli stessi miti nazionali, proponendone riscritture creative e critiche rispetto al modello dominante imposto. È il contesto storico, unito ad una giusta dose di rappresentazione realistica, a rendere il mito di volta in volta appropriato all'espressione di visioni altre rispetto al discorso dominante.

Il mito, non avendo autore o punto d'origine, esiste solo in funzione delle sue riscritture e non può fare a meno di rimanere fluido, senza mai cristallizzarsi in una singola forma; questo concetto di decentramento del mito può essere fatto risalire ai già citati studi psicologici di Freud, il quale individua lo spazio nel mito all'interno della mente inconscia, quale residuo dei sogni ancestrali dell'umanità. Così come espresso dalla teoria letteraria strutturalista, la quale non inserisce l'autore al centro del testo ma lo dipinge piuttosto come un medium attraverso il quale nuove idee possono essere trasmesse, l'autore, nel caso del mito, se pure consapevole del suo sforzo creativo non è mai pieno padrone linguaggio mitico, in quanto questo necessita non solo di essere scritto, ma anche di essere recepito dal lettore in un supremo sforzo dialettico. Riprendendo questo concetto Ashcroft, Griffiths e Tiffin sottolineano come la storia in quanto istituzione sia controllata a partire da forze culturali ed ideologiche “which may seek to propose the specific practice of history as natural and objective” (Ashcroft 81); se infatti la parola scritta introduce il concetto di storia come resoconto dei fatti composto da punti fissi ed immutabili, la letteratura orale ed il mito pongono l'enfasi sull'atemporalità, sul dialogo e la revisione, riducendo al minimo i tentativi di controllo ed appropriazione che invece caratterizzano il linguaggio storico.

JanMohamed suggerisce che il passaggio dall'oralità alla parola scritta abbia favorito il realismo come genere opposto a quello del magico o del fantastico che sono tipici del mito, cercando di produrre un'eliminazione della memoria individuale e dello sguardo soggettivo, i quali potrebbero essere non allineati alla prospettiva dominante¹⁴⁰.

Nel corso della sua intervista a Lynda McCaffery, Malouf si esprime in modo assai simile nell'affermare che il romanzo storico, a differenza del resoconto storico puro, lascia spazio al lettore, consentendogli di rivedere, riconsiderare e riscrivere la storia, focalizzando l'attenzione non tanto su presunte risposte, quanto sulle domande fondamentali:

And I think that the difference is that if you write an historical work, of course you're

140 Cfr. Abdul JanMohamed, “Sophisticated primitivism: the syncretism of oral and literate modes in Achebe's *Things Fall Apart*,” *Ariel* 15, 4 (1984): 19.

expected to look at every bit of evidence you can find, and you're expected to lay that out and mostly historians have an attitude to that and what they're doing is, they want to change people's attitudes in that way. Now I think fiction also wants to change people's attitudes, but it wants to get under their guard, and it does that by putting them in complex situations and asking them to try and work out what's going on and make up their own minds about how you should behave. I don't think the novelist preaches, if that's the right term, or proselytises or pushes the reader in quite the way that somebody writing an article or an historical thing does. And I think that often means that if people don't read carefully, they think the fiction has got no line at all. You see what I mean? By leaving it up to the reader, to gather what their attitude might be rather than telling them what their attitude might be, the fiction writer sometimes looks as if they don't have any attitude at all. And in some ways, fiction is more concerned with questions than answers (Intervista rilasciata a McCaffery 38).

Letteratura fantastica e narrative contenenti elementi magici e mitici mostrano, ed è questo il caso di Malouf, modalità alternative di costruzione identitaria; il mito non è certo, per sua natura, del tutto privo di elementi narrativi, in quanto storia narrata mediante argomenti inseriti in ordine sequenziale così come avviene nel caso della letteratura realistica e mimetica, tuttavia il mito propone simboli ed archetipi che fanno vibrare corde profonde del nostro essere, mettendo in discussione la logica pura della narrativa realistica e ponendosi dialetticamente verso il lettore/fruttore.

Il filosofo Alasdair MacIntyre considera a tal proposito il mito come un'unione di narrative, archetipiche per la maggior parte, attraverso le quali abbiamo un diretto dialogo con il soggetto: il mito non è dunque il fallimento della scienza, il suo pervertimento sentimentale, bensì un tentativo di conoscere ampie porzioni della realtà a partire da una prospettiva individuale,

for myth and science both select certain facts as significant: they differ in their criterion of significance. A metaphysics is a rational myth. A superstition is a myth without the control and criticism of reasoning. A religion is a myth which claims both a foundation in history and to point beyond itself to God (MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory* 216).

In modo simile, come postulato dal filosofo Raimond Panikkar, la moderna perversione della scienza in opposizione alla narrazione ed al mito non è certo una perversione morale, ma ha a che fare con il pervertimento del linguaggio e l'impovertimento di nozioni fondamentali. Poiché ogni parola è un simbolo in grado di relazionare parlante ed ascoltatore, essa racchiude in sé interi universi.

Il potere del linguaggio, centrale per le mitologie narrative, è, come già affrontato in precedenza in questo studio, altrettanto rilevante nella narrativa di Malouf, così come accade in *An Imaginary Life*, ove il linguaggio di Ovidio si fa man mano più lirico e

sineddotico, fino a scomparire nel silenzio primordiale. Monologhi, dialoghi, doppi e rimandi a diversi tempi e luoghi offrono prospettive nuove internamente a romanzi come *The Great World* o *Remembering Babylon*, i quali si offrono ad una prima analisi mostrando una grande attenzione per la verità storica e la resa realistica. Seppure non immediatamente visibili, i miti che ridisegnano l'Australia maloufiana si intrecciano sapientemente attraverso gesti e metonimie alle linee temporali della storia, “[to] wrestle, unceasingly, with the ambiguities of postcolonial status” (Randall, *David Malouf* 9). Questo metodo narrativo permette a Malouf di trovare le sue alternative al discorso dominante già all'interno della tradizione narrativa australiana, un'alternativa che necessita tuttavia di essere messa in luce e riattivata.

Come afferma W.M.J. Mackenzie nel suo libro *Political Identity*, anche il linguaggio in senso esteso, comprendente miti, simboli, riti ed ideologie, contribuisce alla nascita di identità politiche nazionali al pari della comune etnia, religione e classe sociale. L'identificazione per esclusione, ovvero negando identità politica a coloro che non condividono alcune caratteristiche considerate imprescindibili, come ad esempio il colore della pelle, è stata a lungo alla base del pensiero australiano, pensiero che Malouf si impegna a contrastare attraverso la riscrittura di miti storici, come avviene nel caso del personaggio di Gemmy in *Remembering Babylon*. Il linguaggio, lungi dall'essere un medium trasparente ed asettico, viene impiegato per mettere in luce possibili riletture della storia: Gemmy si dichiara, nel suo inglese stentato, non un *British Subject*, bensì un *Object*, qualcuno a cui è stato negato il diritto di espressione dialettica. Nelle parole di Gemmy sembra manifestarsi pienamente la “schizophrenia of settler cultures, which arises from the settler's being obliged to conceive of themselves both as colonial invaders and as resistant imperial subjects” (Randall, *David Malouf* 9).

Nel già citato *Road to Botany Bay* Paul Carter riflette sulla tendenza tipicamente australiana a vivere la storia in termini restrittivi, associandone il valore (ed i valori) a quello immutabile della legge, la quale, come nel caso dei colonizzatori giunti in Australia, era forza legittimante della presenza europea nel continente. Carter critica in special modo la tendenza degli storici australiani a ridurre lo spazio ad un palcoscenico sul quale gli eventi prendono vita uno alla volta, seguendo un copione unico ed eliminando ogni riferimento a quella che non è la storia ufficiale, ovvero la storia scritta dall'Impero. Sono i fatti che, paradossalmente, seguono l'evento in quel momento oggetto dell'attenzione, perdendo di vista il mondo degli individui in quanto agenti nel mondo. Se “the primary object is not to understand or to interpret, [but] to legitimate”

(Carter, *Road to Botany Bay* xvi) la storia non può che svuotarsi di significato, diventando una semplice successione di avvenimenti descritti in ordine cronologico.

David Malouf ha in più occasioni professato la propria adesione a questa visione della storia australiana, cercando propositivamente, nei suoi romanzi, di fornire esempi di storie altre, disseminando la propria narrativa di molteplici figure mutevoli in grado di suggerire al lettore nuove prospettive. Si tratta di uno storicismo di tipo post-strutturalista, che si libera dall'eccesso di analisi empirica e, pur non rinunciando alla deduzione e al ragionamento induttivo¹⁴¹, pone maggiore attenzione alla molteplicità degli sguardi dei soggetti storici, senza aspirare a ridurre il mondo ad una singola, monolitica Storia. Come suggerito da Knox-Shaw in merito al romanzo *Harland's Half Acre*, Malouf “celebrates those who contain the past (not the same thing as wishing to perpetuate it) at the expense of those who attempt to efface it” (Knox-Shaw, “Malouf's Epic” 89).

Particolarmente rilevante nella visione della storia di Carter è la componente linguistica, anche alla luce delle sue riflessioni sull'immaginario australiano già citata nei capitoli precedenti. Certo non casualmente, in apertura alla sua intervista a Carter, Malouf si introdusse con la frase “I suppose it's proper, Paul, that you should find yourself talking to a writer rather than a professional historian or a geographer because, finally, what your book's about is the *act of writing*” (Malouf, “Spatial History” 173), ponendo l'accento sul processo di scrittura e ri-scrittura sotteso alla riflessione storica. Il passato, nel suo essere composto da eventi per definizione irripetibili, può nuovamente essere esperito attraverso la mediazione della parola creativa; se la parola, da sola, non può catturare l'esperienza nella sua interezza, rischiando di divenire termine scienziata ed iperspecifico come teorizzato da Raimon Panikkar, alla parola creativa può essere invece affidato il compito di ispirare l'immaginazione e portare all'immedesimazione. Malouf non è alla ricerca di una conoscenza generalizzata, univoca e definita, bensì di una molteplicità di sguardi che possa fornire al lettore i mezzi per la decostruzione e la ricostruzione della propria identità di singolo e di membro di una comunità.

¹⁴¹ Keith Windschuttle nel suo libro *The Killing of History* aveva espresso questo timore alla luce delle teorie carteriane e l'influenza crescente di opere di autori come Malouf. Cfr. Windschuttle, Keith. *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering our Past*. San Francisco: Encounter Books, 1996.

Molto è stato scritto in merito all'identità nazionale australiana e allo stereotipo australiano¹⁴², spesso associandone le caratteristiche salienti al responso umano nei confronti del territorio ostile, al tempo stesso un luogo di esilio e di emancipazione. La figura del *bushman*, ad esempio, è di norma associata a caratteristiche eroiche, un uomo capace di sopravvivere alle privazioni dell'*outback* australiano attraverso il proprio coraggio, la propria resistenza, l'indipendenza ed il rifiuto di figure autoritarie e, in special modo, attraverso il rapporto di solidarietà, la *mateship*¹⁴³. L'icona nazionale del *bushman* e, più tardi, quella del soldato, ovvero il *digger*¹⁴⁴, hanno contribuito ad una concezione prevalentemente maschilista dell'identità culturale australiana: nel loro essere maschi bianchi questi eroi escludono chiunque sia da loro diverso, in special modo le donne e gli Aborigeni¹⁴⁵. Non è un caso che in *The Conversations at Curlow Creek* il numero dichiarato di componenti del gruppo di soldati non tenga mai conto della presenza aborigena, seppure rilevante nella sua funzione di guida. L'aborigeno Jonas risulta quasi completamente invisibile agli occhi degli altri: “he had been there all this while, but as if he were not there at all” (CCC 24). Lo stesso sembra accadere in *Remembering Babylon*, quando solo Gemmy si rende conto della presenza degli aborigeni che li osservano, mentre Mr Frazer, che pure lo accompagna, sembra non riuscire a notarli.

142 Si vedano a questo proposito: Turner, Graeme. *National Fictions: Literature, Film, and the Construction of Australian Narrative*. Sydney: Allen & Unwin, 1986. Ward, Russell. *Concise History of Australia*. St. Lucia: University of Queensland. Press, 1992 e Ward, Russell. *The Australian Legend*. Sydney: Oxford University Press, 1966.

143 Per Billy Keen, padre del protagonista del romanzo *The Great World*, il concetto di *mateship* riveste un'importanza assoluta, al punto che l'arrivo di un figlio maschio è per lui fonte di grande gioia: solo con un maschio, a suo dire, gli sarà infatti possibile instaurare un rapporto paritario: “[he] longed for a form of companionship that [his wife] could not give him or which he was unable to accept. Digger [...] wasn't so much a name as an assurance he would have it at last” (GW 12) e ancora, “to the father, from the very first, he was another man about the house, a little offsider and *mate*” (GW 11, mio corsivo). Similmente la sorella di Digger, Janet, identifica immediatamente il termine *mate* come afferente alla sola sfera maschile: “A mate! Men had mates, she had never even had a friend” (GW 6).

144 Assai interessante notare come il protagonista di *The Great World* sia soprannominato dal padre, un reduce della Prima Guerra Mondiale, proprio Digger. Nel capitolo secondo di *The Great World* si spiega come il suo nome di battesimo fosse Albert, in onore del perduto fratello della madre, mutato poi in Digger dal padre e dal suo desiderio di trovare nel primogenito maschio il conforto di una compagnia maschile: “Newcomers to the Crossing [...] took it for granted that he had got his name from the war. [...] In fact he had been Digger from birth, or very nearly. They had called him that, with no special foresight, before there was any hint of a new war he might be growing up from. [...] to father, from the very first time, he was another man about the house, a little offsider and mate. [...] The name became digger and stuck” (GW 11).

145 Si veda per un approfondimento sul tema il libro di Kay Schaffer, *Women and the Bush: Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition*. 1988. Melbourne: Cambridge University Press, 1990.

Hodge e Mishra suggeriscono come il senso di colpa derivato dagli abusi perpetrati ai danni della popolazione indigena risultino chiaramente nelle riscritture continue dei libri di storia in Australia, al fine di mitigare la percezione delle gravi colpe dell'abuso coloniale, mentre nella sua influente analisi femminista in merito all'attitudine ambivalente degli Australiani verso il territorio Kay Schaffer riflette su come le donne siano rappresentate attraverso metafore ambientali, ma siano invece totalmente assenti dalla tradizione australiana del *bush*, il quale è e rimane il luogo maschile per eccellenza.

Osservato da prospettiva imperiale, il paesaggio viene simbolicamente legato alla figura femminile solo nel suo essere luogo di scoperta e conquista, adottando poi, nella sua connessione simbolica con la donna, anche la connotazione di dimensione altra, misteriosa e spaventevole:

Landscape looms large in the Australian imaginary, although its infinite variety has been reduced to a rather singular vision – the Interior, the outback, the red centre, the dead heart, the desert, a wasteland. It is against this land that the Australian character measures his identity. It can be a place of vision and inspiration but most often it is represented as a hostile, barren environment (Schaffer, *Women and the Bush* 22-23).

Riguardo al ruolo maschile nell'immaginario nazionale Russel Ward ha contribuito in modo assai puntuale al dibattito riguardo all'esistenza di un "tipo" nazionale negli anni '50, in un tentativo di definire se vi fosse o meno un'Australia stereotipata.

Nel libro *The Australian Legend* del 1958 Ward sottolineava come il tipico australiano dovesse essere un uomo forgiato dalle asperità dell'*outback*, quasi che l'Australia fosse costituita solamente da "outback employees, the semi-nomadic drovers, shepherds, shearers, bullock-drivers, stockmen, boundary-riders, station-hands and others of the pastoral industry" (Ward, *The Australian Legend* 17). Questi maschi bianchi erano caratterizzati dall'abilità di adattarsi a situazioni anche difficili o all'asprezza del territorio o del clima, dal forte attaccamento al concetto di *mateship*, dall'ostinato rifiuto dell'affettazione tipicamente britannica ed erano oggetto di ammirazione non tanto perché questi tratti fossero comuni alla maggior parte degli Australiani, quanto perché "the minority of bush-dwellers that did differ most graphically from the average Briton and so were seen as identifiably Australian" (Ward, *The Australian Legend* 11). Tra le altre caratteristiche considerate come tipicamente australiane vi era anche l'attitudine anti-autoritaria nei confronti della religione organizzata. Come afferma Ward, il bushman esibiva un "anti-clerical bias", il quale finì per convergere,

nel XIX secolo nel concetto di *mateship* come “consciously-held substitute for religion” (Ward, *The Australian Legend* 219-221).

M. D. Fletcher nel suo studio sull'identità politica australiana contemporanea, ribadisce come Malouf sfidi lo stereotipo tradizionale australiano attraverso la ripresa di quei temi che in principio avevano contribuito alla sua creazione, quale l'ostilità del territorio, il difficile rapporto con i nativi, la guerra come momento di formazione nazionale, sollevando dubbi e suggerendo la possibile fallacia delle rappresentazioni proposte. La preoccupazione di Malouf riguardo la problematica relazione tra identità nazionale, linguaggio e mitopoiesi viene da Fletcher ampliata ed esplicitata criticamente, mettendo in luce come anche quei romanzi ad ambientazione non australiana contribuiscano alla costruzione di un dialogo mitico tra autore e lettore in grado di ridiscutere stereotipi nazionali come quello dell'eroe di guerra (Fletcher, *Political Identity* 183). Anche più palese è il suo tentativo di riscrivere non tanto la storia australiana, quanto i valori che a partire da questa sono stati interiorizzati, criticando fortemente la superficialità spesso dimostrata nell'esaltare la violenza, la guerra ed il rifiuto caotico delle regole.

La raccolta di racconti *Dream Stuff*, ad esempio, rimanda già dal titolo ad una intersezione di alta cultura occidentale ed influenza aborigena e ad una convergenza di miti: abbiamo da un lato un riferimento carico di ironia postcoloniale¹⁴⁶ a *La Tempesta* di Shakespeare (“We are such stuff as dreams are made of” 4.1.156-57), testo centrale nell'analisi della tematica dell'esilio e del rapporto con il nativo; dall'altro ci viene suggerito un collegamento con il *Dreamtime* aborigeno, la rigenerazione spirituale continua che si manifesta nella realtà fisica. Il termine *stuff* permette, al tempo stesso, di leggere il testo come l'allontanarsi dell'australiano medio da qualsiasi indagine critica, relegando il mondo dei sogni, della spiritualità e della condivisione dialettica alla triste etichetta “*stuff*”, figlia della pigrizia culturale e del tentativo di ignorare quelli che sono, evidentemente, problemi ancora attuali di una nazione giovane e dinamica. La brutalità di storie contenute in questa raccolta, come ad esempio “Lone Pine”, “Night Training” e l'omonimo “Dream Stuff” suggeriscono come spesso la società australiana accetti la violenza come male inevitabile, costruendosi identitariamente a partire da immagini

146 George Lamming nell'importante testo *The Pleasures of Exile* associa per primo la figura di Calibano a quella dell'uomo colonizzato, il quale si vede non solo defraudato del luogo natio, ma assoggettato al colonizzatore. Citiamo in riferimento alla lettura di *The Tempest* in riferimento ad una visione coloniale autori come Trevor Griffiths, *This Island's Mine* e Virginia e Alden Vaughan, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*.

legate al conflitto¹⁴⁷ e non al dialogo o alla reciprocità¹⁴⁸; una modalità di pensiero, questa, che necessita di essere rifiutata o quantomeno rivista, riscoprendo nuove strutture basate sulla riconciliazione.

Paradigmatico su tutti è il racconto “Blacksoil Country”, il cui narratore è un ragazzino di dodici anni giunto in Australia assieme ai genitori ed al fratello minore negli anni dell'insediamento dei primi coloni imperiali nelle regioni più remote del paese. “We are the first come up here [...], we were the first ones on this bit of land” rimarca subito il giovane narratore nell'inglese incerto di un fanciullo scarsamente istruito, salvo poi contraddirsi immediatamente nell'ammettere che altri avevano vissuto lì, pionieri giunti con il solo scopo di scacciare gli Aborigeni: “hut keepers and young inexperienced stockmen that had stayed up here for a couple of seasons to establish a claim, [...] showing the blacks they'd come and intended to stay and had best not be interfered with” (D 146). Il rapporto con il territorio è da subito problematico per entrambi i genitori; la madre patisce infatti la lontananza dal mondo civile e da altre figure femminili nelle quali potrebbe trovare conforto, rifuggendo il paesaggio persino con lo sguardo, mentre il padre, un uomo indolente ed incapace di suscitare la simpatia del prossimo, riversa sugli Aborigeni un odio cieco ed insensato frutto della frustrazione per una vita priva di soddisfazioni. Solo i due ragazzini sembrano riuscire in qualche misura ad instaurare con la terra un rapporto vero, in special modo il figlio minore, Jamie, il quale, non avendo conosciuto altro luogo che questo ne ha appreso il linguaggio, fatto di “marks and signs”, quando ancora era troppo piccolo per parlare (D 128).

Nello scoprire, in un significativo *plot twist*, che Jordan, il figlio maggiore e narratore della vicenda, è in realtà un fantasma che abita queste terre da centocinquanta anni, dopo rimasto ucciso in una tragica spirale di violenza, ci viene rivelato anche come sia stato il padre, nella sua cieca ed insensata furia, ad aprire il fuoco per primo sugli Aborigeni che giungevano recando doni. È il gesto sconsiderato del padre a far perdere al ragazzino la protezione che sentiva essergli stata concessa dagli Aborigeni (“he had

147 Nella definizione fornita dal Glossario mutuale ad opera di Stefano Mercanti: “in base al modello dominatore, il conflitto corrisponde ad un'opposizione dualistica incentrata sul potere di dominio ed altre forme di disuguaglianza ed oppressione attraverso cui le persone e i sistemi sociali sono divisi in 'noi' e 'gli altri', in 'vincitori' e 'perdenti'. Il conflitto viene ulteriormente rinforzato dall'uso di metafore violente legate al combattimento e alla guerra, invece di metafore che diano valore alla cooperazione e all'interconnessione” (Mercanti in Eisler, *Il calice e la spada* 404).

148 Il modello mutuale, il quale si contrappone al modello dominatore, si basa su relazioni di reciprocità per le quali risultano fondamentali la condivisione, il dialogo tra diversità e la risoluzione non violenta dei conflitti.

removed us from protection”; “the magic [...] now was lifted” *Dream Stuff* 161), causando quindi la sua morte e, successivamente, lo sterminio dell'intero gruppo di nativi. La scomparsa¹⁴⁹ ed il ritrovamento del cadavere del figlio rendono il padre “a new man”, ma il suo è un mutamento mostruoso (“he is monstrous” D163): la tragedia della morte di Jordan, di cui è peraltro causa prima, gli concede semplicemente di esprimere appieno la propria brutalità, la sua “righteous ferocity” (D 163), riversando il proprio odio sui deboli e gli indifesi. Solo la madre, finalmente libera dal timore nei confronti del paesaggio, quasi percepisse la presenza del figlio commista a quella della terra, è per la prima volta capace di sollevare lo sguardo verso l'orizzonte ed ammirare il pulsante cuore dell'Australia: “Ma, [...] with the blood beating in her throat, [...] resting her chin on a wet sheet and raising her eyes to the land and gazing off into the brimming heart of it” (D 164).

Nello scivolare “into the ancientness” della terra, i “white grains” che compongono il corpo del fanciullo si mescolano “with its many black ones”, quasi a suggerire una futura risoluzione pacifica, una condivisione in senso assoluto, il recupero della perduta protezione, del mistero e della magia che la storia coloniale ha brutalmente infranto.

Per Malouf l'esperienza condivisa è alla base della creazione identitaria nazionale, ma solo se questa rimane aperta nei confronti di chi giunge dall'esterno o si trova all'interno del gruppo in posizione marginalizzata. In una nazione che fa del maschio bianco il suo campione indiscusso Malouf introduce inoltre il concetto di potere femminile, sia questo legato nei romanzi a figure effettivamente appartenenti al genere femminile o interiorizzato in parte da figure maschili come accade per Achille in *Ransom*.

Hodge e Mishra nel loro *Dark Side of the Dream: Australian literature and the postcolonial mind* suggeriscono che i miti di fondazione continuino a mantenere la loro influenza nell'Australia contemporanea a causa dell' “Australian obsession with legitimacy” (Hodge & Mishra, *Dark Side of the Dream* 24), rievocando il concetto di *terra nullius*, ovvero la diffusa opinione che l'Australia fosse una terra vuota, vergine, prima dell'arrivo dei colonizzatori. È proprio il coraggio degli esploratori nell'affrontare terre inospitali e sconosciute che dovrebbe legittimare il diritto dei coloni a considerare l'Australia il proprio personale Paradiso, omettendo volutamente qualunque riferimento

149 Malouf sembra fare qui riferimento al mito del bambino perduto, il quale, secondo Peter Pierce, ha un ben preciso significato in ambito postcoloniale: “symbolically, the lost child represents the anxieties of European settlers because of their ties with home which they have cut in coming to Australia [...]. The figure of the child stands in part for the apprehensions of adults about having sought to settle in a place where they might never be at peace” (Pierce, *Lost Children*: xii).

al passato di colonia penale o al massacro degli aborigeni: “non-Aboriginal Australians try to build their foundation myth around the sufferings and achievements of the pioneers and early settlers” così da compensare il dramma dell' “indigenous dispossession” (Hodge e Mishra, *Dark Side of the Dream* 37). L'elisione della voce aborigena non è in realtà totale, in quanto una totale negazione avrebbe tolto valore e senso il mito stesso, ma la figura del nativo viene delegittimata attraverso la stereotipizzazione; l'aborigeno, quando non è invisibile, bensì è di norma Altro al punto da apparire mostruoso¹⁵⁰.

Per contrastare questa tradizione Malouf genera narrativamente e letterariamente nuove versioni del mito, le quali, a differenza del mito di fondazione nazionale, “do not annul, defuse, displace and negate the intractable conditions of the foundation event” (Hodge & Mishra, *Dark Side of the Dream* 26). La visione di Malouf, lungi dal negare o giustificare quanto storicamente avvenuto o dall'alterarne i dettagli fornendo una percezione distorta, si fa autore di una prospettiva nuova, che mostra come i primi coloni non fossero creature operose mosse dal solo desiderio di soggiogare e piegare il territorio ostile in una sorta di giardino inglese, ma esseri umani a volte spauriti, a volte incerti, a volte semplicemente nostalgici rispetto al proprio passato europeo, ma sempre disperatamente alla ricerca di una definizione di sé in quanto nuovi abitanti della terra australe.

In *Remembering Babylon* Malouf mitizza il diverso più esplicitamente che in qualsiasi altro romanzo; Gemmy diviene parte di un mito di fondazione, così come accade per la riscrittura della storia di Eliza Fraser da parte di Patrick White nel suo romanzo *A Fringe of Leaves*¹⁵¹. Il personaggio storico che fu primaria ispirazione per Gemmy non fu tuttavia Mrs Frazer, quanto James Morrill (1824-1865), un marinaio originario dell'Essex che fece naufragio al largo delle coste del Queensland nel 1846 e che trascorse diciassette anni in compagnia di una tribù aborigena del Queensland settentrionale. La storia narra che tale fu la sua sorpresa nel ritrovarsi minacciato dalla

150 Si veda il capitolo secondo di questo lavoro, in special modo la categorizzazione dell'abbietto e la riflessione a partire da Kristeva.

151 “Mrs Eliza Fraser was the wife of the Scottish captain James Fraser whose ship, the Stirling Castle, was wrecked during its voyage back to England. The shipwreck took place in 1836 on the south coast of Queensland. Mrs Fraser spent some thirty days at sea and fifty-two on what is today called Fraser Island – after the captain of the ship – in the company of a group of Aborigines.”. Davidson nota come nella letteratura contemporanea il mito del ritorno alla civiltà di Mrs Frazer sia mutato rispetto quanto avveniva nel XIX secolo: “today other elements are of greater interest: it is less Mrs Fraser's rescue that is emphasized than her adaptation to the new land”

canna di un fucile imbracciato da un pastore che urlò “Do not shoot, I am a British *object!*”¹⁵², frase che Malouf ha reso paradigma dell'intera personalità di Gemmy.

Lo stesso titolo del romanzo, se analizzato alla luce alla citazione inserita in apertura, evoca un mito fallito, poiché “white Australia might have been Jerusalem, but instead became Babylon” (Bliss, “Reimagining the Remembered” 7), che con la sua Torre e la maledizione divina che seguì si può considerare il simbolo del fallimento comunicativo della nazione ed al tempo stesso dell'*hybris* che caratterizzò spesso l'opera coloniale.

Nel combinare un mito di fondazione con una *captivity narrative*, Malouf riscrive la storia, modificandone il finale nel far tornare Gemmy tra gli Aborigeni, così da rispondere a due diverse necessità narrative e di denuncia nei confronti della società australiana coloniale, in quanto l'Altro, “as a figure of cultural otherness, demands at once to be reclaimed by the discourse of social order and established as a fixed point outside” (Spinks, *Early Modern Women in the Low Countries* 169). Se da un lato Gemmy rappresenta per i coloni la possibilità di riavvicinarsi alla civiltà perduta, di abbandonare l'oscurità del mondo Aborigeno in via definitiva dopo esserne stati reclamati, al tempo stesso egli non può che essere irrimediabilmente Altro, riaffermando così la presunta superiorità dell'Occidente. Il rifiuto dell'integrazione forzata da parte di Gemmy ribalta il mito del ritorno alla civiltà, facendolo divenire un ritorno alla Natura, così che “any expectation of arrival is replaced by an anticipation of infinite imaginative directions” (Nettlebeck, *Provisional Maps* 107).

La cultura aborigena, secondo la visione di Malouf presentata nel suo saggio *Spirit of Play*, è caratterizzata da un'anima dinamica, in grado di rigenerare se stessa e contrastare l'egemonia ed il monopolio culturale di origine europea, suggerendo d'altro canto come la cultura europea sia manchevole in termini di senso d'adattamento:

This capacity to re-imagine things, to take in and adapt, might be something we should learn from, something that comes closer than a nostalgia for lost purity to the way the world actually is, and also to the way it works. It might remind us of something we need to keep in mind: which is the extent to which Aboriginal notions of inclusiveness, of re-imagining the world to take in all that is now in it, has worked to include us. (Malouf, *Spirit of Play* 59)

Questo continuo dinamismo e questa concezione fluida dell'identità appaiono chiaramente come modelli ideali all'interno dei romanzi di Malouf, legandosi all'importante concetto maloufiano di Australia come Europa in traduzione. Il possesso

152 Si veda a tal proposito il libro ad opera di Michael Alexander *Mrs. Fraser on the Fatal Shore*, nel quale si riporta anche la storia di James Morrill.

della terra passa non dai miti distorti della terra vergine e vuota di contenuto, riempita idealmente all'arrivo dei primi coloni di concetti legati alla tradizione inglese, bensì essa diviene un luogo che necessita di essere riscritto per essere compreso:

[Australian poets] created a body of poetry in which all the common phenomena of our Australian world – flowers and trees and birds, and helmet shells and ghost-crabs and bluebottles – had been translated out of their first nature into the secondary and symbolic one of consciousness in that great process of culture, and also of acculturation, that creates a continuity at last between the life without and the life within. It is one of the ways – a necessary one – by which we come at last into full possession of a place. Not legally, and not just physically, but as Aboriginal people, for example, have always possessed the world we live in here: in the imagination. (Malouf, *Spirit of Play* 39)

Quella del possesso coloniale è certamente un'altra tematica di grande importanza nella prosa maloufiana, che descrive con perizia l'attaccamento agli oggetti ed alla terra che era propria dei primi coloni, evidenziandone tuttavia gli eccessi. L'ossessione per il possesso trova la sua più chiara espressione in *Harland's Half Acre*, dove la massima aspirazione del pittore Frank Harland sembra essere quella di ricostituire la perduta proprietà di famiglia, dilapidata nel corso degli anni.

Le mappe australiane, oggetti simbolo della conquista “legittima” del continente nella tradizione coloniale, divengono in *Harland's Half Acre* simbolo delle analogie fallaci tipiche dell'Australia (Carter, *Road to Botany Bay* 45): “named like so much else in Australia for a place on the far side of the globe that its finders meant to honour and were piously homesick for, Killarney bears no resemblance to its Irish original” (HHA 3). La relazione problematica tra significante e significato che viene messa in luce nell'apertura del romanzo evidenzia immediatamente la difficoltà postcoloniale relativa alla costruzione identitaria, la quale viene da Malouf risolta nel romanzo attraverso la mediazione della creatività artistica: è solo nel riprodurre i paesaggi attraverso il medium pittorico che Frank può sperare di riappropriarsene nel senso più vero¹⁵³. In questo modo, “the disabling aspect of inheriting a language which doesn't fit the landscape is turned around to become an enabling aspect” (Nettlebeck, *Reading David*

153 Sia nella postfazione alla riedizione di *Harland's Half Acre*, pubblicata nel 2013, che nell'intervista rilasciata a Candida Baker Malouf rivela come la primaria fonte d'ispirazione per il personaggio di Frank Harland sia stato il pittore italiano Michelangelo Buonarroti: “The book actually began when I picked up a Penguin picture book called *The Male Nude*. I saw it in somebody's apartment in Florence, on the way back to Campagnatico. So I read it and I got to the chapter where the writer—she's an Australian actually—was talking about Michelangelo. She talks about his early life, how he'd had two families and was sent away by the first family to spend some time with a man who had a quarry which probably influenced his sculpture. Later he was admitted back into his original family and was quite happy there, but spent the rest of his life looking after all these scapegrace brothers and a father who was a neer-do-well, with aristocratic pretensions. In the back of my mind I thought it was quite amusing, to be dealing secretly with an Australian version of the Michelangelo story”.

Malouf 4, corsivo nel testo), in quanto il mondo viene reimmaginato a partire dall'esperienza del singolo.

Una riflessione simile sull'importanza dell'immaginazione viene proposta da Malouf in *The Happy Life*, quando sostiene che i dipinti di Rembrandt rendono “visually actual” la matericità degli oggetti raffigurati, l' “ordinary richness of the world”; nel suo riportare i soggetti sulla tela, Rembrandt lascia fluire “another form of the same energy that goes, elsewhere, into adventuring and trading out there in the Caribbean or the Indies” (Malouf *Happy Life* 64). Viene qui enfatizzato quanto di costruttivo e positivo vi sia nell'espansione e nel commercio coloniale, l'energia vitale che l'artista imbriglia, senza far menzione invece delle forze distruttive associate all'aggressione militare. La vitalità dello sforzo artistico, sia questo quello del pittore che ridisegna confini e paesaggi o invece quello dello scrittore che riscrive i miti di una nazione, sembra essere l'unica forza in grado di suggerire un approccio costruttivo e non inutilmente distruttivo, quella conquista violenta che Malouf descrive in questi termini: “one brief bloody encounter established the white man’s power and it was soon made official with white man’s law” (HHA 3).

Anche in *The Great World* la forza creativa della parola è al centro del legame tra uomo e paesaggio. Nella riflessione del protagonista Digger Keen i toponimi divengono formule magiche che permettono alla mente umana di evocare i luoghi e di affidarli alla memoria, così come accade per Keen's Crossing, il luogo in cui ha trascorso l'infanzia e che porta il nome della sua famiglia:

The world was so huge you could barely make your mind stretch to conceive it [...] Yet whole stretches of it could be contained as well in just two or three syllables. You spoke them – it did not have to be out loud – and there they were: *Lake Balaton*, *Valparaiso*, *Zanzibar*, the *Bay of the Whales*. And among these magic formulations, and no less real because it was familiar and he knew precisely what it represented, *Keen's Crossing* (GW 188).

Il legame che Digger sente nei confronti di Keen's Crossing non nasce, come nel caso della madre Marge, da un desiderio ossessivo di accumulare proprietà materiali o da desiderio coloniale di conquista, quanto dall'aver interiorizzato il suo mito di fondazione, ovvero il racconto del momento in cui l'ascia del bisnonno avrebbe incontrato il legno di un albero:

what had Keen's Crossing been, he wondered, before his grandfather stopped there and claimed the crossing and built the store? Did it have any name at all? And, without one, how had anyone known it was there at all? It had been here [...] but it was not Keen's

Crossing. [...] But then the two things met: his grandfather's axe and the hard trunk of one of its trees, and the first letter of a syllable cut into it (GW 199).

Se pure quel luogo aveva avuto, così come postula Digger, altri nomi, questo non rende meno vera la connessione, unica al mondo, tra quel preciso significante ed il luogo significato (GW 199): nome e mito hanno fermato nella storia l'incontro tra l'uomo e la terra, poiché, come postula Raimon Panikkar, “la parola è creatrice di realtà” in quanto “la struttura ultima della realtà è la Parola, ovvero relazione, relatività radicale tra un Parlante, un Interlocutore, un Suono e un senso” (Panikkar, *Lo spirito della parola* 31-32). La storia della famiglia Keen, la sua mitologia privata, diviene parte della storia nazionale e fa “an appearance in the great world” (GW 196) attraverso la comparsa del nome Keen's Crossing sulle mappe, allo stesso tempo suggerendo come la storia altro non sia che una stratificazione di narrazioni che entrano in contatto.

La storia nazionale, apparentemente lineare, non è dunque che “one version of it” (GW 165), un movimento nel tempo che non tiene conto di quella che Malouf definisce “our other history”, “that goes on, in a quiet way, under the noise and chatter of events and is the major part of what happens each day in the life of the planet” (GW 284, corsivo nel testo) e che nell'eulogia riservata al poeta Mr Warrander è descritta in termini quasi religiosi: “all those unique and repeatable events, the little sacraments of daily existence, movements of the heart and intimations of the close but inexplicable grandeur and terror of things” (GW 283). È significativo notare come questa necessità di portare alla luce i fiumi sotterranei della microstoria sia associata all'atto creativo: è al poeta che viene affidato il compito di narrare anche quanto la storia normalmente nasconde o dimentica, “giving shape to what we too have experienced and did not till then have words for” (TGW 284) esattamente come accade nel caso del mito di fondazione Keen's Crossing.

Non tutti i personaggi di *The Great World* sembrano essere consapevoli della necessità di esercitare la capacità creativa che è propria dell'essere umano, ma anzi alcuni vivono la storia in termini di limitazione e non di accrescimento personale: è il caso di Marge, per la quale Keen's Crossing non rappresenta un movimento immaginativo verso l'esterno, un modo per comprendere il “grande mondo” oltre i suoi confini, quanto una prigione in cui si rinchiude volontariamente (“to turn back and walk away from it [Keen's Crossing] was a crime” TGW 20), ossessionata dalla propria “*religion of*

getting” (GW 21, corsivo nel testo), ovvero dall'accumulo di beni materiali, i soli che, a suo parere, potrebbero dare significato alla sua esistenza.

I limiti di Marge sono chiaramente i limiti della mentalità materialistica coloniale, il che viene reso esplicito dal fatto che la donna decida di sposare Billy Keen in virtù del suo possedere un luogo che ne porta il nome, poiché “back home in England that meant something”, “family names on a map were solid; they rooted you in things that could be measured” (TGW 14). Tale è l'ossessione di Marge che Keen's Crossing diviene per lei l'unico spazio al mondo – “they belonged here for all time now” (TGW 20) – al punto che è solo a pochi giorni dalla morte che si rende conto che la città di Sydney è visibile dalla collina appena dietro casa, “just thirty miles from where she was. She could have gone up there and looked at it any day of her life” (TG 15). L'*horror vacui* di Marge, il suo bisogno compulsivo di accumulare oggetti e ricchezza, si esprime peculiarmente anche nella capacità del figlio Digger di raccogliere e conservare ricordi, tramutandoli in storie, una capacità che pare essere diretta conseguenza dell'ossessione della madre per l'accumulo di oggetti materiali, ma che diviene in Digger necessità di raccogliere e conservare ricordi, impressioni, sogni, di comunicare con i fantasmi del passato: “she had made him a priest all right”, riflette la donna, “but of his own religion” (GW 21).

La sorprendente memoria di Digger gli permette di serbare il ricordo dei compagni d'arme caduti, rendendo onore alla loro memoria, ed al tempo stesso proiettarsi nel futuro, accettando l'immensa varietà del mondo e della storia:

Even the least event had lines, all tangled, going back into the past, and beyond that into the *unknown* past, and other lines leading out, also tangled, into the future. Every movement was dense with causes, possibilities, consequences; too many, even in the simplest case, to grasp. Every moment was dense, too, with lines, all crossing and interconnecting or exerting pressure on one another. [...] This was how he saw things unless he deliberately held back and shut himself off (TGW 296).

Le linee storiche, siano queste simboleggiate dai binari della ferrovia costruita dai prigionieri di guerra nella giungla malese o invece dal lungo pezzo di filo che Vic conserva gelosamente quasi fosse il suo ultimo appiglio alla vita, sono assolutamente centrali in *The Great World*, a mostrare come la storia non sia una narrativa unica, superimposta dalla nazione, ma invece si sviluppi, attraverso infiniti rimandi storici e geografici, come una rete complessa di narrazioni, in quanto “the medium through which we finally understand things and make them available to ourselves as areas of action is language itself” (Malouf, *Spacial History* 173).

Come suggerisce Panikkar, dunque “lo spazio ed il tempo, incarnati nelle cose appartengono sia all'uomo che alla parola. Ogni parola è un'incarnazione” (Panikkar, *Lo spirito della parola* 47). Nelle parole di David Malouf,

imagination doesn't mean making things up; it means being able to understand things from the inside, *emotions, events and experiences* that you haven't really been through, but that you will have experienced by the time you've got them on the page. Through the imagination, you hit on things that are more real than the facts (Intervista rilasciata a Levasseur 169, mio corsivo).

4.1 IL RINNOVAMENTO DELL'*AUSTRALIAN LEGEND*

INSTEAD, WE HAVE BEEN GIVEN WHAT WE SCARCELY EXPECTED, OR WE WOULD NOT HAVE HOPED FOR IT SO VOCALLY: A WORLD EMBRACING CULTURAL IDENTITY, STATED IN OUR OWN VERSION OF THE ENGLISH LANGUAGE, WITH A VOCABULARY ENRICHED BY THE COLLECTIVE MEMORIES OF A POPULATION THAT CAME FROM EVERYWHERE, THE EARLIEST PART OF IT ACROSS THOUSANDS OF YEARS OF TIME

- JAMES, *A MEMORY CALLED MALOUF*

In ambito postcoloniale il mito è stato spesso centrale nel proporre nuove letture storiche, caricandole di significati nuovi o letture sovversive, in quanto “beyond their historical and cultural differences, place, displacement, and a pervasive concern with the myths of identity and authenticity are a feature common to all post-colonial literatures in English” (Ashcroft, *The Empire Writes Back* 9). La crisi identitaria ed il senso di straniamento causati dalla peculiare ed inospitale natura del territorio australiano, analizzati nel terzo capitolo di questo lavoro, si uniscono nel caso dell'Australia ad un fortissimo senso di distanza ed alienazione non solo geografica, ma anche e soprattutto storica.

La narrativa maloufiana sembra aver voluto in tal senso tracciare, di romanzo in romanzo, un percorso che si dipana ai margini della storia australiana, seguendone con precisione storica e mimetica il perimetro senza tuttavia prendere in considerazione avvenimenti epocali o la storia dei grandi, ma trascrivendo storie private, le quali si intrecciano all'ordito della storia senza esserne, almeno all'apparenza elementi, influenti. Questa dimensione intima e lirica caratterizza le storie quanto i personaggi stessi, delineando momenti altamente formativi della storia australiana senza che questi rischino di oscurare l'assoluta importanza dell'immaginazione e della visione del singolo. Il primo contatto con gli aborigeni, l'insediamento nel continente e l'espansione delle città, il coinvolgimento di ANZAC sul fronte occidentale, la partecipazione alla Seconda Guerra Mondiale, la caduta di Singapore, la presenza dei soldati statunitensi a Brisbane durante la guerra, la crescita economica nel corso degli ultimi decenni del

secolo sono tutti avvenimenti che fanno da sfondo alla narrativa di Malouf, intrecciando dimensione personale e civile, mitica e storica.

Poiché la narrazione mitica di un fatto storico sovrappone a quel determinato evento un significato simbolico nuovo, in grado di essere recepito ed interiorizzato con molta più semplicità, i romanzi ad ambientazione storica di Malouf, ibridando miti nazionali esistenti, i quali vengono ampliati attraverso la commistione con concetti cari alla tradizione aborigena o ritracciati secondo una più aperta e cooperativa visione del mondo, si trasformano in microcosmi carichi di valori simbolici che possono essere successivamente re-immaginati dal lettore, sostituendo le strutture precedenti o portando a rivalutarle.

Citando le parole di Richard White in apertura del suo libro *Inventing Australia*:

This is the history of a national obsession. Most new nations go through the formality of inventing a national identity, but Australia has long supported a whole industry of image-makers to tell us what we are. Throughout its white history, there have been countless attempts to get Australia down on paper and to catch its essence. Their aim is not merely to describe the continent, but give it a personality. This they call Australian, but it is more likely to reflect the hopes, fears and needs of its inventor (White, *Inventing Australia* viii).

L'applicazione moderna del mito alla narrazione storica contribuisce alla creazione di quel che Bruce Lincoln definisce "ideology in narrative form" (Lincoln, *Theorizing Myth* 147), poiché attraverso il mito nuove visioni del mondo vengono trasmesse al lettore senza che questi ne sia necessariamente consapevole, consentendo da un lato di far emergere problematiche locali legate a visioni distorte del tempo storico e, contemporaneamente, a rendere i temi trattati transnazionali e rilevanti a livello universale. All'interno dei romanzi maloufiani i protagonisti assurgono spesso al ruolo di eroi o antieroi, caricando la propria vicenda personale di un valore didattico o escatologico, articolando attraverso le proprie scelte un particolare mitema.

Il processo di creazione di nuove figure eroiche nel continente australiano viene sviscerata con particolare attenzione all'interno del romanzo *The Conversation at Curlow Creek*, pubblicato nel 1996, il quale affronta uno dei miti storici australiani in assoluto più noti, quello dei *bushranger*, ossia condannati evasi dalle colonie penali che si univano in bande dedite al brigantaggio ed usavano il *bush* come rifugio. Il mito del fuorilegge, presente originariamente nella cultura irlandese, risuona ancora oggi in Australia ed in altri contesti moderni, come ad esempio nella mitizzazione del *far west*

americano. Questa figure mitizzate di banditi, ancor oggi centrali per la cultura australiana¹⁵⁴, sono peculiare unione di caratteristiche eroiche ed antieroiche, al tempo stesso coraggiosi campioni che sfidano l'oppressivo potere costituito e pericolosi banditi in grado di sopravvivere tra le asperità del *bush*.

In Australia la tradizione antiautoritaria è strettamente legata ai miti del *bushranger*, del *larrikinism*, dei membri dei corpi di spedizione ANZAC e del *bushman*; secondo la definizione di Russel Ward, infatti, “the 'typical Australian' is a practical man, rough and ready in his manners and quick to decry any appearance of affectation in others” (Ward, *The Australian Legend* 1).

Nel descrivere la conversazione che dà il titolo al romanzo e muovendosi con totale libertà tra il passato irlandese ed il presente australiano dei due protagonisti, Malouf indaga la dimensione ideologica del mito e dell'immaginazione, soffermandosi da un lato sulla perversione della realtà ad opera del mito, dall'altro indagando in profondità l'animo dei protagonisti, i quali entrano dialogicamente ed umanamente in contatto. Ambientato nell'Australia del 1827, *The Conversations at Curlow Creek* ha come protagonisti due uomini, entrambi di origine irlandese, il primo un colto ufficiale dell'esercito britannico, Michael Adair, il secondo un *bushranger* in attesa dell'esecuzione della propria sentenza capitale, Daniel Carney. Uniti nell'essere entrambi giunti solo recentemente nel nuovo continente dopo aver vissuto per la maggior parte della propria vita in Europa, i due personaggi si incontrano in uno spazio remotissimo, distante miglia dal primo accenno di vita civile, a tal punto isolato nella vastità dello spazio australe da divenire luogo dell'intimità tra il condannato ed il suo carceriere. I misteri insoluti della vita, la memoria ed il passato sono al centro di queste conversazioni, a mostrare chiaramente come vi siano tra i due uomini più punti in comune di quanti originariamente visibili.

Adair, simbolo del potere centrale ed uomo di cultura, è in realtà un uomo diviso, la cui domanda “What is it in us, what is it in me, the we are so divided against ourselves, wanting our life and at the same time afraid of it?” (CCC 3) è il tema centrale attorno a

154 Ritengo rilevante sottolineare come il più conosciuto tra i *bushrangers*, Ned Kelly, sia stato citato persino nel corso della cerimonia d'apertura delle Olimpiadi di Sydney del 2000, in quanto figura significativa della storia australiana, simbolo di ribellione contro il potere costituito oppressivo, una sorta di moderno Robin Hood. Si veda a tal proposito, Tranter, Bruce e Donoghue Jed, “Outlaw Culture: Bushrangers in the Sydney Morning Herald”. Risorsa web (dal settembre 2014): <http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/australian-studies/article/viewFile/1762/2137>.

cui ruota il romanzo. Il conflitto interiore del protagonista, impegnato a contrastare “his body's secret dedication to disorder, [...] a dampness of soul” (CCC 145) diviene simbolo del conflitto della società nella sua interezza: così come il civilissimo Adair lotta contro la natura caotica che gli sarebbe propria, così i *bushranger* sono il simbolo della lotta al potere coloniale ed alla sua legge ingiusta.

La penna di Malouf descrive impietosa anche la reazione di parte della popolazione all'esposizione del corpo di uno dei ribelli giustiziati; la folla è infatti pronta a conformarsi al modello dominante nella speranza di cogliere la rara opportunità di osservare il corpo martoriato di un vero *bushranger*,

his jaw tied up with a strip of torn shirt, where it had been shot away taking with it most of his teeth: a sight fearsome enough to satisfy the imagination of the most pious shopkeeper or industrious freeholder as to the malignity of outlaws and the wisdom of the authorities in having them hunted down and executed (CCC 31).

La costruzione dell'identità nazionale appare tanto più problematica alla luce delle divisioni interne all'uomo ed alla società, al punto che Carney trova la propria voce solo grazie all'apertura ed alla simpatia (intesa nel suo senso etimologico di sofferenza condivisa) di Adair. Così come il luogo in cui le conversazioni hanno luogo, una capanna cadente e segnata da fessure e crepe, anche l'identità australiana appare poggiare ancora su fondamenta incerte, riflettendo il senso di spaesamento e al tempo stesso di costrizione del colone, specie se giunto nel nuovo mondo come forzato.

Le differenze di classe risultano in questo romanzo particolarmente evidenti, in special modo nella descrizione della mascherata di Carney, il quale viene assunto per impersonare un uomo morto o scomparso in presenza di una giovane cieca. Ripulito e rivestito degli abiti di un *gentleman* Carney si trova a dover seguire pedissequamente le istruzioni (“I can do nothing but follow” CCC63) senza poter proferire parola. Il suo silenzio e la sua immobilità sono il simbolo della voce rubata ad un'intera classe sociale, della riduzione dell'essere umano a oggetto coloniale e non più soggetto, come già discusso nell'analisi della figura di Gemmy in *Remembering Babylon*. Come individua Randall, ironicamente il prezzo di questa perdita di sovranità sul proprio essere viene ripagata con un moneta, per l'appunto un sovrano¹⁵⁵ (Don Randall, *David Malouf* 154).

¹⁵⁵ Il sovrano era una moneta d'oro, forgiata per la prima volta al tempo di Enrico VII. Il nome della moneta deriva dal maestoso ritratto del regnante impresso su una faccia

Nel prendere in considerazione la figura del *bushranger* appare imprescindibile per Malouf soffermarsi anche su di un altro concetto caro alla tradizione australiana, ossia la *mateship*, un approccio libertario, solidale ed egualitario, fortemente connotato dell'ethos maschile¹⁵⁶. Se il contatto tra i personaggi ed il dialogo sono assolutamente imprescindibili, così come si intuisce chiaramente a partire dal titolo del romanzo, l'estremizzazione della mascolinità viene criticata da Malouf nell'analizzare il rapporto tra Langhurst e Garrety, due dei soldati appartenenti allo sparuto contingente comandato da Adair e che si considerano reciprocamente *mates*.

Il particolare rapporto di Langhurst con il proprio corpo, caratterizzato da tratti percepiti come femminili, quali ad esempio il suo arrossire, la somiglianza alla sorella gemella (un doppio femminile) o persino il suo soffrire sovente di epistassi, lo rende un essere ambiguo agli occhi di Garrety, nonostante sembri essere comune tra i soldati il riferirsi a coppie di amici utilizzando termini tipicamente associati a coppie di sposi: Kersey e Snelling sono “a couple of old married men”, Langhurst e Garrety vengono considerati “a married couple” (CCC 118).

Don Randall sottolinea come anche Adair, “[who] will eventually pursue the ostensibly ultra-masculine career of a military man” (Randall, David Malouf 149), nel suo occuparsi di Fergus bambino dimostri di possedere caratteristiche femminili, portando ad un'efficace rottura delle convenzioni sociali di genere, secondo le quali sarebbe stata la giovane Virgilia a dover assumere il ruolo di madre di Fergus.

Così come tipico del Realismo Mitico maloufiano, alcuni dei personaggi descritti sembrano possedere poteri incomprensibili, capacità che vanno oltre l'umano e che appaiono già come mitizzazioni in forma embrionale. Garrety destinato nel futuro a divenire un *bushranger* egli stesso, sembra essere in possesso di un peculiare istinto esplorativo e la capacità di entrare in contatto con la natura che lo circonda:

they were always moving into unknown country. It was as if some shadow of him had detached itself and been sent ahead, while he was still there in the saddle beside them, riding with that easy slouce he had of his long torso, and with that sharp smell of sweat on him that was unmistakable, so that you knew at any time just where he was, to this side or the other of you, or before or behind. [...] Garrety's knowledge came from a

156 Il sito del governo australiano offre questa definizione del termine *mateship*: “a concept that can be traced back to early colonial times. The harsh environment in which convicts and new settlers found themselves meant that men and women closely relied on each other for all sorts of help. In Australia, a 'mate' is more than just a friend. It's a term that implies a sense of shared experience, mutual respect and unconditional assistance. Mateship is a term traditionally used among men, and it is a term frequently used to describe the relationship between men during times of challenge. The popular notion of mateship came to the fore during the First World War” (<http://www.australia.gov.au/about-australia/australian-story/mateship-diggers-and-wartime>).

source he did not care to recognize. He would let nothing that Garrety had prepared pass his lips and touch nothing he had laid a hand on (CCC 27).

Garrety è figura liminale, “a clean, quick animal” (CCC 12) dai tratti gitani, un segugio “as good a tracker as any black, [...] uncanny in his skill” (CCC 26); l'abilità innaturale di Garrety ha una fonte che Jonas, la guida aborigena, non vuol riconoscere, suggerendo forse un rapporto con qualche mistica conoscenza legata alle sue genti. Nel suo avvicinarsi al diverso e nel fare esperienza del *dreamtime*, l'unione di passato, presente e futuro, Garrety diviene per Jonas una sorta di paria, al punto che l'uomo ne teme il tocco, quasi che persino gli oggetti potessero essere da lui contaminati. Allo stesso modo, nella scena in cui Garrety si distende in una tomba aperta, la sua figura è chiaramente cristologica (CCC 210), forse a suggerire un parallelismo tra il Cristo, salvatore crocifisso tra i ladri, ed il futuro di leggenda che probabilmente lo attende.

Anche Fergus, il bambino che Adair cresce in Irlanda e che egli teme essere l'ormai defunto leader dei banditi, viene descritto da Malouf come una creatura dall'incredibile carisma e dalla fisicità imponente, il perfetto prototipo dell'eroe, la cui presenza ossessiona Adair nonostante l'uomo non appaia mai fisicamente nel romanzo. Proprio Fergus è al centro dell'iniziale interesse di Adair per Carney, in quanto sospetta che Dolan, l'uomo a capo del gruppo di briganti, altri non fosse che il fratello Fergus sotto falso nome.

L'unione ontologica con la natura sperimentata da Fergus fin dalla più tenera età è centrale a giustificare il suo successivo allontanamento dall'ordine costituito e dalla legge; nel suo essere descritto come una creatura fatata, uno spirito dei boschi, “an angel maybe, maybe the opposite” (CCC 54) ed infine un centauro impetuoso, Fergus sembra essere destinato da sempre a divenire un eroe mitico, l'abitatore di terre selvagge, “Australia's heroically styled bushranger” (Randall, *David Malouf* 156).

La conversazione tra Adair e Carney all'interno della capanna assume sorprendentemente i connotati di un momento di totale fratellanza e condivisione, una vera *mateship* che raggiunge il suo momento più alto nelle ore che precedono la morte del condannato, quando carceriere e vittima designata condividono il pane¹⁵⁷. L'ultima

157 Si veda in tal senso la lettura di *The Conversations at Curlow Creek* ad opera di Antonella Riem, la quale riconosce nel dialogo tra i personaggi un superamento del paradigma dominante: “Archetypes of Partnership and the Goddess: the Human Spiritual Journey in David Malouf's *The Conversations at Curlow Creek*”. In *The Goddess Awakened: Partnership Studies in Literatures, Language and Education*. Udine: Forum, 2007: 57-71.

richiesta di Carney è quella di lavarsi, richiamando in questo modo la memoria dell'unico altro bagno della sua vita, il momento in cui aveva assunto l'identità di un uomo morto nella distante Irlanda ed aveva sperimentato, se pure con l'inganno, cosa volesse dire trovarsi oggetto di un qualche sentimento d'affetto.

L'impiccagione di Carney, invece, non viene mai descritta, sebbene Malouf insista a lungo sui momenti che la precedono, narrando della tomba che viene scavata nella nuda terra. Appare peraltro significativo che i soldati di Adair si domandino, nel momento in cui osservando il condannato lavarsi, se il loro comandante voglia davvero procedere con l'esecuzione dell'uomo.

La futura mitizzazione di Fergus, Adair e Carney viene già anticipata nell'Epilogo, in cui si fa riferimento, non senza un certo scetticismo, al mito del mare interno, verso il quale Carney, dopo esser sfuggito alla cattura e all'esecuzione, si sarebbe diretto. Il mare interno è anche al centro del sogno di Adair nel nono capitolo, associandone la vicenda alla figura dell'esploratore Voss. Al termine del sogno Adair sente di venir attirato in alto da mani invisibili, un'ascensione a cui tuttavia Adair si ribella, in un chiaro parallelismo con la figura del *bushranger*, ribelle nei confronti autorità imperiale costituita. Il senso di soffocamento che Adair sperimenta contrasta con la leggerezza del suo corpo fisico nel corso dell'ascesa al cielo, paragonato ad una mongolfiera nel suo essere "a single, shinningly transparent sack" ed anticipata da un angelico rumore d'ali. Ben lontano dalla comunione estatica sperimentata da Ovidio in *An Imaginary Life*, questo momento è invece tinto di terrore e disperazione:

It is real, he breathed. It is a door in the darkness, a way out. His heart lifted at the thought and there came a clatter, far out, an explosion of wings, and he saw that in the midst of the commotion was a boat, a long dug-out driven by many rowers; far out but rapidly approaching. He stepped forward to call to them. But the moment his breath flew out there was an answering upheaval, as if a sodden wind had struck the lake. Its surface rippled like silk, and the whole weight and light of it was sucked upwards in a single movement that took his breath away; a single, shinningly transparent sack, it was being hauled upwards, as in a theatre, by invisible hands. He tried to shout but was breathless. He reached up, with a terrible tightening of his chest, to pluck it back. It was moving fast now, like an air-balloon, soaring aloft till it was just a distant, spherical drop, rather milky; then, as the sun struck it, a brilliant speck. Gone, with all its vision, of light, birds, fish, men, rescue. He was choking. At the end of his breath. (CCC 176-177)

Questa dolorosa ascesa al cielo, oltre il limite della terra stessa, non è descritta in termini positivi da Malouf, ma anzi comporta un allontanamento dal creato intero, la cacciata dal paradiso terrestre, il luogo della luce per eccellenza ed al tempo stesso il

simbolo della salvezza, come chiaro nella presenza del termine “rescue”. Il sogno di Adair si conclude con un improvviso risveglio alla presenza di Carney, accompagnato dall' “uneasy feeling of having stepped from one dream into another that was even more remote” (CCC 177): lo spazio della capanna è già divenuto spazio simbolico, una sorta di limbo in cui Carney attende il momento della propria morte, il luogo della confessione, che diverrà poi luogo della condivisione spirituale.

Quando nell'Epilogo del romanzo Adair è ormai sul punto di imbarcarsi per tornare in Irlanda, si ritrova suo malgrado ad essere testimone di un bizzarro resoconto di quanto sarebbe avvenuto a Carney, frutto delle supposizioni transitate di bocca in bocca nel Nuovo Galles del Sud.

Carney sarebbe infatti sopravvissuto, sfuggendo all'ultimo istante alla sua esecuzione e rifugiandosi, dopo aver attraversato il mare interno, in “a settlement of disaffected ticket-of-leave men and runaway convicts” (CCC 271). Adair scopre casualmente di essere egli stesso parte del mito, seppur con la nuova identità di O'Dare – un pervertimento del suo nome al fine di richiamarne il presunto coraggio o forse semplicemente un ritorno al suo significato più vero – nel ruolo di complice di Carney.

Adair, “the unlikely agent of an event that had never in fact occurred” (CCC 205), diviene, nell'immaginario collettivo, “the hero of the hour, a true embodiment of the spirit of Irish resourcefulness and derring-do”, mentre Daniel Carney, miracolosamente risorto, assume i connotati del martire (CCC 270).

L'Epilogo di *The Conversations at Curlew Creek* mette in luce il valore dialogico dell'esperienza umana, il modo in cui ogni narrazione, sia essa basata sul vero o sia solo opera dell'immaginazione umana, possa divenire testimonianza dell'anelito di libertà d'una nazione alla ricerca del proprio spazio. Il racconto delle gesta di O'Dare, pur creazione ad opera di menti popolari, è paragonato da Saunders alle narrazioni mitiche di Omero, di Ossian ed infine persino al testo biblico, nello specifico ai cinque libri della Genesi, marcando dunque un nuovo inizio, un ritorno allo stato primigenio di comunione con Dio. È l'oceano del sogno, forse un riferimento al mare interno sognato da Adair, ad aver portato, secondo Saunders, alla produzione di un'epica tanto perfetta, una formula alchemica che ha trasformato una serie di sparsi frammenti narrativi in “pure gold”.

Se la coscienza collettiva è ancora guidata e dominata dal potere imperiale e coloniale, l'inconscio collettivo sembra invece riuscire ad eludere persino l'imposizione della storia, forgiando miti in grado sovvertire l'ordine sociale.

“Will we ever know the true history of it? The secret history, stored away in the dark folds of the landscape, in its scattered bones, of a paradise found or lost” (CCC 143) si chiede Langhurst nell'osservare il luogo in cui avverrà l'esecuzione, quasi a preconizzare una fusione indissolubile di storia e narrazione, di realtà e finzione, un'unione di corpi e paesaggio nella ricreazione di un paradiso ritrovato ed al tempo stesso perduto. È interessante notare come, tra i soldati presenti all'esecuzione, Langhurst, nel suo incarnare valori di norma associati al lato femminile, è il solo che, in futuro, riuscirà a trovare nel continente australiano il proprio paradiso¹⁵⁸: svestiti i panni del soldato e fatta propria la lezione di umana compassione appresa nell'osservare Adair e Carney, Langhurst diverrà agricoltore, marito e padre.

“The kind of blessing” (CCC 232) che Adair sente di ricevere nel condividere il pane con Carney è, in ultima analisi, l'espressione più vera del rapporto dialettico e di *partnership* tra l'Io e l'Altro e nel sapore dolce e salato del pane possiamo individuare il vero significato della comunione e della *mateship*: l'unione degli opposti, la riconciliazione dell'uomo con se stesso e con la propria ambivalenza attraverso la riscrittura di una leggenda afferente al modello dominatore¹⁵⁹.

158 Si veda l'analisi proposta nel capitolo terzo rispetto all'archetipo del Giardino.

159 Si veda a tal proposito l'approfondimento rispetto alle teorie di Riane Eisler contenuto in 4.2.

4.2 RISCRIITTURE MITICHE E DI PARTNERSHIP: ANZAC E LA GUERRA

MAN IS AN EXCEPTION, WHATEVER ELSE HE IS. IF IT IS NOT TRUE THAT A DIVINE CREATURE FELL, THEN WE CAN ONLY SAY THAT ONE OF THE ANIMALS WENT ENTIRELY OFF ITS HEAD.

- G.K. CHESTERTON, CITATO IN APERTURA DI *FLY AWAY PETER*

In un'intervista rilasciata nel 2010, l'anno successivo alla pubblicazione di *Ransom*, il suo ultimo romanzo, Malouf dichiarò di considerare l'*Iliade* “the very first story we have”, una narrazione ancora insuperata in quanto “there's not much else in terms of an individual work that is more powerful than the *Iliad*” (Intervista rilasciata a Kanowski 80-81). È proprio il poema epico omerico ad essere al centro della riscrittura mitica di Malouf in *Ransom* e nonostante l'autore rinunci all'ambientazione australiana per la prima volta dopo un decennio¹⁶⁰ il romanzo può a ragione essere considerato una summa del pensiero maloufiano, in special modo della sua riflessione riguardo alla guerra e alla violenza. Nel suo riscrivere la storia mitica fondante della cultura europea, infatti, Malouf ne ribalta completamente la tematica centrale pur mantenendo inalterato il progredire cronologico degli eventi: non dell'ira funesta di Achille “che molte anime forti di eroi precipitò nell'Ade” (*Iliade*, libro I v.3) tratta infatti il romanzo, quanto dell'incontro tra l'eroe greco ed il sovrano troiano Priamo, il quale giunge presso il campo Acheo ad implorare il ritorno del corpo del figlio Ettore.

Sebbene Malouf sia solitamente associato ad un tipo di narrativa improntata al lirismo ed alla riflessione personale sull'identità, la guerra e la violenza sono, nei suoi romanzi, forze sempre presenti nel percorso storico dell'uomo, in special modo in Australia, dove alla guerra sono legati miti nazionali di enorme rilevanza, su tutti quello di ANZAC.

In questo capito del mio studio intendo analizzare come la riscrittura dei miti legati alla guerra sia stata per Malouf passaggio imprescindibile al fine di confutare la convinzione che la nazione Australiana sia stata forgiata attraverso il conflitto e la violenza,

160 L'ultimo romanzo ambientato nella sua interezza al di fuori dell'Australia era stato infatti *Child's Play*, pubblicato dieci anni prima.

proponendo una lettura alternativa degli eventi e l'introduzione di un modello non più dominatore, ma mutuale, così come teorizzato dall'antropologa Riane Eisler.

Nel suo libro *The Chalice and the Blade*, qui considerato nella sua più recente traduzione italiana, corredata dal Glossario mutuale ad opera di Stefano Mercanti, Eisler espone la sua teoria della Trasformazione Culturale, nella quale postula l'esistenza di due modelli base di società, il primo, detto *dominatore*, basato sul predominio di una metà umana sull'altra, il secondo, detto *mutuale* o *di partnership*, basato sull'unione e sul riconoscimento della fondamentale differenza tra maschio e femmina all'interno della nostra specie; il calice e la spada menzionati nel titolo sono simboli di questi diversi modelli di società: il calice, o coppa, simbolo di convivialità generatrice, e la spada, simbolo della volontà di annientamento e dominio. Eisler prosegue nel teorizzare che i problemi delle società odierne siano fondati sull'idealizzazione del potere della spada, al punto che “sia agli uomini che alle donne viene insegnato a far equivalere la virilità alla violenza e al dominio, e a considerare gli uomini che non si conformano a questo ideale troppo 'molliti' o 'effeminati’” (Eisler, *Il calice e la spada* 30). Nei sistemi sociali basati sul modello dominatore, dunque, la diversità in qualsiasi sua forma viene svalutata e denigrata, mentre un modello mutuale considera la diversità come base “per una dialettica coevolutiva di unione tra identità molteplici, o pluridentità” (Mercanti, *Glossario mutuale* in Eisler, *Il calice e la spada* 403). Nel suo ribaltare i valori del modello dominante, come già messo in luce nei capitoli precedenti, in special modo quelli relativi ai Miti dell'Alterità, Malouf contesta il valore didattico o formativo della guerra ed utilizza la grande popolarità della *war fiction* Australia¹⁶¹ per sviluppare miti alternativi.

Per la maggior parte degli australiani la Grande Guerra e, in misura minore, la Seconda Guerra Mondiale, rappresentano l'emblema dell'identità australiana e della sua formazione, come anche sottolineato da Malouf nel dichiarare che “the Australian experience” non può essere facilmente separata dall'esperienza della guerra, poiché “two foreign wars [have] been crucial to the making of Australians in [the twentieth] century” (Malouf, “Australian Literature” 265).

161 Non sembra casuale che *Fly Away Peter*, certo non il più conosciuto dei testi di Malouf se comparato ai ben più noti *An Imaginary Life* o *Remembering Babylon*, sia in assoluto uno dei libri maggiormente adottati nelle scuole australiane. Cfr. Rhoden, Clare. “Only we humans can know’: David Malouf and war”. *JASAL* Vol 14, No 2 (2014).

L'ANZAC Day¹⁶² può essere considerato la festa nazionale più popolare d'Australia, in quanto numerosissimi sono i visitatori che in quell'occasione affollano il *War Memorial*¹⁶³ di Canberra e persino le spiagge turche in prossimità di Gallipoli, ad oggi meta di continui pellegrinaggi di giovani australiani¹⁶⁴. Secondo la storica Marilyn Lake le celebrazioni del mito di ANZAC sono state fondamentali nel rendere significativa la storia australiana nella sua interezza, in quanto il significato dello Spirito di ANZAC “went far beyond the commemoration of our war dead. Rather it gave meaning to all our history” (Lake, “What Have You Done for Your Country?” 5).

Lo stesso Malouf nel suo saggio “The One Day”, inserito nella raccolta *The Best Australian Essays 2013*, definisce l'ANZAC Day “the one day that we celebrate as a truly national occasion” (Malouf, “The One Day” 95), al punto da mettere in ombra persino quella che sarebbe dovuta essere la festa nazionale per eccellenza, l'Australia Day, anniversario della colonizzazione del paese.

Gli *Australian and New Zealand Army Corps*, meglio conosciuti attraverso l'acronimo ANZAC, erano un corpo armato di volontari che prese parte alla Prima Guerra Mondiale in supporto allo sforzo bellico britannico. La partecipazione alla Prima Guerra Mondiale costò alla nazione australiana un impressionante tributo di vittime: dei 2,7 milioni di maschi adulti censiti in Australia prima della guerra, è stato calcolato che 421000 si arruolarono e solo il 46% di loro fece ritorno in patria, ma nonostante la disastrosa disfatta presso Gallipoli il valore dimostrato dai soldati appartenenti all'ANZAC divenne presto la base per la creazione del mito nazionale.

È importante considerare come, sebbene il *Commonwealth of Australia* fosse stato già creato nel 1901 attraverso l'unione in un'unica federazione delle colonie presenti nel continente australiano, un vero senso di identità australiana si venne a creare solo a seguito dell'esperienza nazionale della Prima Guerra Mondiale. L'analisi proposta da Marilyn Lake nel suo libro *Gender and War: Australians at War in the Twentieth*

162 L'ANZAC Day fu commemorato per la prima volta il 25 aprile 1916, l'anniversario della Battaglia di Gallipoli, divenendo nel corso degli anni una più generica commemorazione dell'impegno australiano nel corso del primo conflitto mondiale.

163 Il sito web dell'Australian War Memorial illustra così la sua funzione: “The Australian War Memorial combines a shrine, a world-class museum, and an extensive archive. The Memorial's purpose is to commemorate the sacrifice of those Australians who have died in war. Its mission is to assist Australians to remember, interpret and understand the Australian experience of war and its enduring impact on Australian society” (mio corsivo).

164 Si veda l'articolo pubblicato sul sito web della rete nazionale ABC: “Anzac Day: Young Australians take pilgrimage to Gallipoli”, reperibile all'indirizzo <http://www.abc.net.au/news/2014-04-25/young-australians-take-anzac-pilgrimage-to-gallipoli/5410732>.

Century mostra chiaramente come si consideri che non solo l'identità australiana, ma anche l'identità maschile, siano uscite rafforzate dal battesimo del fuoco di Gallipoli, in quanto “in the terrible ordeal of the landing and fighting, the men had proved themselves true to the idea of Australian manhood. In their baptism of fire our troops had simultaneously established their masculinity and Australia's worth as a nation” (Lake, *Gender and War* 2). Similmente lo storico Charles Bean commenta nel suo saggio carico di retorica nazionalista, *The Official History of Australia in the War of 1914-1918*, che

when the A.I.F. [Australian Imperial Force] first sailed it left a nation that did not know itself. And then during four years in which nearly the whole world was so tested, the people in Australia looked on from afar at three hundred thousand of their own nation struggling amongst millions from the strongest and most progressive peoples of Europe and America. They saw their own men flash across the world's consciousness like a shooting star the Australian nation came to know itself (Bean, *The Official History* 1094-95).

Nonostante gli insuccessi e l'altissimo numero di vittime tra i soldati, di norma giovani sprovveduti senza la minima esperienza di combattimento, il coraggio dei membri dell'ANZAC divenne presto base per la reputazione di eroi dell'intero corpo.

Il mito del *bushman*, legato intimamente alla visione del territorio australiano in termini negativi, fu punto di partenza per la mitizzazione e l'esaltazione della mascolinità dei soldati appartenenti agli ANZAC Corps, escludendo così versioni alternative della mascolinità e subordinando ciò che era Altro, nello specifico donne ed Aborigeni.

Nel suo individuare chiari parallelismi tra la narrativa d'insediamento e la narrativa di guerra e discutendo dell'ossessione australiana per questi nuovi miti, Hoffenberg afferma che gli australiani furono immediatamente ossessionati dal teatro di guerra europeo, così come lo erano stati dal mito dell'*outback* australiano, sovrapponendovi “their own mythic sense of place” e tentando di sperimentare lo stesso pathos che avevano ricercato attraverso le esplorazioni del *bush* nel cuore del vecchio mondo, rendendo i campi di battaglia l'equivalente dell'ostile paesaggio australe. Attraverso questo procedimento essi tentarono di trasformare il mito *coloniale* d'insediamento in una narrativa bellica *nazionale* in grado di competere con la tradizione europea:

Here was the emptiness and pathos of the New World of Australia, the landscape fantasy of Australian collective memory, but experienced in the heart of the Old World itself. Like the unexplored, hostile core of the Australian continent, the Great War battlefield was [...] a new 'unearthly landscape' to test the 'pluck' of the Australian

Digger. Combat in the Old World updated the myth of man and land, making it relevant to a national, not colonial society, and suggesting a wider inclusiveness in the experience with landscape, rather than one limited to allegedly heroic nineteenth-century pioneers – white, male and generally English or Scottish. (Hoffenberg, "Landscape, Memory and the Australian War Experience" 117)

Il mito del soldato australiano, mascolino e senza paura, trova le sue radici nell'immagine romanzata della vita rurale ai confini dei territori civili e del suo abitatore per eccellenza, il *bushman*, il quale, avvezzo a far fronte alle difficoltà e a sopravvivere in condizioni al limite dell'umanamente sopportabile, non poteva che brillare per valore e coraggio anche in ambito bellico: sempre secondo Charles Bean, "the wild, pastoral life of Australia, if it makes rather wild men, makes superb soldiers" (Bean citato in Andrews, *The Anzac Illusion* 62), quando invece i più molli inglesi "had come straight from the highly organised life in or around overcrowded cities, and as a result they lacked the resourcefulness required for any activity in open country. They lacked also the hardness to set a high standard of achievement for themselves" (Fewster, *Gallipoli Correspondent* 83).

Nel loro venir ritratti come "ungendered representatives of humanity" (Johnson, *Theorizing Language and Masculinity* 12), i soldati divennero sola espressione delle migliori caratteristiche della nazione, "a race of athletes"¹⁶⁵ come li definì la stampa britannica, così che il solo punto di vista divenne quello maschile ed androcentrico, ormai inevitabilmente legato alle caratteristiche del modello dominatore individuate da Eisler.

Il *digger*, ovvero il soldato impegnato in guerra, divenne presto l'equivalente bellico del *bushman*, similmente caratterizzato come rapido nell'adattarsi alle difficoltà, coraggioso, scarsamente avvezzo ad obbedire pedissequamente agli ordini ricevuti dai superiori ma sempre pronto ad essere d'aiuto ai compagni. I *digger*, descritti in termini leggendari, erano apparentemente tutti giovani e prestanti uomini inviati in guerra al fine di compiere un sacrificio forse inutile "but still men who were willing to sacrifice

¹⁶⁵ Interessante notare come questo mito del *digger* sia stato incorporato anche nella cinematografia. Ne è famoso esempio il film *Gallipoli* del 1981, interpretato tra gli altri da un giovane Mel Gibson; i protagonisti sono entrambi atleti e tutto il film traccia parallelismi tra la loro prestanza fisica e capacità atletica in patria ed il suo pervertimento in ambito bellico.

their lives for their nation [...], [a] tall, lean, muscular, larger than life masculine figure”¹⁶⁶ (Elder, *Being Australian* 248).

L'esaltazione di queste caratteristiche eroiche ed esemplari contribuirono alla marginalizzazione di coloro che non potevano dire di possedere simili qualità, nello specifico donne, aborigeni¹⁶⁷ o, ancor più, uomini abili che avevano scelto di non arruolarsi: “anyone who was not an Anzac [...] could not claim the same manliness. Anyone who could not be an Anzac, a woman or a child or an aging man, could not claim the same degree of patriotism” (Dwyer, “Place and Masculinity in the Anzac Legend” 226).

Nell'analisi di Don Randall si evidenzia come i romanzi di Malouf, nonostante la predominanza di voci e personaggi maschili, non presentino “a sense that he inhabits a man’s world” (Randall, *David Malouf* 4), bensì il valore di Malouf come scrittore contemporaneo si basa proprio sulla sua “critical re-evaluation of the codes of masculinity inherited from the imperial age” (Randall, *David Malouf* 5). Se la percezione nazionale di ANZAC “cannot divest itself of its nationalistic, militaristic tradition nor of its class-based, race-based, ethnocentric and male-centred origins” (Howe, *Gender and War* 309), solo una riscrittura mitica come quella maloufiana può portare ad un'introduzione di valori di partnership all'interno di un mito altrimenti percepito come monolitico ed immutabile.

In “Breaking the Myth: David Malouf's *Fly Away Peter*” ed in *Imagined Lives*, Philip Neilsen sostiene che Malouf compia una revisione del mito tradizionale di ANZAC proprio attraverso la ripetizione del suo elemento centrale; il mito della guerra come momento formativo della coscienza nazionale, una sorta di *coming of age* dell'Australia intera viene da Malouf affrontato criticamente nel romanzo *Fly Away Peter*, inizialmente intitolato *The Bread of Time to Come*, e successivamente in *The Great World* attraverso il personaggio di Billy Keen. Come ben riassume Amanda Nettlebeck,

166 Nel 1916 Oliver Hogue, pubblica il romanzo *Trooper Bluegum at The Dardanelles*, nel quale già troviamo una descrizione celebrativa del soldato australiano: “In a huge marquee in Rosebery Park were a score of virile young Australians stripped for the fray. Sun-tanned bushmen they were for the most part, lean and wiry, with muscles rippling over their naked shoulders. Splendid specimens [...]” (Hogue, *Trooper Bluegum* 19)

167 Si vedano in merito alla partecipazione degli Aborigeni alla Prima Guerra Mondiale i seguenti articoli: “Black Digger: a challenge to Australia's reverence for a white Anzac legend” (<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/05/black-digger-a-challenge-to-australias-reverence-for-a-white-anzac-legend>) e “Peter Bakker: Remembering forgotten Aboriginal soldiers” (<https://open.abc.net.au/explore/83059>), nel quale si riporta come spesso gli Aborigeni desiderosi di arruolarsi venissero rifiutati sulla sola base della loro appartenenza razziale; solo ad Aborigeni con almeno un genitore bianco veniva permesso di partecipare alle selezioni.

Malouf takes up the national myth of this war in particular as being a turning point in Australia's history. In the context of this myth, Australia's participation is seen as a loss of innocence; as an entry to what could be called the world of 'experience', the world of the post-Edenic fallen state. In a paradoxical sense, then, Australia's experience of war could be perceived as a claim to a new form of independence, a landmarking of our own place within the wider history of the world. (Nettlebeck, "Mapping of a World" 85)

Publicato nel 1982 e ambientato proprio nel Queensland di cui Malouf è nativo, *Fly Away Peter* ha come protagonista Jim Saddler, un giovane dall'inusuale passione: il *birdwatching*. Il ritorno in patria di Ashley Crowter, il proprietario dei cento acri di terreno sui quali Jim è solito osservare i volatili che giungono in Australia nel corso delle migrazioni stagionali, apre a Jim la possibilità di venir assunto come osservatore e custode della fauna locale. Il profondo rispetto di Jim per la natura che lo circonda, il quale richiama immediatamente i valori del modello di *partnership*, è anche base fondante dell'amicizia che viene a crearsi tra il giovane uomo, Ashley e l'eccentrica fotografa inglese Miss Imogen Harcourt. Il legame tra i personaggi sembra superare le barriere imposte dalle dinamiche sociali dell'Australia degli anni precedenti la guerra, ancora inevitabilmente legato a dinamiche di classe; pur riconoscendo immediatamente in Ashley un'anima affine Jim decide infatti di non approcciarlo per primo, poiché, ben conscio della sua posizione di inferiorità, "it wasn't his place to make an opening" (FAP 4). Nello spazio edenico della riserva, tuttavia, i ruoli sembrano potersi ribaltare, al punto che è Jim, in virtù della sua conoscenza del territorio e degli animali che abitano le paludi, a fare da guida al giovane gentiluomo ed ai suoi amici altolocati, mostrando come i suoi legami con la terra siano in verità ben più antichi e profondi di quelli che il mero possesso degli acri sulla carta potrà mai garantire.

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale in Europa pone fine drammaticamente all'idillico equilibrio e "the echo of a shot that had been fired months back and had taken all this time to come round the world and reach them" (FAP 36) simboleggia l'infrangersi della calma prelapsaria della riserva/Giardino in quanto, pur per motivi diversi, sia Jim che Ashley vengono convinti a prendere parte al conflitto.

La spaventosa sensazione provata di Jim, il suo sentirsi trascinare in una fossa, richiamato da coloro che sono già caduti in battaglia, è la prima chiara visione dell'orrore della guerra che traspare dalla narrazione: "Jim felt the ground tilting, [...] to the place where the war was, and felt the drag upon him of all those deaths. The time would come when he wouldn't be able any longer to resist" (FAP 55). La riluttanza

iniziale di Jim ad arruolarsi viene infatti in più occasioni messa alla prova ed in ultimo a convincerlo è la strana atmosfera che pervade all'improvviso la sonnolenta Brisbane, quasi che la città fosse stata per la prima volta proiettata nella realtà storica internazionale: “the streets did feel different. As if they had come into the real world at last, or caught up, after so long, with their own century” (FAP 40).

Affascinato dai movimenti migratori degli uccelli, Jim sente nascere in sé il desiderio di approfondire le proprie conoscenze in merito all'abilità di queste creature di contenere nelle loro piccole menti porzioni tanto grandi del vasto mondo, spostandosi attraverso interi continenti mossi solo dall'istinto e dalla propria innata abilità; anche la domanda posta dal padre di Jim – “what does it mean, the likes of us?”– nel suo rimanere senza risposta, sembra assillare il giovane uomo. Se inizialmente il tempo trascorso nella riserva riesce a fornire a Jim risposta sufficiente, l'arrivo della guerra ribalta ogni equilibrio, costringendo il giovane a imbarcarsi in una nuova *quest*, così da sentirsi parte dei cambiamenti che la guerra sta forzatamente imponendo sul mondo, Brisbane compresa. L'arruolamento di Jim sembra infatti legarsi maggiormente alla realizzazione che la sua mappa mentale debba espandersi, così come la sua conoscenza delle cose, che a una qualche forma estrema di patriottismo.

L'esperienza della violenza nei confronti di un Aborigeno, situazione di cui Jim è tuttavia solo testimone nei giorni che precedono la sua decisione, sembra assumere i connotati di una rappresentazione ritualizzata della violenta mitologia della guerra, il primo indizio che neanche il tranquillo Queensland è immune a quelle che Eisler definisce gerarchie di dominio. Come suggerito da Don Randall nella sua analisi di *Fly Away Peter*, la violenza, in quanto fondamento imprescindibile della guerra, è espressione di alcune distorte forme di identità maschile, le stesse gerarchie perverse che Jim rifiuta e condanna nel disprezzare la natura feroce del padre.

Il mondo della violenza, la dimensione in cui vive il padre di Jim, è per il giovane qualcosa di ancora completamente estraneo, che egli fatica a capire nella sua assoluta innocenza. Questa “dangerous innocence” (FAP 103), che richiama il mito dell'innocenza dell'Australia prima del suo battesimo di fuoco, è per Jim deliberato rifiuto del padre e del suo modello dominatore, selvaggio e feroce, perverso e distruttivo, che non permette a nulla d'esistere in sua presenza “without being blackened, torn up by the roots, slashed at, and shown when ripped apart to have a centre as rotten as itself” (FAP 6). Così come la guerra stessa, insensatamente distruttiva, “the baleful look his

father turned on the world had no reason, it simply was” (FAP 6), inevitabile e terrificante. Il mondo della riserva è per Jim rifugio dalla visione violenta del mondo che il padre tenta di imporgli, ma l'arrivo della guerra sembra rendere all'improvviso inevitabile il confronto con la figura paterna prima e con la possibilità di caina violenza insita in ogni uomo poi. La natura doppia di Jim, resa esplicita dalla sua capacità di percepire il mondo attraverso una visione aerea, è il simbolo del suo rapporto privilegiato con il mondo australe; la capacità di dare nomi alle cose, così come la già citata memoria di Digger Keen e la sua comprensione delle sottili trame della storia, si contrappongono al gretto materialismo coloniale:

Jim too had rights here, that these acres might also belong, though in another manner, to him. Such claims were ancient and deep. They lay in Jim's knowledge of every blade of grass and drop of water in the swamp, of every bird's foot that was set down there; in his having a vision of the place and the power to give that vision breath; in his having, most of all, the names for things and in that way possessing them. It went beyond mere convention or the law (FAP 1).

Incapace di accettare il futuro che il padre ha già prospettato per lui, Jim sente di essersi emancipato – “made free of his own life” (FAP 5) -- solo a seguito del suo incontro con Ashley, il quale, nel fornire a Jim la chiave per la propria indipendenza, assume il ruolo benevolo di un nume tutelare¹⁶⁸, contrapponendosi alla figura archetipica d'antagonista violento rappresentata dal padre. La trasformazione di Jim in un eroe fiabesco è dunque precedente alla sua partecipazione alla guerra, il cui scoppio infrange anzi l'idillio precedentemente venutosi a creare, ribaltando efficacemente il mito di ANZAC.

Inevitabilmente divisi dall'appartenenza a distinte classi sociali, la guerra proietta entrambi i protagonisti in mondo altro, orribilmente mutato dagli orrori delle trincee e dei campi di battaglia, una terra sconvolta in cui i ritmi naturali presentati nella prima sezione del libro vengono giustapposti al resoconto della vita nelle trincee francesi. Le immagini edeniche lasciano dunque spazio a paesaggi inferi, d'incubo: “it was as if he had taken a wrong turning in his sleep, arrived at the dark side of hid head and got stuck there” (FAP 62). Tale è l'orrore che Jim prova nel trovarsi in questi luoghi di disperazione che persino il parlare della riserva e degli uccelli gli riesce impossibile, sebbene la vista degli uccelli, il saperli salvi dalla follia bellica, sia per lui l'unica consolazione:

168 Si veda a questo proposito l'influente saggio di Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces*.

it was comforting to see the familiar creatures, who might come and go all the way across the globe in the natural course of their lives and to see they were barely touched by the activity around them: the ferries pouring out smoke, the big ironclads unloading, the cries, the blowing of whistles, the men marching down the gangplanks and forming up on the quay, the revving of lorries, panicky horses being winched down, rearing and neighing (FAP 63).

Nonostante il caotico sovrapporsi di suoni, urla e versi d'animali terrorizzati, Jim è ancora in grado di ascoltare il canto delle creature alate e percepire persino che le note dei loro canti differiscono leggermente rispetto a quelle udite in Australia.

L'ingenuo orgoglio che riempie Jim nell'osservare per la prima volta la perfetta e meccanica organizzazione della macchina bellica, un mondo assolutamente altro, persino inimmaginabile, viene rapidamente sostituito dall'orrore e dalla prima, terrificante esperienza dell'odio nei confronti di un altro essere umano, il compagno d'armi Wizzer:

They faced one another with murder in their eyes and Jim was surprised by the black anger he was possessed by and the dull savagery he sensed in the other man, whose square clenched brows and fiercely grinding jaw reminded Jim of his father – reminded him because he came closer to his father's nature at that moment than he had ever thought possible (FAP 64).

Questo sentimento d'odio generatosi senza apparente motivo, viene immediatamente associato da Jim alla cieca violenza paterna, risvegliando in lui la consapevolezza che la guerra sta lentamente erodendo quanto di umano c'è in lui, lasciando spazio solo ad una brutalità insensata e priva di logica. Così come i “new toys of a boyish but innocent adventuring” (FAP 52) hanno visto mutare la propria natura, divenendo armi pensate per portare morte, così come accade al biplano con le sue vibranti corde di pianoforte, un'arpa eolica ora relegata al campo di battaglia, così è stato per gli uomini.

Il blasfemo battesimo¹⁶⁹ di Jim nel sangue dell'amico Clancy Parkett, il quale non viene semplicemente ucciso, quanto piuttosto “blasted out of existence” di fronte allo sguardo attonito di Jim, e la penosa visita fatta ad Eric, un giovane uomo che ha perduto entrambe le gambe in battaglia, sono momenti topici che suscitano in Jim una reazione immediata di sdegno, portandolo a comprendere infine quale sia la portata della capacità

169 “It was Clancy's blood that covered him, and the strange slime that was all over him had nothing to do with being born into another life but was what had been scattered when Clancy was turned inside out” (FAP 86).

umana di compiere il male ed il vero valore di ogni vita.

Le parole di Eric, “I’m an orfing. Who’s gonna look after me, back there”, provocano in Jim un senso di ineluttabile orrore, persino maggiore dello smarrimento provato al momento della morte di Clancy; confrontato per la prima volta con la prospettiva del ritorno, Jim si rende conto di essere stato ormai mutato dalla guerra:

The question was monstrous. Its largeness [...] put Jim into a panic. He didn't know the answer any more than Eric did and the question scared him. Faced with his losses, Eric had hit upon something fundamental. It was a question about the structure of the world they lived in and where they belonged in it, about who had power over them and what responsibilities those agencies could be expected to assume (FAP 85).

Per la prima volta da quando era bambino, Jim si trova a piangere, la sua innocenza irrimediabilmente perduta.

La vita di trincea viene descritta da Malouf come una versione pervertita della vita reale. L'acqua, normalmente elemento portatore di vita, dimensione materna, nel riempire le trincee diviene fango mortale: “water was the real enemy, endlessly sweating from the walls and gleaming between the duck board –slats or falling steadily as rain [...] They fought the water that made their feet rot” (FAP 82); la terra acquisisce una sfumatura ctonia e ultraterrena, trascinando gli uomini nei suoi recessi infernali: “[he] felt the drag upon him of all those deaths. [...] He would slide with the rest. Down into the pit” (FAP 58); gli animali che abitano questi recessi sono bestie spaurite, come i cavalli costretti a trascinare pesanti carichi, o creature infestanti quali pulci e ratti:

they fought sleeplessness and the dull despair that came from that, and from their being, for the first time grimly unwashed, and having body lice that bred in the seams of their clothes [...] and rats in the same field-grey as the invisible enemy, that were. As big as cats and utterly fearless, skittering over your face in the dark, leaping out of knapsacks, darting in to take the very crusts from under your nose [...] familiars of death, creatures of the underworld, as birds were of life and the air (FAP 83).

Quasi ad adattarsi a questo mondo capovolto anche l'atto di dare nomi alle cose diviene un mezzo per piegare il paesaggio alle necessità dei combattenti, divenendo una sorta di processo di colonizzazione innaturalmente accelerato:

It was like living through whole generations. Even the names they had given to positions they had held a month before had been changed by the time they came back, as they had changed some names and inherited others from the men who went before. In

rapid succession, generation after generation, they passed over the landscape. Marwood Copse one place was called, where not a stick remained of what might, months or centuries back, have been a densely-populated wood. When they entered the lines up at Ploegsteert and found the various trenches called Piccadilly, Hyde Park Corner, the Strand, it was to Jim, who had never seen London, as if this maze of muddy ditches was all that remained of a great city. Time, even in the dimension of his own life, had lost all meaning for him (FAP 110-101).

I nomi, come spesso accade nelle opere di Malouf, sono fondamentali anche nel fornire ai soldati un minimo conforto, richiamando alla mente luoghi a loro cari e mai sfiorati dal conflitto. Attraverso la lista di Clancy¹⁷⁰, sulla quale egli ha annotato tutte le città visitate nel suo recente passato, i soldati possono immaginativamente tornare nei luoghi d'origine; i toponimi conosciuti appartenenti al mondo australiano e storie e resoconti della vita prima del fronte appaiono unico collegamento con un passato ormai distante, evocato in visioni e sogni: “the whole blaze of the bay, faintly steaming (it would be summer there) in the heat before dawn [...]. It was there, the Bay. It was daylight there” (FAP 61).

I nomi, persino i soprannomi affibbiati al nemico, come ad esempio Parapet Joe, attribuito come soprannome ad un cecchino tedesco appostato nella trincea dirimpetto, sono forze che si insinuano nella realtà delle cose, in questo caso riaffermando l'umanità del soldato che combatte nello schieramento opposto. Nel dargli un nome, infatti, i soldati compiono un atto creativo, creando un contatto ed un contenuto, associando un significante ad un significato. Il potere della parola sembra poter divenire, nel mondo delle trincee, una sorta di formula magica, un incanto rituale in cui confluiscono preghiere, invocazioni e ninne-nanne idealmente in grado di garantire la sopravvivenza in guerra. La morte, in questo romanzo, non è altro che una diversa formulazione, “the anti-breath of a backward-spelled charm, the no-name of extinction” (FAP 114-115).

Nella sua intervista a Beate Josephi, Malouf afferma che per Jim “innocence was always illusory. So going away to the war was a way of revealing not only that there was evil out there, but also it was inside us” (Intervista rilasciata a Josephi 5). Nel comprendere che la violenza inevitabilmente perverte il cuore umano, Jim riesce infine ad accettare il proprio lato più oscuro, affrontando la codardia che l'aveva fino a quel momento caratterizzato e, nel suo secondo incontro con Wizzer, riaffermando la propria integrità e dignità di essere umano.

¹⁷⁰ Anche in *The Great World* le liste sono centrali al fine di permettere ai soldati prigionieri in Malesia di far fronte alla piccole e grandi difficoltà quotidiane ricordando la terra natia. Cfr. *The Great World* pp. 148-51.

Nel corso delle sue silenziose riflessioni alla vigilia della battaglia, Ashley ribadisce l'importanza di nomi e soprannomi nell'impietoso mondo bellico, unico rimedio per impedire la perdita d'identità individuale nelle disumane circostanze in cui esseri umani vivi e pensanti vengono trasfigurati in “‘troops’ who were about to be ‘thrown in’, ‘men’ in some general’s larger plan, ‘re-enforcements’, and would soon be ‘casualties’”. Ashley prova gratitudine nei confronti dei compagni che gli hanno assegnato un soprannome, poiché questo gli ha conferito una nuova identità ed un più chiaro scopo, ma precisamente in virtù della natura transitoria del soprannome si tratta di un'identità che Ashley sente di poter abbandonare una volta tornato in patria, lasciandosi alle spalle i ricordi e gli orrori della guerra. Per Ashley diviene imperativo morale il resistere alla depersonalizzazione, un concetto che si lega alla filosofia di Raimon Panikkar, secondo il quale le macchine non generano alcun ritmo, ma solo ripetizioni dell'identico, mancando di individualità¹⁷¹. Il fondato timore di Ashley è che il moderno progresso, con la sua ossessione per la civilizzazione forzata e la produttività, con la creazione marziale di individui de-personalizzati, conduca all'abbandono o alla perdita dei ritmi naturali, quelli delle stagioni e del corpo, della terra e delle forze naturali.

La morte di Jim, vittima come centinaia di altri australiani degli orrori infiniti delle trincee, viene descritta da Malouf come un momento di altissima comunione con i ritmi vitali del mondo, una visione in cui a tutte le vite viene assegnato lo stesso valore, ma a differenza di quanto denunciato da Ashley, a tutte viene attribuita un'assoluta unicità:

He saw it all, and himself a distant, slow-moving figure within it: the long view of all their lives, including his own – all those who were running, half-crouched, towards the guns, and the men who were firing them; those who had fallen and were noisily dying; the new and the old dead; his own life neither more nor less important than the rest, even in his own vision of the thing, but unique [...] and in his view that all these balanced lives for a moment existed: the men going about their strange business of killing and being killed, but also the rats, the woodlice under logs, a snail that might be climbing up a stalk, quite deaf to the sounds of battle, an odd bird or two (FAP 123).

La visione di Jim è assoluta ed onnicomprensiva, riabilitando persino i ratti che infestavano le trincee, “fat because they fed on corpses [...], creatures of the underworld” (FAP 83) e soffermandosi infine sugli uccelli, prima definiti “[creatures] of life and air” (FAP 84), assoluto simbolo, nel loro migrare di continente in continente, dell'infinito ciclo vitale.

171 Si veda Panikkar, Raimon. *The Rhythm of Being*.

Nella visione onirica di Jim sono presenti anche riferimenti ad Ashley ed al suo pianoforte, una musica “neither gay nor sad”, “a language beyond known speech”(FAP 130), legando la sua figura alla bellezza artistica, all'estetica ed alla musica, un ritmo vitale oltre la parola che nel momento della morte, così come era stato per Ovidio in *An Imaginary Life*, anche Jim riesce a percepire. La musica, nella visione di Jim, sembra aver cambiato anche Ashley, “as if music drew Ashley physically together” (FAP 131), ricostituendone l'essenza e rendendolo simile agli uccelli e ai loro canti, i quali accompagnano Jim dopo la morte nel suo continuo scavare. È ora Ashley, nella visione marchiato sulla fronte da una piccola croce (“he had seen a man wounded like that, the body quite unmarked and just a small star-shaped hole in the middle of the forehead. Only this was a cross” FAP 132), ad assumere i tratti mitici di un traghettatore d'anime, o piuttosto un novello Virgilio che conduce Jim verso il proprio purgatorio: “I know the way”, afferma Ashley nella visione, supportando Jim nel suo cammino in un gesto di assoluta riconciliazione che rimarca “his own capacity, once more, to accept and trust” (FAP 132).

Nel giacere riverso sul campo di battaglia Jim sente di starsi dissolvendo nella terra, così come i migliaia che prima di lui avevano perso la vita. È in punto di morte che, infine, la crudeltà della guerra, mai giustificata, può essere quantomeno superata nel ritrovare il contatto con i ritmi vitali e la fiducia nei propri simili.

Imogen Harcourt, unica voce femminile del romanzo, riceve certamente meno attenzione rispetto alle sue controparti maschili, Ashley e Jim, ma è l'unica a comprendere immediatamente quali saranno le conseguenze distruttive della guerra che si sta scatenando oltreoceano. Nel suo definire gli uccelli giunti con le migrazioni “refugees”, Imogen è la prima a connotare negativamente un conflitto percepito da tutti come la prima vera occasione dell'Australia di divenire parte della storia dei grandi; la parola rifugiati, inizialmente sconosciuta a Jim, diviene con il trascorrere dei mesi tristemente nota: ““Where does it come from?” “Sweden. The Baltic. Iceland. Looks like another refugee.’He knew the word now. Just a few months after he first heard it, it was common, you saw it in the papers every day” (FAP 49).

Nonostante venga percepita da alcuni come eccentrica e sebbene il padre di Jim sembri sentire per lei una naturale antipatia, Imogen è una donna competente, la cui professionalità è motivo d'ammirazione per il giovane uomo, il quale vede nelle fotografie che lei gli mostra “a whole stretch of her life, wider, even here in a darkroom, than anything he could have guessed from what she had already told” (FAP 24), una

dimensione nascosta in cui la sensibilità di Imogen può venir finalmente espressa appieno. L'abilità di Miss Harcourt di fermare su pellicola l'unicità degli uccelli ed il suo amore disinteressato per la natura e gli uomini sembrano essere perfetto paradigma del modello mutuale, basato sul potere creativo d'attuazione, sull'equilibrio e sull'unione: quando Jim scopre il piovanello pancianera, un uccello mai visto prima nelle paludi del santuario, Imogen riconosce immediatamente un uccello incredibilmente comune nel suo nativo Norfolk, ma condivide tuttavia l'entusiasmo di Jim, in quanto la sua profonda empatia le permette di comprendere che, agli antipodi del mondo che lei conosce, un piovanello pancianera è “exotic and precious”(FAP 140), che il suo nome e la sua presenza hanno qui un significato diverso e speciale.

Nel suo piangere la morte di Jim Imogen assume infine i connotati di una figura archetipica della tragedia greca e del mito – “there was in there a mourning woman who rocked eternally back and forth; who would not be seen and was herself (FAP 134) – così che la riflessione sulla vita ed il mondo che accompagna il suo lutto appare se possibile ancora più universale. Nel considerare la vita stessa un piccolo miracolo e facendo da contrappunto alla visione di Jim, la donna conclude infatti che l'individualità e l'unicità di ogni singola vita siano latrici di un più alto significato di ogni vantaggio o diritto acquisito in virtù della propria ricchezza o posizione sociale; nel loro essere espressione creativa la parola e l'arte diventano strumento di comprensione umana e spirituale della sacralità della vita tutta.

Appare evidente, come appena accennato, che vi sia nei tre personaggi principali del romanzo una risonanza archetipica, la quale sembra associare le tre figure al mondo del mito greco. Lo sguardo di Ashley, ad esempio, nel cogliere la figura di Jim in piedi sulla barca nel corso della gita sul fiume, associa il giovane uomo al nocchiero Caronte, il traghettatore del mondo ctonio, quasi a preannunciare la morte che giungerà infine in terra europea:

he occasionally shivered, and might, looking back, have seen Jim, where he leaned on the pole, straining, a slight crease in his brow and his teeth biting into his lower lip, as the ordinary embodiment of a figure already glimpsed in childhood and given a name in mythology, and only now made real (FAP 31).

A rendere ancor più evidente il parallelismo, gli ospiti di Ashley consegnano a Jim alcune monete al termine del viaggio, così era d'uso per le anime all'arrivo sulla sponda del Lete.

Ashley stesso diviene infine una figura di messaggero o di guida nel momento in cui

conduce l'anima di Jim lontano dal campo di battaglia, sebbene non sia il valore in battaglia a venir qui esaltato e a diventare oggetto di divina attenzione, quanto piuttosto il legame umano che si era venuto ad instaurare tra i due uomini, un rapporto stretto al punto da non aver mai avuto bisogno di rompere il silenzio con vuote dichiarazioni: "Ashley didn't have to thank him. And not at all because Jim was only doing what he was employed to do. [...] they held a balance. That was so clear there was no need to state it. There was no need in fact to make any statement at all" (FAP 35).

Le scelte semantiche e grammaticali di Malouf appaiono fondamentali nella creazione dell'universo narrativo di *Fly Away Peter*, suggerendo inizialmente un movimento ascendente ("start up", "fly off", "send up", "high up"), un'apertura all'alterità ed al mondo, e descrivendo successivamente una discesa infera nei recessi della terra, in un viaggio dantesco alla ricerca del proprio Io ("slide down", "march down", "get down", "dig"). Allo stesso modo le movenze del *birdwatcher*, il quale cerca con il suo binocolo la creatura da osservare, vengono ribaltate nell'opera dei cecchini, portatori di morte.

L'esperienza dell'Altro, avvenga essa attraverso parole, immagini, musica o il linguaggio del silenzio che caratterizza il rapporto tra i due protagonisti, offre ai personaggi una via per esplorare la propria interiorità, affermandosi come alternativa creativa all'ordine sociale oppressivo e dominatore, il quale esalta la violenza, il conflitto, la morte e deliberatamente tenta di trasformare l'uomo in un burattino armato e senz'anima.

Nel suo considerare una molteplicità di mondi, Europa ed Australia, Natura e Civilizzazione, Terra e Cielo, Vita e Morte, Guerra e Pace, *Fly Away Peter* pone rinnovata enfasi sulla necessità di comunicazione, identificazione ed infine traduzione e trasformazione. Il movimento attraverso e nello spazio liminale tra questi mondi diviene un percorso in grado di condurre all'attualizzazione e alla comprensione di sé: così come gli uccelli che Jim Saddler osserva, Ashley Crowter protegge e Imogen Harcourt traspone su pellicola, gli uomini possono attraversare, scoprire e divenire parte di infinite nuove realtà. La guerra e la storia, con i loro miti distorti e le immagini violente di dolore e distruzione, vengono evidentemente utilizzate da Malouf per riaffermare l'importanza di un modello gilanico basato sulla mutua comprensione ed il rispetto della vita in ogni sua forma, si esprima essa negli uccelli che giungono come rifugiati nel Queensland, nelle città e nelle campagne francesi ferite dalla presenza delle trincee, nei soldati impegnati a centinaia in una guerra insensata. Tutti devono essere salvati dal potere distruttivo della guerra, il quale priva uomini, animali e luoghi dei propri nomi e

delle proprie radici prima di privarli della vita stessa. Il linguaggio, solitamente percepito come definito e dunque limitante, diviene per Malouf il mezzo con cui suggerire una visione alternativa, quella di un mondo in cui l'importanza della parola creativa e creatrice possa superare quella del termine scienziista, così come nella visione di Panikkar.

Fly Away Peter, pur rimanendo un romanzo storico dotato di una solida comprensione della storia e degli eventi, corroborata da numerose ricerche svolte dall'autore in corso di stesura¹⁷², ribalta efficacemente la maggior parte dei miti associati ad ANZAC, così come era in effetti suo proposito da principio:

When I took up the subject in *Fly Away Peter* I was again dealing essentially with the present, attempting to create (in terms of present feeling and understanding) a document that the past had neglected to pass on to us. It was a work of restitution (Malouf, "Notes and Documents" 267).

Se nel mito di ANZAC la terra viene associata, in una visione chiaramente misogina, ad una donna da conquistare e soggiogare, passiva a tratti, pericolosa a volte, in *Fly Away Peter* uomini e donne possono entrambi fare esperienza del mondo naturale attraverso le parole, la musica, la fotografia e l'immaginazione. La terra e gli uccelli che la abitano sono caricate di forza vitale, al punto che neppure la guerra può annichilirle completamente. È proprio una donna, infine, ad essere messaggero di un messaggio di speranza al termine del romanzo. Se nel Mito di ANZAC le caratteristiche fondamentali dell'uomo sono il desiderio di combattere, la sua capacità di adattamento e la sua mascolinità rurale in un distorto ideale eroico, in *Fly Away Peter* la violenza, fondamento della guerra, porta alla perversione ed all'imbruttimento dell'animo umano. La condanna da parte di Jim della ferocia paterna è paradigmatica nel mostrare come l'eroe maloufiano sia inerme e privo di risorse in quanto soldato, poiché il suo potere risiede nella capacità di dare nomi alle cose, entrando in contatto con la loro anima più vera.

¹⁷² Faccio qui riferimento a quanto dichiarato da Malouf nell'intervista rilasciata a Jennifer Levasseur in merito alla stesura del romanzo *Fly Away Peter*. Malouf dichiara infatti di aver svolto numerose ricerche in merito ai movimenti delle truppe degli ANZAC corps storicamente attestate: "I knew that Jim Saddler, the hero of the book, had to have been in either the 19th or 20th Queensland regiment. So I went to the Return Servicemen's League and asked if there was a battalion history for either of those regiments. There was one and it gave everything I needed to know: the location of my man for every day of the narrative, the weather, the terrain, every object he would have passed in getting from Armentieres into the lines. All I had to do, having written the book without that information, was add it in" (Intervista rilasciata a Levasseur 162).

Quella di Malouf è dunque una deliberata demitizzazione di alcune delle illusioni legate al Mito di ANZAC attraverso lo sfruttamento di alcuni dei suoi concetti chiave, come ad esempio quello della *mateship* o il *larrikinism* esplicitato attraverso personaggi come Clancy Parkett. Nel sostituire sul finale le immagini di morte con le aggraziate movenze del surfista sulle onde Malouf sembra voler, da un lato, suggerire la nascita di nuovi miti australiani, dall'altro rassicurare il lettore che non tutto è andato perduto nel conflitto, che la nuova generazione potrà forse evitare di ripetere i medesimi errori di quella che l'ha preceduta.

Una speranza, questa, drammaticamente destinata ad infrangersi, così come apprendiamo nel romanzo *The Great World*, pubblicato qualche anno più tardi, nel 1990, il quale tratta del secondo conflitto mondiale.

I soldati descritti in questo romanzo sono stati ormai spogliati anche dell'ultima illusione d'eroismo e, prigionieri in terra straniera, si ritrovano costretti a vivere una vita nomade, da mendicanti, in cui il corpo si trova ad essere mortificato dal clima, dagli stenti, dalle malattie e dal lavoro forzato a cui i carcerieri sottopongono i prigionieri di guerra.

The Great World, il Mondo Grande, quello stesso mondo di cui l'Australia voleva far parte attraverso la partecipazione allo sforzo bellico, diviene ironicamente il nome di un luna park abbandonato in cui i prigionieri vivono per qualche tempo, mettendo in luce come le basi fondanti della cultura occidentale, ossessionata dal concetto di civilizzazione e di mascolinità, siano assolutamente fallaci. La guerra viene smascherata nella sua natura di impresa commerciale, figlia di interessi economici travestiti da sacrificio patriottico, al pari dei commerci che avvengono nel campo, spesso privi di qualunque senso:

Transactions. Deals. They took up so much energy, engendered so much feeling, you might have thought they were the one true essential of a fighting man's life, of tenacious, disorderly civilian life inside the official military one, exposing in pocket form the real motives of all this international activity, compared with which all talk of freedom and honour and patriotic pride and the saving of civilisation was the merest mind-fogging gibberish (GW 43).

La guerra in Malouf è il fallimento più evidente dell'uomo, così come non può che essere fallimentare l'inclusione della guerra in una mitologia nazionale. Nell'esaltare i valori del modello dominatore, infatti, risulta impossibile liberarsi dalla violenza che gli è sottesa e che, quando non si esprime nella lotta tra stati, trova il suo sfogo nell'oppressione dei più deboli. Coloro che trovano nella guerra e nel conflitto la propria

ragione di vita non possono che vivere esistenze incomplete, così come accade al padre di Jim, con la sua rabbia cupa e incomprensibile, o a Billy Keen, il padre di Digger, il quale, nel rimanere un eterno fanciullo affamato di gloria e prestigio, fallirà nel suo ruolo di marito e padre.

È proprio Billy Keen, in *The Great World*, ad incarnare i valori distorti del modello dominatore, il potere distruttivo dell'uomo che riesce a sentirsi tale solo rifiutando e soggiogando completamente la dimensione materna e femminile, denigrando la forza emancipata della moglie o persino il dono del figlio di rielaborare creativamente il mondo.

Per Billy, “born with the war” (GW 20), persino il successo negli affari della consorte, frutto di duro lavoro e lungimiranza, viene vissuto come un affronto: “he even resented, at last, the success she made of the store, because of the strenght it gave her. It put him in the shade” (GW21). La vita dell'uomo, deformata dall'esperienza della guerra, non può che esprimersi nell'ossessiva ricerca dello stesso “intensified pitch of daring, terror and pure high-jinks that would forever be his measure of what a man's life should be when he is at full strecht”, così che la famiglia, la memoria dei figli morti, la costruzione di una casa che sia anche rifugio vengono da lui considerati un rammollimento dello spirito, una sorta di femminea indolenza. La sua vicinanza al mondo impersonale delle macchine, le quali sembrano quasi comunicare con lui (GW 23), non può che richiamare i pensieri di Ashley Crowter in *Fly Away Peter*, in cui l'enorme apparato bellico messo in campo dai due eserciti viene paragonato ad una perversa macchina ormai impossibile da arrestare.

L'ossessione violenta della madre di Digger per il possesso, già trattata in questo capitolo, non può similmente rappresentare un'alternativa mutuale all'attitudine passivo-aggressiva di Billy Keen. Nel suo desiderio di legare completamente il figlio a sé e nell'imporsi violentemente nei suoi confronti, Marge rappresenta i valori del matriarcato, il quale, nella riflessione di Eisler, così come il patriarcato ha le sue fondamenta nel dominio e nella subordinazione dell'altro: “the rages she got into scared her. She did not know at times, when she struck out at him, cuffing his ear or sending a stinging blow across his cheek, what it was in him that made her so angry” (GW 24-25). Sarà dunque Digger, nel raccogliere in sé maschile e femminile, memoria del passato e capacità di proiettarsi nel futuro, la sensibilità materna che lo lega ai fratelli perduti, ormai poco più che fantasmi che si stringono alle gonne della madre, e quella paterna, tutta volta alla pura azione (“action was what his father was in love with” GW 27), a

rappresentare una vera alternativa gilanica, fondata sul rispetto e l'accettazione della differenza. Nel suo fare propria la lezione aborigena, al punto che è proprio un aborigeno a definirlo “a blackfeller on the *other* side a' yer skin” (GW 57, corsivo nel testo), Digger comprende la necessità di superare i limiti imposti da entrambe le visioni, affrontando l'avvenire con la curiosità dello storico e del poeta, senza tuttavia dimenticare le proprie radici: “what she was really warning him of was the difference between what she called reality, or duty, or fate [...], and a hunger he had, and which his father had too, for something that began where her reality, however clear and graspable it was, left off”(GW 28), ed ancora, “he was a collector, as she was. He hung on to things. But his room was of another kind, and so were the things he stored there” (GW 115). È solo nel bilanciare criticamente l'importanza degli insegnamenti di entrambi i genitori, facendo propri non la violenta repressione o il desiderio egoista di possesso, bensì un vivido, miracoloso interesse “in the sheer size of the world, and the infinite number of events and facts and objects it was filled with” (GW 28) che Digger può scoprire la vera pienezza dell'essere.

Così come il viaggio reale e simbolico di Digger nel grande mondo, anche il viaggio di Priamo, che il sovrano troiano compie spogliato di ogni paramento ed accompagnato soltanto dall'umile carrettiere Somax, vuole essere, a mio avviso, simbolo del viaggio dell'uomo verso un più vero rapporto con i suoi simili. La riscrittura maloufiana del poema omerico diviene dunque importante spunto di riflessione per l'intera cultura australiana: non la guerra si celebra, bensì il perdono, non il potere maschile e tirannico, ma l'abbraccio tra due nemici spogliati delle insegne del comando, non l'esaltazione dell'eroismo quanto la dimensione privata del lutto.

È non a caso in una poesia, quella recitata da Mr Warrander al matrimonio di Vic, che Digger sembra trovare la descrizione più calzante della propria ricerca, la quale, nel suo celebrare l'amore per “what is always out of reach” (GW 263) diventa simbolo del potere immaginifico del mito e, più in generale, della letteratura, la parola creatrice che supera infine l'orrore della guerra e della prigionia:

'Eternal'. On our lips the extravagant promise
 That spirit makes. The animal in us knows
 The truth, but lowers its dumb head and permits itself for this
 One day to be garlanded and led
 Beyond never-death into ever after,
 being In love with what is always out of reach:
 The all, the ever-immortal and undying

Word beyond word that breathes through mortal speech
Noon here in this garden, and the daystar
Shakes out instant fire to call to call up earth, water, air,
Grass, flowers, limbs and the still invisible presences
That hold their breath and stand in awe about us.
We are all of us guests at a unique, once only
Occasion — this one, this, the precarious gift
Alive in our hands again, the mixed blessing
Offered and accepted [...]
(GW 236-237)

Nel giardino evocato nei versi di Mr Warrander, ancora una volta simbolo di riconciliazione con la terra, gli elementi tutti, così come presenze che non possono che essere i fantasmi dei morti, sono chiamati ad essere testimoni di un “mixed blessing”, dell'esaltazione di un dono precario, quello della vita, che non può che essere accettato ed al tempo stesso donato nuovamente.

Il mondo gilanico si prospetta dunque come un mondo libero da catene, completamente proiettato verso l'altro, verso la sete di conoscenza e d'illuminazione spirituale, “un mondo in cui ai bambini non si racconteranno leggende su uomini onorati per la loro violenza¹⁷³, o favole ai fanciulli che si smarriscono in spaventose foreste, in cui le donne sono streghe malvagie” (Eisler, *Il calice e la spada* 362).

E, come prospetta Eisler, “dopo la sanguinosa svolta androcratica, sia gli uomini che le donne finalmente scopriranno cosa può significare vivere come esseri umani” (Eisler, *Il Calice e la Spada* 362).

173 Così come avviene invece nei racconti di guerra di Billy Keen al figlio bambino, “horror stories [...] that scared even himself, as if no amount of telling would ever get him used to the fact that they had happened, and he had once been part of them” (GW 26-27).

CONCLUSIONE

WORDS ARE LILIES, SPIRITS AFLOAT
TOGETHER, WATER, LEAVES
AND THE PALE FLESH HOVERING
ABOVE ITSELF, TOGETHER
SO CLOSE, THEIR BODIES JOINED
THEIR MOUTHS, IN THE SAME
LOVESTREAM
NOT YET, NOT YET, OR NIE, NIE,
NIEMALS.

- DAVID MALOUF, LIBRETTO PER VOSS

Nel corso dell'intervista¹⁷⁴ a me rilasciata nell'aprile 2013, David Malouf ha affermato che “stories and myths are just different modes of thinking, both symbolic and metaphorical [...]. Here [in Australia] people are recreating those myths, or stories or ways of thinking, not just for another time, but also for another place”. Questa dichiarazione è, a mio parere, in grado di riassumere perfettamente quanto oggetto di analisi in questo lavoro, ovvero il tentativo da parte dell'autore di trovare una via mitologica in grado di formare una nuova coscienza identitaria australiana e, più in generale, di porsi criticamente nei confronti del modello dominante espresso dalla cultura Occidentale.

L'analisi dei romanzi e dei racconti brevi in una prospettiva postcoloniale mi ha permesso di individuare come la visione dello spazio e della storia siano stati, in Australia, profondamente influenzati dalle dinamiche coloniali, portando ad un senso di straniamento rispetto al territorio nel superimporvi strutture chiaramente pensate per uno spazio europeo e non antipodeo e conducendo infine al tentativo di superare tale estraneità alle cose con la produzione di miti nazionali profondamente influenzati da modelli androcratici e dominatori. L'individuazione delle tematiche mitiche nella prosa di Malouf ha dimostrato come la costruzione di un'identità culturale in Australia, resa difficoltosa da un controverso rapporto con il paesaggio ed il passato coloniale del paese, possa essere affrontata creativamente attraverso la riscrittura e la ricodificazione di miti preesistenti o la creazione di storie nuove, capaci di rivalutare modelli alternativi e di *partnership*. Nelle parole di Elizabeth Baeten,

174 Si veda l'Appendice I allegata in coda a questo lavoro.

the locus of creative freedom is found to reside, ultimately, in the ontological region demarcated through myth as the truly human sphere. This conception of freedom entails the elimination of any constraints, conditions, or limits on this creative power [...]. Whatever is deemed mythical, whatever the value assigned to the mythical, and whatever the character of ontological regions delimited by the mythical, unbridled creativity is the *telos* toward which human being strives (Baetes, *The Magic Mirros* 19).

Il potere creativo della parola, come teorizzato anche da Raimon Panikkar nel suo libro *The Rhythm of Being*, si esplicita nella riscrittura mitica, così come avviene nelle opere di Malouf quando i personaggi o i luoghi vengono caricati di significati archetipici, divenendone testimoni e messaggeri. Nel rendere centrali al raggiungimento di una piena consapevolezza di sé la narrazione, il ricordo, la comunicazione con altri uomini ed il mondo, Malouf lascia intuire come questo processo possa essere adottato anche a livello collettivo al fine di creare una molteplicità di visioni, tutte ugualmente valide e preziose, senza che una finisca per risultare prevaricante rispetto alle altre.

La parola come *mythos* e la sua unione con il *logos* storico sembrano essere l'unico mezzo in grado di superare l'inevitabile limitatezza dell'esperienza del singolo – la quale potrebbe rischiare di tradursi in imposizione violenta di una determinata concezione della realtà –, così come l'altrettanto inevitabile limitatezza della storia intesa come sequenza cronologica e lineare di fatti considerati rilevanti, la quale sembra ignorare l'esistenza di una pluralità di prospettive legate alle microstorie dei singoli e alle loro personali epifanie. Nel suo intervento apparso sulla rivista *Idiom* Malouf ha presentato nell'anno 2009 un contributo di estremo interesse riguardo all'importanza di *mythos* e *logos*, concetti descritti in modo assai vicino alla filosofia di Panikkar, spesso utilizzata nel corso di questo studio per analizzare le opere maloufiane. *Mythos* è, per Malouf, un movimento spirituale e psicologico della coscienza, la quale lavora per associazioni non lineari, ma anzi surreali, mentre il *logos* rappresenta il raziocinio e la logica, il cui valore sembra essere divenuto fondamentale e fondante nel mondo moderno, ossessionato dalle risposte, fittiziamente universali, fornite dalla scienza. Il linguaggio deve divenire entità duplice nel suo accomodare al tempo stesso *Mythos* e *Logos*, in quanto tale compresenza è alla base di una cultura finalmente *completa*:

Mythos, and the forms of consciousness through which it apprehends and imitates reality, belongs to a faculty that has come with us out of the deepest past and continues to move us even in these advanced times often in ways of which we are not consciously aware. It works at a psychological and spiritual level, by association and through surreal imagery rather than logic, and involves primitive responses we have not entirely outgrown. *Logos*, discussion based on analysis or speculative theory, is entirely rational,

and ought to be both coherent and clear. [...] We need to distinguish between *mythos* and *logos*; the different forms of truth they yield and the language that is appropriate to each. [...] Only a culture that recognises both, and a discourse about culture that accepts both as different but complementary forms of knowing, can be considered whole (Malouf, *Idiom* 6).

Lungi dall'essere un mero mezzo comunicativo, il linguaggio diviene *mezzo espressivo* in grado di coniugare dimensioni apparentemente distanti ed opposte.

Riprendendo e commentando in conclusione a questo lavoro i cinque tratti primari individuati da Wendy Faris¹⁷⁵ al fine di definire il Realismo Magico, intendo dimostrare come Malouf faccia uso di uno stile narrativo nuovo, per molti versi assimilabile al Realismo Magico ma al tempo stesso incentrato su miti ed archetipi. A questa analisi seguirà la proposta di quattro elementi in grado di descrivere compiutamente la narrativa mitico-archetipica maloufiana ed il suo Realismo Mitico.

1. Presenza di un elemento irriducibile che non può essere spiegato da nozioni tipiche legate alle leggi naturali come formulate nel pensiero empirico di tipo occidentale.

Nei romanzi magico realisti troviamo descrizioni concrete e dettagliate di fenomeni che appartengono alla tradizione mitica, religiosa o della tradizione folklorica. Questi elementi non mancano certo nella prosa e, in senso più ampio, nella poesia di Malouf, ma sono anzi uno degli elementi salienti che la critica ha individuato nel corso degli anni e che non è mai venuto meno: a partire da *Johnno*, con le sue premonizioni legate alla morte per annegamento del personaggio eponimo, continuando con *An Imaginary Life*, il romanzo che in assoluto inserisce in modo più palese rimandi alla magia, fino a giungere a *Ransom*, che chiude un ipotetico cerchio mitico nel suo essere effettiva riscrittura di uno dei miti fondanti dell'Occidente, la guerra di Troia. Rispetto al Realismo Magico, tuttavia, gli elementi prevalenti nelle opere di Malouf non sono il soprannaturale ed il magico, che mirano a stupire e destabilizzare il lettore, quanto l'archetipico ed il mitico, utilizzati al fine di garantire una nuova lettura della storia e dell'identità dell'Australia.

175 Si veda Faris, Wendy. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*.

2. Presenza di una descrizione realista, mimetica, che si interessa di fenomeni ed oggetti comuni e quotidiani, inseriti in un universo narrativo che somiglia a quello in cui viviamo e che è successivamente rivisitato alla luce del meraviglioso e dell'inaspettato.

Stati mentali estremi od amplificati sono spesso utilizzati dagli scrittori magico-realisti per sospendere la narrazione di tipo mimetico e ridisegnare i contorni dell'esperienza; questo è quanto Malouf afferma di aver attuato in *An Imaginary Life* quando nella Postfazione dichiara di aver scelto di ambientare la vicenda in un particolare luogo e tempo storico proprio per dare credito alla sua rivisitazione narrativa del comune in senso fantastico:

It was partly to break into a field of more open possibilities that I set my narrative in a remote place about which almost nothing is known, and in an age, the dawn of the Christian era, in which mysterious forces were felt to be at work and thinking had not yet settled into a rational mode (AIL 154).

Benché, come intuibile dal titolo stesso, *An Imaginary Life* sia un romanzo che fa dell'immaginazione la propria colonna portante, Malouf non manca di porre adeguata attenzione nel ricreare una figura credibile di poeta romano, citando ampiamente a partire dalle fonti storiche e letterarie a disposizione. Nel suo scegliere proprio Ovidio, senza affidarsi ad un personaggio completamente fittizio così come accade invece per Frank Harland in *Harland's Half Acre*, Malouf accetta di basare il più immaginifico e trascendente dei suoi romanzi sulla verità storica dell'esilio del poeta latino. "I am Ovid" (AIL 19), annuncia chiaramente il protagonista, che all'Ovidio storico sembra rubare persino lo stile nel suo rivolgersi direttamente ad un futuro e sconosciuto lettore così come avviene nelle *Tristia*, in cui il poeta si rivolge ad un *candide lector*¹⁷⁶: "I speak to you, reader, as one who lives in another century" (AIL 19). *An Imaginary Life* si pone in una dimensione sospesa tra storia ed invenzione, "a moment that remains anchored to a precise historical juncture and yet is outside, or between, the parallel tracks of history, and whose exploration is a historical delirium through the voice of another" (Boldrini, *Autobiographies of Others* 250).

176 Per una più accurata descrizione delle tematiche riprese dalle opere ovidiane dell'esilio si veda Colakis, Marianthe. "David Malouf's and Derek Mahon's Visions of Ovid in Exile", *Classical and Modern Literature* 13:3, 229-239, così come l'analisi di Renato Oniga: "David Malouf e i classici". *Le Simplegadi*, IX, 9 (2011): 120-148.

Il rapporto dell'essere umano con gli oggetti, “the paraphernalia of daily living” (A 123), viene similmente mirabilmente descritto in termini magico-realisti nel racconto “In Trust”, contenuto nella raccolta *Antipodes*, in cui “our own utensils and artefacts take on significance for a moment in the light of the future. Small coins glow in our pockets”, modificando, così come i fantasmi del passato che abitano il museo dell'Olocausto, la percezione del mondo: “our world too seems vividly, unbearably present, *yet mysteriously far off*” (A 124, mio corsivo). Il valore degli oggetti, per Malouf, non può che essere proporzionale al loro valore immaginifico e sentimentale, al punto che la giovane Gillian, nello scegliere un dono tra i molti oggetti raccolti dalla prozia Connie nei suoi ottantasette anni di vita, abbandona i preziosi cucchiaini¹⁷⁷ appartenuti alla nonna e sceglie invece delle antiche immagini fotografiche a raggi-x, tutto ciò che rimane del fidanzato della zia, morto nel 1917 durante la Prima Guerra Mondiale, in virtù del fatto che, nell'osservare le immagini, “the emotions were powerful and real – a kind of astonished awe as before a common mystery [...] the power and will of a whole being was there” (A 127). Tale è la comunione dell'osservatore con l'immagine, che i corpi sembrano fondersi per un istante, al punto che “the young man's Adam's apple rose in *her* throat. A word, it was, that he had intended to speak but could not” (A 127, mio corsivo).

3. Il lettore può sperimentare dubbi destabilizzanti a causa della presenza di due (o più) visioni della realtà.

Nella narrativa magico-realista il lettore si trova a considerare due distinte visioni della realtà, solitamente una mimetica ed una legata ad elementi magico-fantastici, le quali risultano ugualmente convincenti poiché “magic grows almost imperceptibly out of the real, and the narrator registers no surprise” (Faris, *Magical Realism* 14). Malouf ha, a tal proposito, affermato che gli scrittori sono “compulsive shapers” e che i fatti non possano rimanere tali a lungo nel momento della produzione creativa: “Facts are not facts in the end [...] the further you go with writing the more you are thrown back absolutely on your imagination even when you are dealing with ‘facts’” (Intervista rilasciata a Baker 5).

177 “I know the spoons were more *valuable*”, ammetterà poi Gillian nel parlare alla madre (A 129, corsivo nel testo).

Perfettamente esemplificativo in tal senso risulta essere il racconto “War Baby”, inserito nella raccolta *Every Move You Make*. Il protagonista Charlie, orfano di padre, vive con il nonno e la zia nella vecchia casa di famiglia, la quale è per lui luogo carico di perturbanti presenze:

He felt the house was full of watchers. Not just his grandfather and aunt, but those presences, invisible but by no means to be underestimated, who were watching them – which was as far as his grandfather went in the matter of religion.

But all this meant was that the forces under whose watchful gaze they were living — who missed nothing, he came to feel, and were pitilessly demanding — had had no names, no faces, and were difficult therefore to get a hold on, to approach and reason with (Malouf, *Every Move* 107).

Si tratta di presenze palpabili, concrete quanto i mobili che arredano la casa dal tempo in cui il nonno era ancora un giovane uomo. Altrettanto palpabile sarà poi per Charlie il fantasma del suo stesso passato, giunto al suo ritorno dalla guerra ad unirsi, in forma di bambino, agli altri fantasmi che abitano la casa, “a slighter sharer of his own more solid flesh”.

Spiriti simili abitano anche il racconto “The Empty Lunch-Tin”, nel quale si prende in esame il senso di perdita di una madre il cui figlio è morto in giovane età e che, in una remota parte della propria mente, non ne ha mai accettato la prematura dipartita. La comparsa improvvisa di un giovane uomo, il quale rimane fermo in piedi appena oltre il suo cortile, apparentemente immobile, diviene inizialmente motivo di riflessione sociale in merito alla difficile condizione dei giovani privi di futuro e lavoro, ma si tramuta infine, in chiusura di racconto, in una sorta di scenario apocalittico ed onirico, che vede l'infinita moltiplicazione di questi giovani spiantati, pallidi ed immobili, figure di fantasmi forse, o semplicemente la proiezione del disagio e del dolore di una madre: “they would spill out into the streets, [...] and so it would go on till [...] a large part of the earth was covered. This was just the start” (A 42).

4. *L'intersezione totale o parziale tra visioni multiple, ad esempio passato e futuro, antico e moderno, reale e mitico.*

La presenza di mondi multipli e visioni trascendenti è uno degli elementi che caratterizzano la prosa di Malouf, come già ampiamente illustrato. In tutti i suoi romanzi possiamo trovare echi del futuro che penetrano la narrazione presente, così

come a volte le memorie si inseriscono a fare da contrappunto agli eventi dell'*hic et nunc*. Nel loro scomparire nel paesaggio naturale Ovidio, Jim e Gemmy rappresentano perfettamente questa tendenza maloufiana, la quale si esplicita con particolare potenza narrativa nel suo ultimo romanzo, *Ransom*, non a caso il più chiaramente mitologico.

Nel descrivere l'infanzia di Achille Malouf ci narra del suo rapporto privilegiato con la madre, la divina ninfa acquatica Teti, la quale l'ha reso partecipe della sua natura mutevole, "shifting and unsubstantial" (R 4). Malouf, nel proseguire il racconto, assume la prospettiva di Achille, il quale ricorda dei molti nomi da lui associati al mare, del modo in cui questi, come incantesimi, avevano il potere di evocare la figura materna, chiamandola a sé. La voce di Teti, che irrompe all'improvviso nella narrazione, si inserisce senza soluzione di continuità e senza l'introduzioni di apici o virgolette, intersecando efficacemente la descrizione realistica, benché lirica, delle stanze della casa di Peleo e la voce divina che sussurra sulla pelle del figlio:

As a child he had his own names for the sea. He would repeat them over and over under his breath as a way of calling to her till the syllables shone and became her presence. In the brimming moonlight of his sleeping chamber, at midday in his father's garden, among oakwoods when summer gales bullied and the full swing of afternoon came crashing, he felt himself caught up and tenderly enfolded as her low voice whispered on his skin. Do you hear me, Achilles? It is me, I am still with you. For a time I can be with you when you call. He was five then, six. She was his secret. He floated in the long soft swirlings of her hair (R 4-5).

In modo ancora diverso il ladro di *The Prowler* assume connotati mitici attraverso le molte e conflittuali descrizioni che di lui vengono date (CP 189). "The burglar's ordinariness and at the same time his utter strangeness" (CP 192) divengono paradossalmente entrambe visioni assolutamente valide della stessa figura miticizzata. Se il linguaggio è di norma percepito come limitante, per Malouf esso diviene mezzo per la formazione di concezioni alternative del mondo; attraverso il peculiare e lo straordinario l'autore riesce ad indurre nel lettore una più completa comprensione dell'ordinario. Questo concetto, peraltro sempre espresso attraverso la figura simbolica del ladro, trova spazio anche nell'autobiografia *12 Edmondstone Street*, in cui la presenza del ladro non viene notata proprio perché egli è eccessivamente ordinario. È solo defamiliarizzando il familiare, dunque, che diviene possibile risolvere il dilemma esplicitato in *Antipodes*: "To see what is common, that's the difficult thing, don't you see?" (A 89).

5. Una definizione nebulosa del concetto di Tempo, in quanto esso contiene al tempo stesso il tempo storico e il tempo metafisico ed indefinito.

Nei romanzi maloufiani il Tempo viene spesso piegato alla necessità narrativa, così che presente e passato o presente e futuro si mescolano e si anticipano. In *The Great World*, ad esempio, la costruzione della ferrovia nella giungla malese rappresenta il collegamento tra due diverse storie, quella personale e quella condivisa, ed al tempo stesso la regressione ad un mondo in cui unico motore degli eventi è lo sforzo fisico, l'operato di muscoli ed ossa, così come avveniva nel passato pretecnologico in cui non esistevano macchine:

Back where they came from they had belonged, even the slowest country boy among them, to a world of machines. Learning to drive was the second goal of manhood – the first for some. [...] Once you have learned certain skills, and taken them into yourself, you are a new species. There's no way back. Well, that was the theory. Only they found themselves now in a place, and with a job in hand, that made nothing of all that. It might never have been. They had fallen out of that world. Muscle and bone, that was all they had to work with now (TGW 130-131).

La lenta e faticosa costruzione della ferrovia, simbolo del progresso che avanza, sarà precisamente quel che porterà il progresso in quell'angolo remoto di mondo, rinsaldando il contatto tra il futuro da cui questi uomini provengono ed il passato che li ha invece improvvisamente inghiottiti: “if they could only finish the line and link up all the sectional bits of it, they would have made their way back into the future” (GW 132). Al tempo stesso la ferrovia è per Digger un punto di contatto rispetto alle memorie del suo passato personale, riportando alla mente i giochi infantili nei pressi di Keen's Crossing, quando camminava sui binari a braccia tese, fingendo di trovarsi su di una fune tesa. Quella fune, così come i binari della linea ferroviaria, diviene simbolo dell'unione tra diversi momenti temporali, i quali si intersecano senza soluzione di continuità nella narrazione.

Sempre in *The Great World* il tempo storico sembra annullarsi e contemporaneamente dilatarsi indefinitamente nell'istante in cui il destino di uno dei personaggi raggiunge il suo punto climatico: l'affronto di Vic ad una guardia e la morte di Mac, capro espiatorio della furia cieca dei carcerieri, rappresentano per Digger, il protagonista, un evento per sempre cristallizzato nella memoria,

a moment that for as long as he lived would remain apart and absolute, its real seconds swelling till he felt as his body had been suspended over a gap where the sun was stopped and chronology ceased to operate. Duration was now measured only by the mind's capacity to grasp all that was taking place there(GW 121).

Ancor più radicale risulta poi il totale l'annullamento della dimensione temporale nella narrazione di Ovidio, in quanto nel momento della metamorfosi l'estate e la primavera si fondono ed il poeta sperimenta un continuo scivolare avanti ed indietro negli anni: "It is summer. It is spring. I am immeasurably, unbearably happy. I am three years old. I am sixty. I am six" (AIL 152).

Benché le caratteristiche summenzionate siano effettivamente presenti nella prosa di Malouf, come ho provveduto a suggerire attraverso svariati esempi, l'autore ha sempre rifiutato di essere etichettato come scrittore magico-realista¹⁷⁸, forse per via dell'eccessivo rimarcare l'elemento magico, quando è a mio parere assai più presente e rilevante quello mitologico-archetipico. È per questo motivo che ho ritenuto di proporre una definizione diversa, nella quale prendere in considerazione l'importante componente mitica, riconosciuta da Malouf nel corso di numerose interviste, e che ho definito in questo lavoro Realismo Mitico. Alla luce del mio studio quattro sono gli elementi che ritengo debbano essere presi in considerazione nel definire brevemente il Realismo Mitico maloufiano:

1. La presenza di elementi misteriosi, esperienze o stati psicologici che possono essere ricollegati a simboli o immagini archetipiche.

Così come l'elemento irriducibile presente nel realismo magico, le immagini mitiche ed archetipiche presenti nella prosa di Malouf non possono essere spiegate attraverso la logica o la conoscenza empirica. Tali immagini sono parte del testo, inseparabili dalla trama realistica e causano nel lettore un'inconsapevole sospensione dell'incredulità, la quale permette di interiorizzare pienamente i valori proposti all'interno dell'universo narrativo, riconoscendo, attraverso le strutture archetipiche, significati e connessioni

¹⁷⁸ Mi riferisco qui alla quarta nota dell'articolo di Carmen Concilio "The Magic of the Language in the Novels of Patrick White and David Malouf", ove l'autrice ricorda una conversazione avuta con Malouf nel 1997 in cui discussero di realismo magico: "the author confirmed his distance from writers such as Garcia Marquez by expressing special appreciation of the latter's *Love in the Time of Cholera*, a novel which has little to do with the acclaimed magic realist *One Hundred Years of Solitude*. Nevertheless Malouf admitted that the medium of the novel allows a certain kind of work on language, particularly on the language of silence, which other mediums, such as film, do not permit" (Concilio, "The Magic" 30).

altrimenti invisibili.

Malouf esprime questo concetto attraverso le parole del patrigno di Vic, il quale attribuisce all'immaginazione poetica (e dunque alla parola creativa) caratteristiche quasi sovrannaturali:

To make glow with significance what is usually unseen, and unspoken to – that, when it occurs, is what binds us all, since it speaks immediately out of the centre of each one of us; giving shape to what we too have experienced and did not till then have words for, though as soon as they are spoken we know them as our own (GW 284).

Lo stesso Malouf, nel corso di diverse interviste, una su tutte quella concessa a Paul Kavanagh, ammette che la sua prosa, il modo in cui desidera leggere il mondo, è costruito “in terms of correspondences, analogies, metaphors, rather than plot” (Intervista con Kavanagh 247), un processo critico ed allo stesso tempo un gioco di specchi e corrispondenze interpretative “that means reading, looking at things and offering a discovery of how they fit together, what corresponds with what, what mirrors what, what is the opposite of what, and so on” (Indyk, *David Malouf* 48).

Gli specchi, così come il loro equivalente letterario, l'archetipo del Doppio, sono da sempre il simbolo della ricerca identitaria, del tentativo di comprendere se stessi, oggetti a volte riflettenti, a volte deformanti, i quali, come illustrato, appaiono in diverse occasioni all'interno della prosa maloufiana a marcare prese di coscienza ed epifanie. Lo stesso accade ai personaggi quando si trovano a confrontarsi con l'immagine del Bambino, archetipo che rimanda all'idea di Australia come “country of lost children” (Pierce, *The Country of Lost Children* xi) e che compare in numerosi romanzi e racconti, tra i quali *An Imaginary Life*, “War Child”, “At Schindler's”, “The Valley of Lagoons”, “Blacksoil Country” e “A Medium”. Un'altra immagine archetipica ricorrente è quella del Mostro o abietto, indissolubilmente legata al concetto di Altro ed all'esperienza di quanto è diverso. Pensiamo ad esempio all'incontro onirico tra Ovidio ed i centauri, i quali, nel loro sussurrare parole incomprensibili, sono presagio dell'incontro con il Bambino, una creatura che, così come i centauri, “lies beyond human imagining” (AIL 149) in una dimensione liminale compresa tra il reale ed il fantastico. L'avvicinarsi di uno dei centauri causa in Ovidio una sensazione di meraviglia, “like a reflection rising to the surface of a mirror”, e la menzione del riflesso immediatamente evoca l'archetipo del Doppio, che diverrà successivamente uno dei temi fondanti dell'opera: “it was there, outside me, a stranger. And something in me that

was its reflection had come up to meet it” (AIL 24-25). Lo specchio viene menzionato nuovamente in uno dei sogni che seguono il primo incontro tra Ovidio ed il Bambino, ad associare con maggiore chiarezza la figura del bambino selvaggio a quella mitica dei centauri, a mostrare come il ruolo del Bambino sia duplice, da un lato il Doppio di Ovidio, dall'altro un ibrido mitologico: “as in that earlier dream I am face to face with something that is not myself or my own imagining, something that belongs to another order of being, and which I come out of the depths of myself to meet as at the surface of a glass” (AIL 52).

In *Child's Play* l'immagine dello specchio è nuovamente utilizzata per rimarcare il rapporto archetipico tra il Terrorista e l'Autore che dovrà assassinare; l'immagine del giovane viene sovrapposta a quella dell'eroe dell'ultima opera del Maestro, il cosiddetto *Work in Progress*, “the unfinished masterpiece that I too am obsessed by and whose hero I think as of a mirror image of myself, since every move he makes into the fullness of existence is a move that holds me off” (CP 88). Il punto di contatto tra realtà distinte è esplicitato nel decimo capitolo, quando il Terrorista, posto simbolicamente di fronte ad uno specchio assolutamente reale, lascia che Clara applichi sul suo volto del trucco: “she has heightened the colour of my cheekbones with a touch of make up and put a dot of it at the corner of my eye- Somehow it changes the whole shape of my face” (CP 84). Il Terrorista, trasformato, diviene l'incarnazione di uno dei personaggi d'invenzione partoriti dalla mente dell'Autore, “the formula one racing driver and ex-mercenary” che, nell'ultimo episodio, si sta preparando “with a touch of colour on his cheeks and a spot of it at the corner of his eyes, to become the mistress – yes, the mistress! – of a Venezuelan oil-magnate” (CP 89). Le infinite maschere dell'eroe, le sue trasformazioni, diventano a loro volta metamorfosi del suo doppio, il narratore.

In modo simile l'esperienza della morte negli ultimi capitoli di *An Imaginary Life*, *Child's Play* e *Fly Away Peter* permette allo scrittore di rendere meno netti i confini tra reale ed immaginario, inserendo nel testo simboli di grande potere evocativo.

Nel procedere incontro alla propria morte Ovidio fa esperienza di una comunione completa con il suo doppio, il Bambino selvaggio, spostando la sua coscienza “from the ‘here’ of self to the ‘there’ of the other” (Randall, *David Malouf* 20) nel momento in cui la metamorfosi/trasformazione ha luogo ed il sapiente uomo di lettere, l'ironico tessitore di storie, fa propri gli insegnamenti della sua guida (AIL 98). Lungi dall'essere esperienza negativa per Ovidio, il silenzio è piuttosto la chiave che gli permette di oltrepassare la soglia ed essere così liberato dalla propria vita (AIL 32), la vita vana e

dissoluta del poeta romano, del figlio di buona famiglia, tornando a fare proprio il senso di meraviglia e completezza associato all'infanzia.

Liberato finalmente dalla propria colpa e dal senso di ineluttabile predestinazione che accompagnava sia lui che il suo doppio, il Maestro, il Terrorista può infine fare propria la pienezza vitale per l'ultima volta, sfuggendo al labirinto cittadino e strappando le maschere indossate nel periodo della sua segregazione forzata.

L'unione tra umano e naturale non presenta subito le stesse connotazioni positive in *Fly Away Peter*, dove l'integrazione tra mondo naturale e uomo sembra inizialmente impossibile a seguito delle devastazioni della guerra, la quale ha quasi irreparabilmente ferito il paesaggio, sfregiando la terra con le sue profonde trincee e le sue Terre di nessuno punteggiate di cadaveri e filo spinato: benché la coscienza di Jim si espanda negli ultimi attimi della sua vita, ampliandosi a comprendere l'interezza del campo di battaglia ed ogni forma di vita che lo abita, osservando il territorio e le mappe che l'uomo ha imposto su di esso, i morti sono intrappolati nel loro purgatorio, costretti a scavare, così come suggerisce il nome *diggers*, nel tentare di raggiungere gli Antipodi. È solo attraverso la voce e lo sguardo di Imogen, il quale si posa sulla figura cristologica di un surfer che sembra correre sulle acque, che si suggerisce in ultimo una riconciliazione ed una rinascita.

I tre capitoli finali, lunghi dall'essere uniformi nonostante l'uso del medesimo artificio narrativo e di un analogo simbolismo vita/morte, portano ognuno ad una riflessione diversa: quello che per Ovidio è il superamento dell'esilio dalla natura sperimentato nell'infanzia e la comprensione del messaggio portato dal Bambino è, nel caso di Jim in *Fly Away Peter*, il distorto concretizzarsi del soprannome *digger* associato alle truppe antipodee e del desiderio pressante del soldato di tornare a casa, riappropriandosi della terra come simbolo di vita e non solo di morte; ancora, per il Terrorista la morte è fuga dal labirinto e l'ingresso in una realtà senza tempo che possa permettergli di abbandonare l'astio che provava nei confronti del suo Doppio e il modello dominatore ad esso associato.

Gli Archetipi mitici sono assolutamente imprescindibili nella prosa di Malouf, così come si può intuire dalle parole che usa per descrivere, in una lunga intervista in merito a *Ransom*, il suo rapporto con i miti greci:

I've always been interested in the classical world because I think those stories – whether it's Greek myths or the episodes in the plays, Antigone, or Oedipus, Medea – they are

all the absolute distillation of human moments that are almost like the ones we go back and back to in dreams. It's no coincidence that Freud goes to so many of them to explain deep-seated psychological states or predicaments, one is drawn to those archetypal stories because they still have deep reverberations in us [...] beyond people's conscious knowledge. [...] Those stories are not lost because they continue to reverberate (Intervista rilasciata a Kanowski 81-82).

Tra i romanzi maloufiani *Ransom* è certamente quello che più chiaramente fa uso di immagini mitiche e, pur essendo una riscrittura della più grande tra le storie dell'Occidente per sua natura legata da una trama immutabile, permette all'autore di esplorare liberamente le tematiche tracciate nei romanzi precedenti senza la necessità di giustificare alcune scelte lontane dai confini del plausibile. *Ransom* è una narrazione in cui un Semidio può fare esperienza dell'abbraccio acquatico della madre, ninfa marina, o “whisper dark syllables of horse magic” (R 26) alle sue cavalcature immortali, ma in questo mondo mitico in cui il Dio Hermes e la Dea Iris fanno visita al re di Troia appare persino più semplice essere testimoni della nascita della coscienza moderna, in cui le vite sono “as open to chance and random things as they are to any date or predestination” (Intervista rilasciata a Kanowski 81).

2. Una descrizione realistica della psiche e dei tratti dei personaggi, unita ad un'attenta resa di paesaggi e fatti storici, in special modo quando relativi all'Australia

Nel narrare un paese ed i suoi abitanti l'opera creativa di un autore è cruciale, ma solo se la sua creatività è sostenuta da solide basi geografiche e storiche in grado di rendere “the past alive in the present” (Intervista rilasciata a Kanowski, 81). La dimensione mimetica e realista è essenziale nell'opera di Malouf almeno quanto l'uso di tecniche narrative di stampo mitico-archetipico, poiché si configura come fondamento in cui incastonare simboli e rivelazioni.

Malouf stesso ha sempre confermato come la sua vicenda biografica, il periodo storico in cui è cresciuto ed il luogo – Brisbane – nel quale ha trascorso i primi anni della sua vita abbiano avuto enorme influenza nel formare la sua visione della storia e, più in generale, della realtà; l'intera generazione di Malouf è stata, sempre a suo parere, formata attraverso il conflitto tra dovere sociale ed immaginazione personale, il che può

essere considerato preludio alla compresenza nei suoi romanzi di mito, ovvero immaginazione e parola creativa, e realtà storica:

[National Service] affected everything – the kind of sentence you wrote, the extent to which you felt you could move away from real objects as being either free or conditioned by reality. You never had complete control. [...] It did make people more cautious, [...] but at the same time it kept them related to a social reality which, at the end, I think we absolutely belong to. We can't really claim ultimate freedom for ourselves, or even for the imaginative world we create [...] because ultimately we really just are brought back to responsibility to a community and a total situation (Intervista rilasciata a Davidson 329).

Il progresso storico della nazione australiana è certamente una delle principali preoccupazioni della produzione maloufiana e rappresenta il tema centrale di sei dei suoi romanzi: *Johnno*, *Fly Away Peter*, *Harland's Half Acre*, *Remembering Babylon*, *The Great World* e *The Conversations at Curlow Creek*, i quali tracciano la storia australiana a partire dalla seconda metà del secolo diciannovesimo, prendendo in considerazione le vite dei primi coloni (*British objects*, più che *subjects*, così come lasciano ben intuire le parole balbettate da Gemmy Fairley in *Remembering Babylon*), fino agli ultimi anni del secolo ventesimo. Nel narrare la vita in Australia durante le due guerre mondiali e la Gran Depressione degli anni Trenta, Malouf può sfruttare numerosi contesti in cui presentare le azioni (e reazioni) umane, riscrivendo e reimmaginando miti e storie (nel doppio significato di *story* ed *history*):

all of those unique and repeatable events, the little sacraments of daily existence, movements of the heart and invitations of the close but inexpressible grandeur and terror of things, that is our other history, the one that goes on, in a quiet way, under the noise and chatter of events and is the major part of what happens each day in the life of the planet, and has from the very beginning. (GW 283-284)

La tensione tra la storicità ed il desiderio di liberare il soggetto del romanzo dalla necessità storica caratterizza, più ampiamente, un buon numero dei suoi romanzi, su tutti *An Imaginary Life*, scritto quale autobiografia di un personaggio storico che tuttavia di autobiografico non ha nulla.

Malouf si connota inoltre come un narratore interessato più al contesto locale che a quello internazionale, sebbene sia innegabile che le sue storie trasmettano contenuti universali, recepibili anche da un pubblico non australiano:

a writer ought to write for the community immediately around him; he ought to write for the tribe. And I think it's only when his work works absolutely profoundly in that way that it has any chance of being good. I think that if people from somewhere else want to overhear that, and discover that it speaks for them as well, that's fine, but I do think that the notion of Literature with a capital L is a very, very dangerous one, and the notion of writers with international stature and all of that is a very dangerous one (Intervista rilasciata a Rogers 35).

3. Interesse per la narrazione e la metanarrativa

Come descritto nel corso di questo studio, un numero considerevole di personaggi nei romanzi e racconti di Malouf mostra interesse per il tema della narrazione. Come i miti, storie cangianti e mutevoli che possono essere ridefiniti, riscritti e variati a patto di mantenere intatte le immagini archetipiche fondamentali, le storie di Malouf spesso si occupano di mostrare come la storia possa essere ridefinita dalle esperienze personali di coloro che la vivono. Alcuni dei protagonisti di queste storie sembrano anzi essere perfettamente consapevoli del potere della narrazione in generale e del mito in particolare, come è chiaramente mostrato da Priamo in *Ransom*, quando questi narra alla moglie Ecuba la storia della propria infanzia, ora un mito con una propria vita ed una propria indipendenza (R 63-64).

Child's Play, fondato su una riflessione metanarrativa sulla scrittura, il giornalismo ed il resoconto biografico è perfettamente esemplificativo dell'interesse maloufiano per l'atto narrativo; il protagonista e narratore, un terrorista autoesiliatosi ai margini della società, è completamente proiettato nel futuro momento dell'omicidio che si appresta a compiere, ma al tempo stesso è irrimediabilmente perso nei meandri della propria immaginazione. Come l'eroe dell'ultimo libro del grande Maestro, il Terrorista costruisce la propria identità per tramite dell'immaginazione e lascia che a definirlo siano le circostanze e le proiezioni del suo pensiero sugli altri silenziosi membri della cella terroristica, uomini e donne i cui veri nomi, personalità, storie ed aspettative sono a lui preclusi. *Child's Play* presenta una narrazione frammentata ed un narratore inaffidabile che sembra incapace di distinguere chiaramente dove la realtà finisca ed abbia inizio l'immaginazione. Così come la terrorista Clara enuncia chiaramente, il Terrorista ha troppa immaginazione e necessita dunque di una guida ed un guardiano che lo incoraggi a tornare alla realtà, quasi fosse un bambino.

In questo universo immaginario in cui il protagonista è (l'inaffidabile) narratore, il tempo, lo spazio ed i personaggi possono subire subitanee metamorfosi: la bionda Clara

si trasforma nella bruna Adriana nell'ultimo capitolo del romanzo ed il colore scuro dei capelli è identico a quello che il protagonista aveva immaginato in sogno ed il nero sembra enfatizzare alcune caratteristiche della di lei personalità, spostando efficacemente la prospettiva del lettore. La realtà viene anticipata dai sogni, o forse sono i sogni ad essere indesiderati intrusi nella vita dei personaggi, rendendo indistinte le linee di demarcazione tra reale ed immaginario.

In *Fly Away Peter*, *The Great World* e *The Conversations at Curlow Creek* la narrazione del passato, il ricordo dei compagni caduti, la creazione di nuovi miti e leggende, mostrano come la riflessione sul linguaggio e la narrazione sia essenziale per Malouf. È interessante notare come in entrambe le narrative di guerra di Malouf, *Fly Away Peter* e *The Great World*, l'unico mezzo a disposizione dei soldati per ritrovare se stessi nel tumulto degli eventi e nei continui spostamenti nello spazio sia quello di recuperare e rinarrare dettagli della propria vita personale o dei luoghi dell'Australia a loro più cari:

Memory was a gift, when they really set themselves to it. Lists. You started one and it could be extended forever, back and back, and gone over endlessly, and what you called up became a magic formula for keeping yourself in the world or for wiping yourself, temporarily, out of it. For some it was the numbers game. What they went back to was the number plates of various cars they had owned or had driven at times for the firms they worked for. These numbers were it. Got into the right order, like the combination of a safe they were a key that would unlock the universe. For others it was railway stations. The stations for instance out from Redfern on the Western Line. They went through them slowly, in morning heat sometimes but at others in the chill of smoky winter, on their way to work (TGW 168).

È solo attraverso questi dettagli apparentemente caotici, lunghe liste di oggetti e nomi e stazioni ferroviarie, che i soldati riescono ad erigere un mondo nuovo in un luogo in cui “walls between things [are] breaking down” (TGW 158).

Allo stesso modo in *Fly Away Peter* le parole del soldato Bobby riescono ad evocare il paesaggio della Baia, sulla quale splende il sole dell'estate australiana:

Bobby had talked of the Bay, in a low voiceless whisper that itself created mystery and made the familiar seem strange, as if dangerous or forbidden. [...] Bobby's voice, white-breathed in the cold, evoked the whole blaze of the bay, faintly steaming (it would be summer there) in the heat before dawn, and Jim could see it, almost feel the warmth in his own bones, smell the dirty bilgewater in the bottom of the dinghy and feel fishscales drying and sticking to his feet. It was there, the Bay. It was daylight there (FAP 61).

Coloro che sono incapaci di trovare narrazioni proprie, di raccontare sé stessi ed il mondo, non possono, per Malouf, che essere condannati all'invisibilità, così come accade a Vic, il quale necessita di “witnesses to his life. Not to his achievements, anyone could see those, which is why he hadn't bothered to draw Digger's attention to them; but to those qualities in him that would tip the balance on the other, on the invisible side” (TGW 251). È inevitabile che Vic, nel mancare di capacità creativa, si trovi ad aggrapparsi alla mera materialità, simbolicamente rappresentata dal filo, “two-and-a-half yards of cotton thread” che l'uomo stringe persino nel momento della morte. Il senso ultimo della narrativa maloufiana è dunque quello di fornire un nuovo linguaggio attraverso il quale permettere agli australiani di trovare espressione, sopperendo a quella mancanza che Malouf percepiva anche in giovane età, nell'ascoltare i resoconti dei reduci del primo conflitto mondiale:

I had a powerful sense of my storytellers' telling me nothing in the end of what they had really seen and felt [...] they were expressing themselves out of my world. Or perhaps they had reduced the thing, even in their own minds, to the purely conventional terms in which they could most acceptably relate their experiences to themselves. (Malouf, “Australian Literature and War” 226)

4. Distinzione tra Mythos, la parola creativa, e Logos, la parola espressa in un momento del tempo. Questa divisione costringe il lettore a dividersi tra due visioni distinte del mondo, mettendo in discussione dogmi e certezze.

Come più volte esplicitato, l'attenzione di Malouf si focalizza specialmente sulla lingua e sull'integrazione dei concetti di *Mythos* (la parola come simbolo) e *Logos* (il termine scienziato). Secondo la teoria del filosofo Raimond Panikkar il nominalismo – che prevede il legarsi di un termine ad un singolo concetto (*logos*) – rappresenta la base del pensiero scientifico, consentendo di determinare con precisione, misurare e sperimentare, ma mancando di considerare la complessità intrinseca della lingua, nella quale ritroviamo una divisione “between scientific terms, which are concepts”, e “spoken words, which are symbols” (Panikkar, *The Rhythm of Being* 196) e presentano dunque molte più connotazioni (*mythos*). Quando in *An Imaginary Life* Ovidio per la prima volta scorge il colore di un papavero nella grigia e piatta Tomi egli è immediatamente portato ad esaminare le proprie sensazioni linguisticamente, così da

fare più intensa esperienza della bellezza del fiore. Attraverso le parole “scarlet” e “poppy” Ovidio non solo nomina un colore ed un fiore, ma richiama nella mente del lettore tutto ciò che questo colore e questo fiore simbolizzano e riallaccia questa percezione alle proprie memorie del bucolico mondo di Sulmo.

Nel suo studio su David Malouf basato su una critica di tipo proppiano, Neisel dichiara non a caso che il linguaggio è, in *An Imaginary Life*, “the magical agent”, ovvero il mezzo attraverso il quale risolvere le contraddizioni insite nella realtà delle cose, così come Malouf stesso ha dichiarato in una delle sue molte interviste: “a great deal of my writing, and I don't just mean the structuring of the stories or the characters, but the actual writing, is an attempt to break through whatever gap our culture may have placed between the eye (and the I) and what it perceives” (Intervista rilasciata a Kavanagh 189).

Il “gap” di cui Malouf parla viene reso evidente dal rapporto conflittuale che alcuni personaggi hanno con la parola in generale e con il proprio nome in particolare: Billy Keen, il quale non riesce a stabilire alcun contatto con il luogo che porta il suo nome, così come Vic Carrant, il quale detesta la persona che gli ha dato il proprio nome, sono entrambi simbolo del fallimento degli uomini nel connettersi a quanto li circonda. Poiché la loro è una visione limitata, in cui un nome si lega ad un solo possibile significato (Keen's Crossing, il padre di Vic), così come accade per il *logos* scienziato, ad entrambi viene preclusa una conoscenza ampliata e trascendente. I nomi non sono in Malouf designazioni rigide e dicotomiche, ma immancabilmente sono manifestazioni del potere creativo della mente umana; come già visto, Digger Keen, facendo proprio il mito fondante di Keen's Crossing, riesce ad intuire come ogni nome abbia con un determinato luogo o oggetto un legame che risiede eminentemente nella narrazione creatrice: “this tongue works within a system of echoes and resonances. It is metaphorical, intuitive and non-logical” (Riem, “The Only Speaker of His Tongue” 20). Anche Adair in *The Conversations at Curlow Creek* realizza, nell'udire la storia del suo incontro con Carney divenuta ora leggenda, che non può esistere una visione singola delle cose, ma che ogni narrazione è una ripresa valida del materiale a cui si ispira, poiché, se pure nell'invenzione, essa è espressione dei sentimenti e delle verità di un individuo. Ancora usando le parole di Malouf, “as you go on seeing the world differently, or develop a different kind of way of using words, all that material becomes available again to be used in a different way” (Intervista rilasciata a Davidson 269).

L'Immaginazione in Malouf non è mai Idea platonica, ma piuttosto una continua interconnessione di immagini, le quali hanno tutte uguale dignità.

Come ricorda Malouf, “the Aborigenes, who spoke three-hundred different sets of languages, gave different names for things and lay them down over the same piece of landscape” (Intervista rilasciata a Papastergiadis 68), senza tuttavia rendere meno valevole nessuno di questi nomi. Similmente Mr Frazer, nel momento in cui Gemmy esita nel trovare un nome alle piante che questi gli indica, suppone si tratti mancanza d'abilità linguistica, ma comprendiamo che si tratta in verità della consapevolezza da parte di Gemmy che ogni cosa può avere più d'un nome. Gemmy, babelicamente, non padroneggia nessuna lingua, il suo lessico è sempre frammentario, diviso come lo è il personaggio tra due mondi; tuttavia, proprio nel momento in cui egli si appresta a scomparire nell'immenso paesaggio australiano, una singola parola sfrigola sulla sua lingua, concretizzandosi in una goccia d'acqua rigeneratrice. È nel fare proprio, fisicamente inghiottendolo, il *mythos*, che Gemmy può lasciarsi alle spalle il *logos* che gli uomini e le donne dell'insediamento avevano cercato di imporre su di lui attraverso la trascrizione della sua vicenda. L'inchiostro si dissolve nella pioggia, la parola creatrice, invece permane nel mondo.

La frase che ha ispirato questo mio studio, il desiderio di Malouf di trovare una nuova via, una *via mitologica*, in grado di ricollegarci al territorio, alle città, alle vite che viviamo, si è, a mio parere, completamente realizzato tra le pagine delle sue opere poetiche ed in prosa.

La sua sensibilità nel proporre una critica al modello androcentrico attraverso l'immaginazione mitico-archetipica, la sua attenzione a tutte le sfumature creative del linguaggio, la sua riscrittura dei miti superati e dominatori della nazione sono infatti un potente mezzo creativo al servizio della sua Australia e, nel loro abbracciare la ricerca identitaria di ogni essere umano, del mondo intero.

L'approccio maloufiano alla produzione letteraria sembra affermare, in maniera costante e continua, la qualità dialettica del testo e la sua capacità di produrre e riprodurre contenuti sempre nuovi attraverso la stretta relazione che esso intrattiene non solo con l'autore, ma in special modo con il lettore. Attraverso i romanzi ed i racconti brevi di Malouf viene operata continuamente una mediazione ed una fusione degli orizzonti, la quale si esprime creativamente in modo aristotelico: al momento della produzione

(*poiesis*) dell'opera, caricata di richiami mitico-archetipici, segue la fruizione ed il conseguente godimento estetico (*aisthesis*), il quale trova il proprio compimento nel riconoscimento collettivo e nella condivisione di valori (*katharsis*). Valori, quelli maloufiani, che sembrano sfidare il modello dominante diffuso in Occidente anche attraverso un sapiente gioco di rimandi e riflessi delle immagini dell'Altro o dell'Altrove, le quali innescano un processo di ridefinizione identitaria del singolo prima e della collettività poi.

Nel completare una frase pronunciata da Malouf stesso possiamo dunque affermare che *attraverso le opere maloufiane* “we can step into a world [...] in which all things are equally themselves, and that makes equally everything available to it. In that way it is like creation. We don't have to choose, or say this is unworthy, or this can't belong – all things belong; [...] and in a very liberating way, creation just *is*”.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

Opere di David Malouf

Manoscritti consultati presso la Fryer Library (University of Queensland)

UQFL 163. *David Malouf Collection*. Fryer Library, University of Queensland. Boxes 1-6:

Series A: *Child's Play*;

Series B: *Fly Away Peter*;

Series C: *An Imaginary Life*;

Series D: *Correspondence between David Malouf and Yvonne Smith regarding: An Imaginary Life*;

Series E: *Johnno*;

Series F: *Remembering Babylon*;

Series G: *Harland's Half Acre*;

Series H: *Antipodes*

Series I: *Voss*

Series J: *Bicycle and Other Poems*

Series K: *12 Edmondstone Street*

Series L: *The Great World*

Series M: *Eustace and The Prowler*

Series N: *Other Material (10,000 Miles Away and Invocation to Earth)*

UQFL 163/B/VII-3, 137. *Postfazione a Fly Away Peter*. Programma di sala del balletto "1914".

UQFL 75. *Fondo Judith Rodriguez*. Fryer Library, University of Queensland.

Series 1: Corrispondenza tra Judith Rodriguez e David Malouf. Cartelle da 1 a 13; Corrispondenza e note con David Malouf dal 1978 al 1982.

F3457. *Fondo Penny McWaters*. Letters from David Malouf, 1985-1997. Fryer Library, University of Queensland.

H2179. Enright, Nick e David Malouf. *Johnno: synopsis and treatment for a screenplay based on the novel by David Malouf*.

Manoscritti consultati presso la National Library di Canberra

NLA MS 5614. *David Malouf, Literary Manuscripts 1967-1974*. National Library of Australia, Canberra. Manoscritti relativi alla stesura di *Johnno* e *An Imaginary Life*.

Poesia

Malouf, David, Don Maynard, Judith Green e Rodney Hall. *Four Poets*. Melbourne: F.W. Cheshire, 1962.

Malouf, David. *Bicycle and Other Poems*. St Lucia: University of Queensland Press,

1970.

_____. *Neighbours in a Thicket*. St Lucia: University of Queensland Press, 1974.

_____ (edito da). *Gesture of a Hand*. Sydney: Holt, Rinehart and Winston, 1975.

_____. *First Things Last*. St Lucia: University of Queensland Press, 1980.

_____. *Poems 1959-1989*. St Lucia: University of Queensland Press, 1992.

_____. *Typewriter Music*. St Lucia: University of Queensland Press, 2007.

_____. *Revolving Days*. St Lucia: University of Queensland Press, 2008.

Prosa: romanzi ed autobiografie

Malouf, David. *Johnno*. St Lucia: University of Queensland Press, 1975; Anniversary ed., 1998.

_____. *An Imaginary Life*. New York: George Braziller, 1978.

_____. *Child's Play; The Bread of Time to Come*. New York: George Braziller, 1981.

_____. *Child's Play: with, "Eustace"; and, "The Prowler"*. London: Chatto and Windus, 1982.

_____. *Fly Away Peter*. London: Chatto and Windus, 1982.

_____. *Harland's Half Acre*. London: Chatto and Windus, 1984.

_____. *12 Edmondstone Street*. London: Chatto and Windus, 1985.

_____. *The Great World*. London: Chatto and Windus, 1990.

_____. *Remembering Babylon*. Sydney: Chatto and Windus/Random House Australia, 1993.

_____. *The Conversations at Curlow Creek*. London: Chatto and Windus, 1996.

_____. *Ransom*. North Sydney: Knopf, 2009.

Prosa: racconti brevi

Malouf, David. *Antipodes*. London: Chatto and Windus, 1985.

_____. *Untold Tales*. Sydney: Paper Bark Press, 1999.

_____. *Dream Stuff*. London: Vintage, 2001.

_____. *Every Move You Make*. London: Chatto and Windus, 2006.

_____. *The Complete Stories*. Sydney: Random House, 2007.

Teatro e Libretti operistici

Malouf, David. *Voss, Opera in Two Acts*. Sydney: The Australian Opera, 1986.

_____. *Blood Relations*. Sydney: Currency Press, 1988.

_____. *Mer de Glace*. Sydney: Australian Music Centre, 1991.

_____. *Baa Baa Black Sheep: A Jungle Tale*. London: Chatto & Windus, 1993.

_____. *Reading a View*. Sydney: Australian Music Centre, 1999.

_____. *Jane Eyre*. London: Vintage, 2000.

Webliografia

Malouf, David. <http://tv.unsw.edu.au/video/unswriting-presents-david-malouf>. (dal gennaio 2011).

Filmografia

Tipping, Richard (regista) *David Malouf: An Imaginary Life*. Artwrite Pictures e Australia Council, 1987; Film Australia, 2003.

Saggi ed articoli ad opera di Malouf

Malouf, David. "A Talk". *Australian Literary Studies* 11, 3 (maggio 1984): 316-320.

_____. "Notes and Documents". *Australian Literary Studies*, 12. 2 (October 1985): 265-68.

_____. "Putting Ourselves on the Map." In : The Age". *Bicentenary Extra* (23.1.1988)

_____. "A First Place: The Mapping of a World". In *David Malouf: Johnno, short stories, poems, essays and interview*. (a cura di Tulip, James). St. Lucia: Queensland University Press, 1990.

_____. "The Making of Literature". In *David Malouf: Johnno, short stories, poems, essays and interview*. (a cura di Tulip, James). St. Lucia: Queensland University Press, 1990.

_____. "Marcel Proust - The Book". In *David Malouf: Johnno, short stories, poems, essays and interview*. (a cura di Tulip, James). St. Lucia: Queensland University Press, 1990.

_____. "A Narrative Tone". In *David Malouf: Johnno, short stories, poems, essays and interview*. (a cura di Tulip, James). St. Lucia: Queensland University Press, 1990.

_____. "Afterword to Fly Away Peter". Program for 1914. Melbourne: The Australian Ballet, 1998.

_____. "Poets in Paperback". UQP: The Writer's Press, ed. Craig Munro, 69-74. St Lucia: University of Queensland Press, 1998.

_____. *A Spirit of Play: The Making of Australian Consciousness*. Sydney: ABC Books, 1998.

_____. "Attending to the arts". In David Marr (a cura di) *The Best Australian Essay 2008*. Melbourne: Black Inc., 2008.

_____. "A Writing Life". *World Literature Today* 74.4 (2000): 700-705.

_____. "In Australia". *World Literature Today* 74.4 (2000): 697.

_____. "Made in England: Australia's British Inheritance". *Quarterly Essay* QE 12 (2003): 1-66.

_____. "The Exotic at Home". *Up North: Myths, Threats and Enchantment*, Griffith Review (Spring, 2005): 35-40.

_____. "An Artful Seduction between the Covers". Sydney Morning Herald. September 23-24, 2006.

_____. "Fundamentalism and Literature". *The Sydney Papers*, Vol. 19, N. 2 (Autunno 2007): 144, 152-157.

_____. *On Experience*. Carlton, Melbourne: Melbourne University Press, 2008.

_____. "State Conference Keynote Address". *Idiom*, 2009: 5-10. Risorsa web (al luglio 2013): http://idiom.vate.org.au/files/idiom/2010-Idiom-V46_1.pdf.

_____. "The States of the Nation". In Robert Drewe (a cura di), *The Best Australian Essays 2010*. Melbourne : Black Inc., 2010.

_____. *The Happy Life: the Search for Contentment in the Modern World*. London: Chatto & Windus, 2011.

_____. *A First Place*. Sydney: Knopf Australia, 2014.

_____. *The Writing Life*. North Sydney: Random House Australia, 2014.

Interviste

Attar, Samar. "History is not what happened but what is told". *Outrider* 6,1 (1989).

Autero, Lorenzo. "Interview with David Malouf". *Le Simplegadi* II, 2 (2004): 14-21.

Baker, Candida. "David Malouf". *Yacker* 3, *Australian Writers Talk about Their Work*: 234-263.

Copeland, Julie. "Interview with David Malouf". *Australian Literary Studies* 10.4 (1982): 429-36.

Dalley, Jim. "Book: King of the Wild". Intervista per la rivista *The Independent*. Risorsa web (agosto 2013): <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/books-king-of-the-wild-1308181.html>.

Daniel, Helen. "Interview with David Malouf". *Australian Humanities Review*. <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Sept-1996/internal.html>. Dal luglio 2012.

Davidson, Jim. "David Malouf: Interview". In *David Malouf: Johnno, short stories, poems, essays and interview*. (a cura di Tulip, James). St. Lucia: Queensland University Press, 1990.

Fabre, Michel. "Roots and Imaginations: An Interview with David Malouf". *Commonwealth* 4 (1979-80): 59-67.

Fidler, Richard. "David Malouf". Contenuto web presente sul sito dell'emittente ABC (dal settembre 2014): <http://www.abc.net.au/local/stories/2014/03/26/3971796.htm>

Goi, Eleonora. "In Conversation with David Malouf". *Le Simplegadi*, XII, 13 (2014): 105-116.

Indyk, Ivor. "In Conversation: David Malouf and Ivor Indyk". Risorsa web (da luglio 2014): <http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/jasal/article/view/3352>

Jones, Margaret. "Yes, writers are born – but under the house". *Sydney Morning Herald, Weekend Magazine* (11 agosto 1984): 38.

Josephi, Beate. "Interview with David Malouf". In *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. (a cura di Amanda Nettelbeck). Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 29-34.

Koval, Ramona. "David Malouf in conversation with Ramona Koval". Risorsa web (dall'ottobre 2014). <http://www.themonthly.com.au/book-club/2014/april/transcript>

Kanowski, Sarah. "These Unnecessary Things". Interview with David Malouf". *Island* 126 (2011): 79-87.

Kavanagh, Paul. "With Breath Just Condensing On It: An Interview with David Malouf". *Southerly* 46.3 (1986): 247-59.

Koval, Ramona. "Dream Stuff". *ABC Radio National*. Dal marzo 2012. <http://www.abc.net.au/rn/arts/bwriting/stories/s225573.htm>

Levasseur, Jennifer, Rabalais, Kevin. "Public Dreaming? An Interview with David Malouf". *The Kenyon Review* 24 3.4 (2002): 164-173

McCaffery, Lynda. "Think physically: David Malouf on the writer's process". *LiNQ*, Vol. 28, No. 2, (ottobre 2001): 33-39.

Perkins, Elizabeth. "A Place of Our Own : David Malouf Talks with Outrider". *Outrider : A Journal of Multicultural Literature in Australia* vol. 2 n. 2 (dicembre 1985): 59-71.

Rogers, Shelagh. "“You don't really know what it is until you go away and come back”: Interviews with Four Australian Writers". *Australian and New Zealand Studies in Canada* 1 (1989): 33-35.

Rowbotham, Jill. "Literature and David Malouf: Home Writings From Abroad". *Bulletin* (29 maggio 1984): 38

Shapcott, Tom. "David Malouf: An Interview by Tom Shapcott". *Quadrant* XXII.10 (1978): 27-31.

Spinks, Lee. "An Imaginative Life: An Interview with David Malouf". *The Journal of Commonwealth Literature* vol. 44 n. 2 (giugno 2009): 5-14.

Strauss, Dagmar. "Facing Writers". Intervista per la rete televisiva ABC, 26 Feb. 1990. Consultata su cassetta presso la Fryer Library (University of Queensland).

Willbanks, Ray. "A Conversation with David Malouf". *Antipodes* 4.1 (1990): 13- 18.

Williams, Barbaa. "People Get Second Chances". *Australian and New Zealand Studies in Canada* 5 (Primavera 1990): 81-94.

Fonti secondarie

TESTI CRITICI SU DAVID MALOUF:

Monografie

Hansson, Karin. *Sheer Edge: Aspects of Identity in David Malouf's Writing*. Lund: Lund University Press, 1991.

Indyk, Ivor. *David Malouf*. Oxford Australian Writers. Melbourne: Oxford University Press, 1993.

_____. *David Malouf: A Celebration*. Canberra: Friends of the National Library, 2001.

Neilsen, Philip. *Imagined Lives: A Study of David Malouf*. St Lucia: University of Queensland Press, 1990.

Nettelbeck, Amanda. *Reading David Malouf*. Sydney: Sydney UP, 1995.

Randall, Don. *David Malouf*. Contemporary World Writers. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Tayeb, Lamia. *The Transformation of Political Identity from Commonwealth through Postcolonial Literature: the cases of Nadine Gordimer, David Malouf and Michael Ondaatje*. New York: The Edwin Mellen Press, 2006.

Articoli ed altri testi

Ackland, Michael. "Triumphant Word: Malouf's Heideggerian Vision in An Imaginary Life", *Hungarian Journal of English and American Studies* 12.1-2 (2006): 239-244.

Attar, Samar. "A Lost Dimension: The Immigrant's Experience in the Work of David Malouf". *Australian Literary Studies* 13, 3 (1988): 308-321.

_____. "Yearning of Grandsons for a Language the Dead Still Speak': Exile and the Loss of Language in David Malouf's Work". In *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. (a cura di Amanda Nettelbeck). Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 51-69.

Benson, Stephen. "David Malouf's *Moments Musicaux*". *The Journal of Commonwealth Literature* 38.1 (2003): 5-21.

Bishop, Peter. "David Malouf and the Language of Exile." *Australian Literary Studies* 10.4 (ottobre 1982): 419-428.

Bitto, Emily. "Our Own Way Back': Spatial Memory in the Poetry of David Malouf". *Risorsa web* (dall'agosto 2013):

<http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/jasal/article/viewFile/669/1165>.

Bliss, Carol. "Reimagining the Remembered: David Malouf and the Moral Implication of Myth". *World Literature Today* 74.4 (2000): 725-32.

Boldrini, Lucia. "Allowing it to speak out of him': The Heterobiographies of David Malouf, Antonio Tabucchi and Marguerite Yourcenar". *Comparative Critical Studies*, 1(3): 243-263.

Bortoluzzi, Maria. "Language and Partnership in David Malouf's *An Imaginary Life*". *The Goddess Awakened: Partnership Studies in Literatures, Language and Education*. (a cura di Antonella Riem Natale, Luisa Conti Camaiora, Maria Renata Dolce). Udine: Forum, 2007: 83-97.

Brady, Veronica. "Making Connections: Art, Life and Some Recent Novels". *Westerly* 25, 2 (1980): 61-74.

_____. "Malouf's *An Imaginary Life*". *Australian and Indian Literature: Studies in Mutual Response*. New Delhi: Indian Society for Commonwealth Studies, 1991: 212-35.

_____. "Redefining Frontiers; 'Race', Colonizers and the Colonized". *Antipodes* 8, 2, 1994.

Brennan, Bernadette. "Singing it anew: David Malouf's Ransom". *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 11, 2001: 1-12 (dal maggio 2013) <http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/jasal/article/view/1846/2629>.

Brittan, Alice. "B-b-British Objects: Possession, Naming and Translation in David Malouf's *Remembering Babylon*". *PMLA* 117. 5 (ottobre 2002): 1158- 1171.

Buckridge, Patrick. "Colonial Strategies in the Writing of David Malouf". *Kunapipi* 8.3 (1986): 48-58

Bulman-May, James. "Alchemical Tropes of Irish Diaspora in David Malouf's *Conversations at Curlow Creek* and *Remembering Babylon*". *Nordic Irish Studies* 1 (2002): 63-76.

Cavagnoli, Franca. "Ecosofia e traduzione: *Remembering Babylon* di David Malouf". *Le Simplegadi*, XII, 13 (2014): 43-53.

Concilio, Carmen. "The Magic of the Language in the Novels of Patrick White and David Malouf". *Coterminous Worlds. Magical realism and contemporary post-colonial literature in English*. (a cura di Elsa Liguanti, Francesco Casotti, Carmen Concilio). Amsterdam/Atlanta: GA, 1999.

Craven, Peter. "Crooked Versions of Art: The Novels of David Malouf". *Scripta* 3 (aprile 1985): 99-126.

_____. "An Ad for Philistinism", *Australian*, 10, novembre 1993.

Dale, Leigh, and Helen Gilbert. "Edges of the Self: Topographies of the Body in the Writing of David Malouf". In *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. (a cura di Amanda Nettelbeck). Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 85-100.

Delrez, Marc e Paulette Michel-Michot. "The Politics of Metamorphosis: Cultural Transformation in David Malouf's *Remembering Babylon*". In *The Contact and the Culmination : Essays in Honour of Hena Maes-Jelinek*. Liege : University of Liege, 1997: 155-170.

Delrez, Marc. "Antipodean Dialogue: R. Stow and D. Malouf". *Crisis and Creativity in the New Literatures in English: Cross/Cultures*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

Dever, Mary Anne. "Secret Companions: The Continuity of David Malouf's Fiction". *World Literature Written in English* 26,1 (1986): 62-74.

_____. "Place, Possession, Power: The Politics of Space in David Malouf's *Harland's Half Acre*". In *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 117-31.

Evans, Steve. "David Malouf. A First Place". *Le Simplegadi*, XII, 13 (2014): 92-95.

Gilbert, Helen. "The Boomerang Effect: Canonical Counter-Discourse and David Malouf's Blood Relations as an Oppositional Reworking of *The Tempest*," *World Literature Written in English* 31, no. 2 (1991): 50-64.

Griffiths, Gareth. "An Imaginary Life: The Post-Colonial Text as Transformative Representation". *Commonwealth Essays and Studies* 16.2 (Spring 1993): 61-69.

_____. "Being there, being There: Kosinsky and Malouf". *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. (a cura di Ian Adam e Helen Tiffin). Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991).

Goi, Eleonora. "'Renamed and then named again': narration and creation in David Malouf's *Fly Away Peter*". In *The Tapestry of the Creative Word in Anglophone Literatures*. Udine: Forum, 2013.

Haskell, Dennis. "The Modern American Poetry of Deep Image". *Southern Review* XII.2(1979): 137-166.

_____. "Smoke Drifting Up At Dawn': Individual Identity in the Poetry of David Malouf". In *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. (a cura di Amanda Nettelbeck). Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 13-27.

Hassall, Anthony J. "The Wild Colonial Boy. The Making of Colonial Legends in

David Malouf's The Conversations at Curlow Creek". *Antipodes* 14.2 (2000): 145-48.

Hassan, Ihab. "Identity, Play, Imagination: David Malouf, Hossein Valamanesh, and I," in *Imagining Australia*. Cambridge: Harvard University Committee on Australian Studies, 2004: 83-105.

Herrero, M. Delores. "David Malouf's An Imaginary Life: A Return to the Very Edge of Memory, History and the Multicultural Self". *Quaderns de Filologia, Estudis Literaris* VII (2002): 37-59.

_____. "I know now that this is the way...the final metamorphosis. I must drive out my old self and let the universe in': the Ethics of Place in David Malouf's *An Imaginary Life*". *On the Turn: The Ethics of Fiction in Contemporary Narrative in English*. (a cura di Barbara Arieti and Sylvia Martinez- Falquina). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007: 170-90.

Huggan, Graham. "(Un)co-ordinated Movements: The Geography of Autobiography in David Malouf's 12 Edmondstone Street and Clark Blaise's Resident Alien". *Australian and New Zealand Studies in Canada* 3 (1990): 56-65.

Jose, Nicholas. "Metamorphic Malouf". *Jasal* Vol 14, N. 2 (2014). *Risorsa web* (ottobre 2014): <http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/jasal/article/view/3353/4046>.

Kavanaugh, Paul. "Elegies of Presence: Malouf, Heidegger and Language". In *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. (a cura di Amanda Nettelbeck). Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 149-162.

Knox-Shaw, Peter. "Malouf's Epic and the Unravelling of a National Stereotype". *The Journal of Commonwealth Literature* 26.1 (1991): 79-100.

Laigle, Genevieve. "Entering the Dimensions of my Self: Malouf's An Imaginary Life". *Commonwealth* 16.2 (1993): 70-78.

Leer, Martin. "At the Edge: Geography and the Imagination in the Work of David Malouf," *Australian Literary Studies* 12, n. 1 (1985): 13.

Lindsay, Elaine e John Murray. "Whether this is Jerusalem or Babylon we known not: National Self-Discovery in Remembering Babylon". *Southerly* 57.4 (1997-1998): 94-102.

Loughlin, Gerard. "Found in translation Ovid, David Malouf and the werewolf". *Literature and Theology* 21, 2 (2007): 113-130.

Lowry, Elizabeth. "Signs of Masculinity: David Malouf's Male Rites of Passage". *Times Literary Supplement* 12 January 2007: 19-20.

Mansfield, Nick. "Body Talk: The Prose of David Malouf". *Southerly* 49.2 (1989): 230-38.

McCredden, Lyn. "Craft and Politics: Remembering Babylon's Postcolonial Responses". *Southerly* 59.2 (1999): 5-16.

McDonald, Avis. "Beyond Language: David Malouf's An Imaginary Life". *Ariel*, 19, 1 (1988): 45-54.

Mitchell, Michael. "Armed Angels. Visible Darkness in Malouf and Golding". The Free Library (September, 22), http://www.thefreelibrary.com/ARMED_ANGELS.-a073236420 (da settembre 2014).

Mullaney, Julie. "New Labours, Older Nativisms? Australian Critical Whiteness Studies, Indigeneity and David Malouf's Harland's Half Acre". *Journal of Commonwealth Literature* 42.1 (2007): 97-116.

Nettlebeck, Amanda. "Imagining the Imaginary in *An Imaginary Life*". *Southern Review: Literary and Interdisciplinary Essays* 26.1 (marzo 1993): 28- 38.

_____. "Rewriting an Explorer Mythology: The Narration of Space in David Malouf's Work". In *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. (a cura di Amanda Nettelbeck). Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 101-115.

_____. *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994.

_____. *Reading David Malouf*. Horizon Studies in Literature. South Melbourne: Sydney University Press/Oxford University Press, 1995.

O'Brien, Susie. "Raising Silent Voices: The Role of the Silent Child in *An Imaginary Life* and *The Bone People*". *SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*. 30 aprile 1990: 79-91.

Oniga, Renato. "David Malouf e i classici". *Le Simplegadi*, IX, 9 (2011): 120-148.

Papastergiadis, Nikos. "David Malouf and Languages for Landscape: An Interview". *ARIEL* 25:3 (luglio 1994): 83-94. Sito web consultato dal dicembre 2012.

Pierce, Peter. "David Malouf's Fiction". *Meanjin* 41 (1982).

_____. "What Dreams May Come: David Malouf's *Dream Stuff*". *World Literature Today* 74, n. 4 (2000): 751-57.

Pons, Xavier. "Broken Lines, Broken Lives: Discontinuities in David Malouf's *The Great World*". *Commonwealth* 16.2 (1993): 79-87.

Randall, Don. "'Some Further Being': Engaging with the Other in David Malouf's *An Imaginary Life*". *The Journal of Commonwealth Literature* 41 (2006): 17-32.

_____. "Posing the Figure of the 'Imperial Boy' as a Problem for Postcolonial Critique: Michel Tournier's *Vendredi* and David Malouf's *Remembering Babylon*". *New Literatures Review* 33 (1997): 25-37

_____. "Cross-Cultural Imagination in David Malouf's *Remembering Babylon*". *Westerly* 49 (2004): 143-54.

_____. "Some Further Being': Engaging with the Other in David Malouf's *An Imaginary Life*". *The Journal of Commonwealth Literature* 41 (2006): 17-32.

Ramsey-Kurz, Helga. "Lives Without Letters: The Illiterate Other in An Imaginary Life, Remembering Babylon and The Conversations at Curlow Creek by David Malouf". *ARIEL: A Review of International English Literature* 34.2/3 (2003): 115-33.

Rhoden, Clare. "Only we humans can know': David Malouf and war". *JASAL* Vol 14, No 2 (2014).

Riem, Antonella. "Storie di Sogno, *Dream Stuff* di David Malouf". *Merope*, vol. IX, 28 (1999): 49-87.

_____. "Archetypes of Partnership and the Goddess: the Human Spiritual Journey in David Malouf's *The Conversations at Curlow Creek*". In *The Goddess Awakened: Partnership Studies in Literatures, Language and Education*. Udine: Forum, 2007: 57-71.

_____. "David Malouf. 'Io sono Achille'". *Le Simplegadi*, VIII, 9 (2010): 86-89.

_____. "The Only Speaker of his Tongue. David Malouf and Endangered Languages and Id-Entities". In *Partnership Id-Entities. Cultural and Literary Re-inscription/s of the Feminine*. A. Udine: Forum, 2010: 19-29.

_____. "Tuning into the Sound of Imagination: David Malouf's *Typewriter Music*". In *Drops of Light Coalescing*. Udine: Forum, 2010: 211-222.

_____. "The Sea has Many Voices. The Fluid Mother-Goddess World in David Malouf's *Ransom*". *Le Simplegadi*, IX, 9 (2011): 95-119.

_____. "A Kind of Blessing': David Malouf and the Spirit of the Embodied Word". *Le Simplegadi*, XII, 13 (2014): 22-42.

Ross, Robert. "Harland's Half Acre: A Portrait of the Artist as a Young Australian". *World Literature Today* 74.4 (2000): 733-38.

Scheckter, John. "Dreaming Wholeness: David Malouf's New Stories". *World Literature Today* 74.4 (2000): 740-48.

Seeger, Natalie. "Imagining Transcendence: The Poetry of David Malouf." *Australian Literary Studies* 22.2 (2005): 146-59.

Sestigiani, Sabina. "Silence, the Virtue of Speaking: David Malouf's *An Imaginary Life* and Walter Benjamin's Philosophy of Language". *Orbis Litterarum* 65.6 (2010): 481-496.

Sharrad, Paul. "A Delicate Business: David Malouf's Shorter Prose". *World Literature Today IAA* (2000): 758-68.

Smith, Vivian. "Over Thirty Tears". In *David Malouf: A Celebration* (a cura di Ivor Indik). Canberra: Friends of the National Library, 2001: 15-20.

Smith, Yvonne. "In the Beginning: David Malouf's *An Imaginary Life*". *Australian Literary Studies* 22.2 (2005): 160-74.

Spinks, Lee. "Allegory, Space, Colonialism: Remembering Babylon and the Production of Colonial History". *Australian Literary Studies* 17.2 (1995): 166-74.

Spinucci, Pietro. *Un poeta australiano: David Malouf*. Roma: Bulzoni, 1985.

Stephens, John. "Beyond the Limits of Our Speech...': David Malouf's *An Imaginary Life*". *Commonwealth Novel in English* 3.2 (1992): 160-69.

Taylor, Andrew. "Postmodern Romantic: The Imaginary in David Malouf's *An Imaginary Life*". *Imagining Romanticism: Essays on English and Australian Romanticisms*. (a cura di Deirdre and Otto Coleman, Peter). West Cornwall: Locust Hill, 1992.

_____. "Origin, Identity and the Body in David Malouf's Fiction". *Australian Literary Studies* 19.1 (maggio 1999): 3-14.

_____. "The Bread of Time to Come: Body and Landscape in David Malouf's Fiction". *World Literature Today IAA* (2000): 715-23.

_____. "David Malouf, History, and An Ethics of the Body". In *Imagining Australia: Literature and Culture in the New New World*. (a cura di Judith Ryan e Chris Wallace-Crabbe). Cambridge, MA: Harvard University Committee on Australian Studies, Harvard University Press, 2004: 67-81.

Tóibín, Colm. *Swimming in English*. In *David Malouf: A Celebration*. Canberra: Friends of the National Library, 2001: 29-35.

Tulip, James. "David Malouf as Humane Allegorist". *Southerly* 41.4 (1981): 392- 401.

_____. *David Malouf: Johnno, short stories, poems, essays and interview*. St. Lucia: Queensland University Press, 1990.

Turcotte, Gerry. "On David Malouf". *Writers in Action*. Sydney: Currency Press, 1990: 45-62.

Turner, Barnard. "On Frontiers: The 'Nationalism' of David Malouf's Poetry and its Implications for a Definition of 'Commonwealth Literature'". *Nationalism vs. Internationalism: (Inter)National Dimensions of Literatures in English*. (a cura di Wolfgang and Goodwin Zach, Ken L.). Tübingen: Stauffenburg, 1996.

Vanden Driesen, Cynthia. "The (Ad)Missions of the Colonizer: Australian Paradigms in Selected Works of Prichard, Malouf and White". *Missions of Interdependence: A Literary Directory*. (a cura di Gerhard Stilz). Amsterdam: Rodopi, 2002.

Wertheim, Albert. "Inscape and Creation in David Malouf's *Harland's Half Acre*". *Commonwealth Essays and Studies* 14.2 (1992): 106-13.

West, Russell. "Exile as Origin: Definitions of Australian Identities in Malouf's *12 Edmondstone Street*". *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 119.1 (2001): 77-92.

Whittick, Shelia. "Excavating Historical Guilt and Moral Failure in *Remembering Babylon*: an Exploration of the Faultlines in White Australian Identity". *Commonwealth Essays and Studies* 19.2 (1997): 77-99.

Whitlock, Gillian. "The Child in the (Queensland) House: David Malouf and Regional Writing". *Provisional Maps: Critical Essays on David Malouf*. (a cura di Amanda Nettelbeck). Nedlands: Centre for Studies in Australian Literature, University of Western Australia, 1994: 71-84.

Winner, Anthony. "David Malouf's *Child's Play*: Narrative Traditions in a Postmodern Game". *Southerly* 54.4 (1994-1995): 116-30.

Woods, Stephen. "David Malouf's *Child's Play* and 'The Death of the Author'". *The Journal of Commonwealth Literature*. (giugno 1989) 24: 1-35.

TESTI CRITICI:

Il Doppio

Bonino, Guido. *Io e L'altro. Racconti fantastici sul Doppio*. Torino: Einaudi, 2004

Coates, Paul. *The Double and the Other: Identity As Ideology in Post Romantic Fiction*. London: Macmillan, 1988.

D'Agostini, Maria. "E. T. A. Hoffmann. L'io e i suoi vassalli infedeli". *I messaggeri dell'angoscia: quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*. Roma: Bulzoni, 1983, 81-109.

Domenichelli, Mario. *Narciso al Buio*. Ravenna: Longo, 1978.

Funari, Enzo. *Il doppio tra patologia e necessità*. Milano: Cortina, 1986.
_____. *La chimera e il buon compagno. Storie e rappresentazioni del doppio*. Milano: Cortina, 1998.

Frazer, James. "I pericoli dell'anima: l'anima come Ombra e come Riflesso". In *Il ramo d'oro*. Torino: Boringhieri, 1973: 297-303.

Fusillo, Massimo. *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.

Herdman, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, London: Macmillan, 1991.

Keppler, Carl. *The Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972.

Miller, Karl. *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Minuzzo Bacchiega, Franca. *Il doppio. Da una considerazione sull'ombra*. Urbino: Quattro Venti, 1984.

Riem, Antonella. *The Labyrinths of the Self. A Collection of Essays on Australian and Caribbean Literature*. Leichhardt: Filef Italo-Australian Publications, 1988.

_____. *Il Seme e l'urna. Il doppio nella letteratura inglese*. Ravenna: Longo, 1990.

Rogers, Robert. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

Rutelli, Romana. *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*. Napoli: Liguori, 1984.

Tayeb, Lamia. "Tightrope Walker Vision: Something of Language, Home, and History in David Malouf's Remembering Babylon". *Ariel: A Review of International English Literature* 42.3-4 (2012): 333-43.

Tymms, Ralph. *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949.

Il Labirinto

Barrenechea, Ana María. *Borges: the Labyrinth Maker*. New York: New York University Press, 1965.

Borges, Luis. *Finzioni*. Torino: Einaudi, 1995.

Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Fanelli, Cristina. *Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*. Rimini: Il Cerchio, 1997.

Ieranò, Giorgio. *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*. Roma: Carocci, 2007.

Kerényi, Karl. *Labyrinth-Studien*. Zürich: Rhein-Verlag, 1950.

Kern, Hermann. *Labirinti*, Milano: Feltrinelli, 1981.

Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milano: Frassinelli, 1984.

Partnership Studies

Dolce, Maria Renata. *Le letterature in inglese e il canone*. Lecce: Pensa Multimedia, 2004.

Eisler, Riane. Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row, 1987.

_____. "The Dynamics of Cultural and Technological Evolution: Domination Versus Partnership". *World Futures*, 58, 2-3 (2002): 159-174.

_____. "Re-Mything Scheherazade". *Le Simplegadi*, IX, 9 (2011): 6-31.

_____. *Il Calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*. (traduzione a cura di Stefano Mercanti). Udine: Forum, 2011.

_____. "The Goddess as Metaphor in the Cultural Transformation Theory". In *The Goddess Awakened. Partnership Studies in Literature, Language and Education*. Udine: Forum, 2007: 23-38.

_____. "The Power of the Creative Word: From Domination to Partnership". In *The Tapestry of the Creative Word in Anglophone Literatures*. (a cura di Antonella Riem, Maria Renata Dolce, Stefano Mercanti e Caterina Colomba). Udine: Forum, 2013: 33-46.

_____. "Human Possibilities: The Interaction of Biology and Culture". *Interdisciplinary Journal of Partnership Studies*, 1, 1 (2014): 1-38.

Mercanti, Stefano. *The Rose and the Lotus. Partnership Studies in the Works of Raja Rao*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009.

_____. "In Conversation with Riane Eisler". *Le Simplegadi*, X, 10 (2012): 143-154,

_____. "Glossario mutuale". In *Il piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo e della terra dalla preistoria a oggi*. Udine: Forum, 2012: 655-684.

_____. "Glossary for Cultural Transformation: The Language of Partnership and Domination". *Interdisciplinary Journal of Partnership Studies*, 1, 1 (2014): 1-35.

Riem Antonella e Roberto Albarea (a cura di). *The Art of Partnership. Essays on Literature, Culture, Language and Education Towards a Cooperative Paradigm*. Udine: Forum, 2003.

Riem, Antonella, Luisa Conti Camaiora e Maria Renata Dolce (a cura di). *The Goddess Awakened: Partnership Studies in Literatures, Language and Education*. Udine: Forum, 2007.

Riem, Antonella, Luisa Conti Camaiora, Maria Renata Dolce e Stefano Mercanti (a cura di). *Partnership Id-Entities. Cultural and Literary Re-Inscription/s of the Feminine*. Udine: Forum, 2010.

Riem, Antonella, Maria Renata Dolce, Stefano Mercanti & Caterina Colomba (a cura di). *The Tapestry of the Creative Word in Anglophone Literatures*. Udine: Forum, 2013.

Riem, Antonella Natale, Stefano Mercanti, Annalisa Oboe e Maria Paola Guarducci (a cura di). "Cultures and Imperialisms". *Le Simplegadi*, Special Issue, XII, 12 (2014).

Riem, Antonella. "Literary Studies, Postcolonial Criticism and the Partnership Model". *Atlantic Literary Review* vol. 4 n. 1-2 (2003): 95-176.

_____. "Letteratura/e in inglese, Partnership e Glocalizzazione. Ipotesi di Ricerca". *Le Simplegadi* I, 1 (2003): 143-154.

_____. "Dalla spada al calice: educare uomini e donne alla partecipazione e alla condivisione". In: *Donne, politica e istituzioni tra desiderio e certezza*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese, 2008: 11-14.

Thieme, John. "Postcolonial Mappae Mundi". *Le Simplegadi*, X, 10 (2012): 47-66.

Storia australiana

Alexander, Michael. *Mrs. Fraser on the fatal shore*. London: Phoenix, 2001.

Andrews, Eeic. *The Anzac illusion: Anglo-Australian relations during World War I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Bakker, Peter. "Remembering forgotten Aboriginal soldiers". Risorsa web (da ottobre 2014): <https://open.abc.net.au/explore/83059>.

Bean, Charles. *The Official History of Australia in the War of 1914-1918*. Sydney: Angus and Robertson, 1924.

Buchan, Bruce e Mary Heath. "Savagery and Civilization: From Terra Nullius to the tide of history". *Ethnicities* 6.1 (2006): 5-26

Carey, Peter. *True History of the Kelly Gang*. Brisbane: The University of Queensland Press, 2000.

Carter, Paul. *The Road to Botany Bay*. London: Faber and Faber, 1987.

_____. *Living in a New Country: History, Travelling and Language*. London: Faber & Faber, 1992.

_____. *The Lie of the Land*. London: Faber and Faber, 1996.

Costello, Con. *Botany Bay: The Story of the Convicts Transported from Ireland to Australia*. Dublin: The Mercier Press Limited, 1987.

Crotty, Martin. "The Limits of Manliness". In *Making the Australian Male: Middle-Class Masculinity, 1870-1920*. Carlton South: Melbourne University Press, 2001: 211-220.

Daley, Paul. "Black Digger: a challenge to Australia's reverence for a white Anzac legend". *Risorsa web* (da ottobre 2014): <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/05/black-digger-a-challenge-to-australias-reverence-for-a-white-anzac-legend>.

Dixon, Miriam. *The Real Matilda: Woman and Identity in Australia 1788 to 1975*. 1976. Ringwood: Penguin Books, 1978.

Dwyer, Brian. "Place and Masculinity in the Anzac Legend", *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 4 (1997): 226-231.

Elder, Caitriona. *Being Australian: Narratives of National Identity*. Crows Nest, N.S.W: Allen & Unwin, 2007.

Eyre, Edward John. *Journals of Expeditions Of Discovery Into Central Australia*. *Risorsa web* (dal maggio 2013): https://ebooks.adelaide.edu.au/e/eyre/edward_john/e98j/chapter7.html

Fewster, Kevin (a cura di). *Gallipoli Correspondent: the Frontline Diary of C.E.W. Bean*, Allen & Unwin. Sydney: Unwin Hyman, 1983.

Garton, Stephen. "War and masculinity in twentieth century Australia", *Journal of Australian Studies*, 22:56 (1998): 86-95.

Hamilton, Annette. "After Mabo". *Cultural Studies*, 9.1 (1995): 191.

Hodge, Bob e Vijay Mishra. *Dark Side of the Dream: Australian Literature and the Postcolonial Mind*. North Sydney, NSW: Allen & Unwin, 1991.

Hoffenberg, Peter H. "Landscape, Memory and the Australian War Experience, 1915-18". *Journal of Contemporary History* 36.1 (2001): 111-31.

Hogue, Oliver. *Trooper Bluegum at the Dardanelles*. London: Andrew Melrose Ltd, 1916.

Jones, Roy e Brian J. Shaw (a cura di). *Geographies of Australian Heritages: Loving a*

Sunburnt Country? Aldershot: Ashgate, 2007.

Keesing, Nancy. *Australian Postwar Novelists: Selected Critical Essays*. Melbourne: The Jacaranda Press, 1975.

Krahn, Uli. "How Nourishing is Nature: Imaginary Possession of Landscape in Harpur and Skrzynecki". *Southerly* 60.3 (2000): 29-38.

_____. "Poetics of Trauma: Wilderness, Mental Asylums and the Order of Australian Space". *Southerly* 65.3 (2005): 98-113.

Lake, Marilyn. *Gender and war: Australians at war in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Longley Arthur, Paul. "Imaginary Conquests of Australia". *Journal of Australian Studies* 61 (1999): 136-42.

"Mateship". Nota inserita all'interno del sito ufficiale del governo australiano, risorsa web (dal gennaio 2014): <http://www.australia.gov.au/about-australia/australian-story/mateship-diggers-and-wartime>.

McCann, Andrew. "The Obstinacy of the Sacred". *Antipodes* 2.19 (2005): 152- 57.

McGrath, Ann. "Travels to a Distant Past: The Mythology of the Outback". *Australian Cultural History* N. 10, (1991): 117.

Mulligan, Martin. *Ecological Pioneers: A Social History of Australian Ecological Thought and Action*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Murphy, Brian. *Dictionary of Australian History*. Sydney: Mcgrow-Hill Book Company, 1982.

Murrie, Linzi. "The Australian legend: Writing Australian masculinity/writing 'Australian' masculine", *Journal of Australian Studies*, 22:56 (2009): 68-77.

Northcott, Clarece H. *Australian Social Development*. New York: AMS Press, 1968.

Perera, Suvendrini. "Unspeakable Bodies: Representing the Aboriginal in Australian Critical Discourse". *Meridian* 13.1, 1994.

Phillips, A.A. *The Austrah'an Tradition: Studies in a Colonial Culture*. Melbourne: Lansdowne, 1966.

Rickard, John. *Australia: A Cultural History. The Present and the Past*. New York: Longman, 1988.

Robin, Libby. *How a Continent Created a Nation*. Sydney: UNSW Press, 2007.

Rose, Deborah. *Nourishing Terrains: Australian Aboriginal views of Landscape and Wilderness*. Canberra: Australian Heritage Commission, 1996.

Rowse, Tim, *After Mabo: Interpreting Indigenous Traditions*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.

Ryan, Judith, and Chris Wallace-Crabbe, eds. *Imagining Australia: Literature and Culture in the New New World* Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Schaffer, Kay. *Women and the Bush: Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition*. 1988. Melbourne: Cambridge University Press, 1990.

Schaffer, Kay e Beate Neumeier. *Decolonizing the Landscape: Indigenous Cultures in Australia*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2014.

Shaw, A.G.L. *The Story of Australia*. London: Faber and Faber, 1954.

Sherington, Geoffrey. *Australias Immigrants 1788-1988*. North Sydney: George Allen & Unwin, 1990.

Smith, Babette. *Australias Birthstain: the Startling Legacy ofthe Convict Era*. 2nd ed. Crows Nest: Allen & Unwin, 2009.

Spittel, Christina. "Remembering the War: Australian Novelists of the InterWar Years". *New Reckonings: Australian Literature Past, Present, Future, Essays in Honour of Elizabeth Webby*, eds. Leigh Dale and Brigid Rooney. *Australian Literary Studies* 23.2 (2007): 121-39.

Tiffin, Chris. "Inventing Countries, Imagining People: Climate and the Australian Type." *SPAN* 24 (1987): 46-62.

Tranter, Bruce e Donoghue Jed, "Outlaw Culture: Bushrangers in the Sydney Morning Herald". Risorsa web (dal settembre 2014): <http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/australian-studies/article/viewFile/1762/2137>.

Vanden Driesen, Cynthia. *Writing the Nation: Patrick White and the Indigene*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

Walker, David. *Dream and Disillusion: A Search for Australian Cultural Identity*. Canberra: Australian National Up, 1976.

Ward, Russel. *Concise History of Australia*. 1965. St Lucia: University of Queensland Press, 1992.

_____. *The Australian Legend*. 1958. South Melbourne: Oxford University Press, 2005.

Altri testi

Abram, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books, 1996.

Adam, Ian e Helen Tiffin (a cura di.) *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.

Armstrong, Karen. *A Short History of Myth*. Edimburgo: Canongate, 2005.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (a cura di). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

_____. *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 2006.

Ashcroft, Bill. *On Post-Colonial Futures: Transformations of colonial culture*. New York: Continuum, 2001.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994.

Baeten, Elizabeth. *The Magic Mirror: Myth's Abiding Power*, Albany: SUNY Press, 1996.

Baldick, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Barcan, Ruth e Ian Buchanan. *Imagining Australian Space: Cultural Studies and Spatial Inquiry*. Perth: University of Western Australia Press, 1999.

Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. New York: Hill and Wang, 1972.

_____. *Image-Music-Text*. London: Fontana, 1977

_____. *The Eiffel Tower, and Other Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1979.

Barnes, Trevor J, and James S. Duncan (a cura di). *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. 1992. London: Routledge, 1993.

Bell, Michael. *Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1997.

Bennett, Bruce. *An Australian Compass: Essays on Place and Direction in Australian Literature*. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 1991.

Bennett, Bruce e Jennifer Strauss (a cura di). *The Oxford Literary History of Australia*. Melbourne: Oxford University Press, 1998.

Bennett Bruce e Anne Pender. *From a Distant Shore: Australian Writers in Britain 1820-2012*. Melbourne: Monash University Publishing, 2013.

Beville, Maria. *The Unnameable Monster in Literature and Film*. London: Routledge, 2013.

Bhabha, Homi K. "Representation and the Colonial Text: A critical exploration of some forms of mimeticism". *The Theory of Reading*. (a cura di Frank Gloversmith). Sussex: The Harvester Press, 1984: 93-122.

_____. "DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation". *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990: 291-322.

_____. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bittner, James. *Approaches to the Fiction of Ursula K. Le Guin*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: psychological studies of imagination*. London: Oxford UP, 1934.

Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Massachusetts: Harvard UP, 1991.

Bowen, Deborah. "Stories of the Middle Space: Reading the Ethics in Postmodern Realisms". *ESC: English Studies in Canada* 36 4.12 (2010): 140-142.

Brisbane, Katharine, R. F. Brissenden e David Malouf. *New Currents in Australian Writing*. Sydney: Angus and Robertson Publishers, 1978. Buckridge, Patrick. "Colonial Strategies in the Writing of David Malouf", *Kunapipi* 8, n. 3 (1986): 48.

Brooks, David. "A land without lendings: Judith Wright, Kenosis, and Australian visions". *Southerly*, Vol. 60, N. 2 (2000): 51-64.

Bruner, Jerome. "Myth and Identity". *Daedalus* Vol. 88, 2 (Primavera 1959): 349-58.

Byrnes, Giselle. *Boundary Markers: Land Surveying and the Colonisation of New Zealand*. Wellington: Williams Books, 2001.

Calabrese, Omar. *Geografia immaginaria*. Risorsa web (da maggio 2012): <http://www.clponline.it/>

[docs/cms/6AEFBCF5-C5B0-F630-856B8709A64A00CF/001_Calabrese.pdf](http://www.clponline.it/docs/cms/6AEFBCF5-C5B0-F630-856B8709A64A00CF/001_Calabrese.pdf)

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Bollingen Series XVII. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.

_____ (a cura di). *The Portable Jung*. Harmondsworth: Viking/Penguin, 1971

Chambers, Ross. "The Unexamined", In *Whiteness: A Critical Reader*. (a cura di Mike Hill). New York: New York University Press, 2007: 187-203.

Chase, Richard. *Quest for Myth*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1949.

Cornut-Gentile D'Arcy, Chantal e José Ángel García Landa Gender (a cura di). *I-deology: Essays on Theory, Fiction, and Film*. Amsterdam e Atlanta: Rodopi, 1996.

Dalley, Jon. "King of the Wild". *The Independent*. Risorsa web (dal luglio 2012): <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/books-king-of-the-wild-1308181.html>

Dash, Michael. "Marvellous Realism – The Way Out of Négritude." *Caribbean Studies* 13, 4 (1973): 57-70.

Davis, Geoffrey V., Peter H. Marsden, Benedicte Ledent e Marc Delrez (a cura di). *Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

De Man, Paul. "Roland Barthes and the Limits of Structuralism". In *Reading the Archive: On Texts and Institutions*. Yale French Studies 77 (1990): 182–83.

Derrida, Jacques. *Limited Inc.* 1972. Evanston: Northwestern University Press, 1988.
_____. *Writing and Difference*. London: Routledge, 1978.

Detienne, Marcel. *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard, 1981.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

Eco, Umberto. *Sugli specchi ed altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.

Edwards, Justin. *Postcolonial Literature*. New York: Palgrave, 2008.

Egerer, Claudia. *Fictions of (in)betweenness*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1997.

Ehrlich, Gretel. "Surrender to the Landscape". In *The Harpers Monthly*, September 1987: 24-26.

Eliade, Mircea. *Rites and symbols of initiation: the mysteries of birth and rebirth*. London: Harper & Row, 1965.

_____. *Mefistofele e l'androgine*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1971.

_____. *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1983.

Eliot, T. S. *The Waste Land and Other Poems*. New York: Penguin Books, 1998.

_____. "Ulysses, Order and Myth". *Dial.* 75 (1923): 480-483.

Fanella, Giovanni e Alberto Franceschini. *Che Cosa Sono Le Br.* Torino: BUR, 2004.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks.* New York: Grove, 1967.

_____. *The Wretched of the Earth.* New York: Grove, 1963.

Faris, Wendy. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

Faris, Wendy e Lois Parkinson Zamora (a cura di). *Magical Realism: Theory, History, Community.* Durham: Duke UP, 1995.

Fletcher, Frederick. "Media and Political Identity: Canada and Quebec in the Era of Globalization". *Canadian Journal of Communication* 23 (1998): 359-80.

Frazer, James. *The Golden Bough: a study in magic and religion.* London: Macmillan, 1923.

Freud, Sigmund. *The Introductory Lectures on Psycho-Analysis.* London, New York: Norton, 1966.

_____. "Il Perturbante". In *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio.* Torino: Boringhieri, 1969.

_____. *Totem and Taboo; The Origin of Religion.* Harmondsworth: Penguin, 1985.

_____. "The Uncanny". *The Penguin Freud Library Volume 14: Art and Literature.* London: Penguin Books, 1990.

_____. *The Interpretation of Dreams II and On Dreams.* London: Vintage, 2001.

Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake.* Princeton: Princeton University Press, 1947.

Literary History of Canada. University of Toronto Press, 1948.

_____. *Anatomy of Criticism.* Princeton: Princeton University Press, 1957.

_____. "Myth, Fiction and Displacement". *Fables of Identity.* New York: 1963.

_____. *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism.* Bloomington: University of Indiana Press, 1971.

_____. *The Bush Garden.* Toronto: Anansi Press, 1971.

_____. *Spiritus Mundi: An Essay on Literature, Myth and Society.* Bloomington: Indiana University Press, 1976.

- _____. *Creation and Recreation*. Toronto: University of Toronto Press, 1980.
- _____. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace, 1982.
- _____. *Divisions on a Ground: Essays on Canadian Culture*. Ed. James Polk. Toronto: Anansi, 1982.
- _____. *On Education*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.
- _____. *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990
- _____. *Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature*. New York: Penguin, 1990.
- _____. "Blake's Treatment of the Archetype". *Critical Essays on William Blake*. Boston: G.K and Hall, 1991.
- _____. *Double Vision: Language and Meaning in Religion*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- _____. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.: 1963.
- Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. St Leonards: Allen & Unwin, 1998.
- Garcia-Berrio, Antonio. *A Theory of the Literary Text*. New York: Walter de Gruyter, 1992.
- García Márquez, Gabriel. *One Hundred Years of Solitude*. New York: Harper and Row, 1970.
- _____. "Interviewed by Peter H. Stone". *The Paris Review Interviews. The Art of Fiction* No.69. Issue 82. Inverno 1981.
- Gerster, Robin. *The Heroic Theme in Australian Writing*. Carlton, Victoria: Melbourne University Press, 1987.
- Gibson, Ross. *The Diminishing Paradise: Changing Literary Perceptions of Australia*. Sydney: Sirius-Angus and Robertson, 1984.
- Gilmore, David. *Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.
- Graves, Robert. *The White Goddess*. London: Faber and Faber, 1952.
- Green, H. M. *An Outline of Australian Literature*. Sydney: Whitecomb & Tombs, 1930.

Greene, J. Lee. *Blacks in Eden: The African-American novel's first century*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.

Glenn Gray, J. 'Heidegger's "Being"'. *The Journal of Philosophy*. 49.12 (June, 1952): 415-422. JSTOR. Web. 29 July 2009.

Glotfelty, Cheryl e Harold Fromm (a cura di). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.

Graves, Robert. *I miti greci*. Milano: Longanesi, 1954.

Griffiths, Trevor., "This island's mine!: Caliban and colonialism". *Yearbook of English Studies*, 13 (1983): 159–80.

Gullestad, Marianne (a cura di). *Imagined Childhoods: Self and Society in Autobiographical Accounts*. Oslo: Scandinavian University Press, 1996.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford UP, 2004.

Hall, Stuart. "Cultural identity and diaspora". In *Identity: community, culture, difference*, London: Lawrence & Wishart, 1990.

_____. "Ethnicity, identity and difference"., *Radical America*, 23, 4 (1990): 9–20.

_____. "The local and the global: globalization and ethnicity".. In *Culture, globalization and the world-system: contemporary conditions for the representation of identity*, Basingstoke: Macmillan, 1991.

_____. 'The question of cultural identity'. *Modernity and its futures.*, Cambridge: Polity Press in association with the Open University, 1992: 273–316

Harrison, Martin. "It Is Our Body We Move Through". *Sydney Morning Herald*, 3 January 1981, 37.

_____. "Land and Theory". In *Who Wants to Create Australia?* 25-36. Sydney: Halstead Press, 2004. First published in *Southerly* 57.2 (1997).

Haynes, Roslynn D. *Seeking the Centre: the Australian Desert in Literature, Art and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Heaney, Seamus. *The Redress of Poetry: An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford on 24 October 1989*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- Hillman, James. *Re-Visioning Psychology*. London: Harper Collins, 1992.
- Daemmrich, Ingrid e Daemmrich, Horst. *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen: Utb GmbH, 1995.
- Innes, C. L. "Forging the Conscience of Their Race': Nationalist Writers". *New National and Post-colonial Literatures: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1996: 120-39.
- JanMohamed, Abdul. "Sophisticated primitivism: the syncretism of oral and literate modes in Achebe's Things Fall Apart". *Ariel* 15, 4 (1984): 19.
- Johnson, Sally. "Theorizing Language and Masculinity: A Feminist Perspective". In *Language and Masculinity*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Jourde, Pierre e Paolo Tortonese. *Visages du double. Un thème littéraire*. Parigi: Nathan, 1996.
- Jung, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. Garden City: Doubleday, 1983.
- _____. "Saggio di interpretazione psicologica del dogma della Trinità". *Opere*. Torino: Boringhieri, 1992.
- _____. "Istinto e inconscio". *Opere*. Torino: Boringhieri, 1992.
- _____. "Gli archetipi dell'inconscio collettivo". *Opere*. Torino: Boringhieri, 1992.
- _____. "Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche". *Opere*. Torino: Boringhieri, 1992.
- _____. *The Undiscovered Self: The Problem of the Individual in Modern Society*. New York: New American Library, 2006.
- Kearney, Richard. *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*. London: Harper Collins Academic, 1991.
- King, Bruce. *New National and Post-Colonial Literatures: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- King, Nicola. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Kluckhohn, Clyde. "Recurrent Themes in Myths and Mythmaking", *Daedalus* Vol. 88, 2 (Primavera 1959) 268-279.

Kristeva, Julia. "Semeyotike". *Recherches pour une Semanalyse*. Paris: Seuil, 1969: 258-59.

_____. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell Publishers, 1980.

_____. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982

_____. *Language The Unknown: An Initiation into Linguistics*. London: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Lacan, Jaques. *Ecrits: A Selection*. New York: W.W. Norton, 1997.

Lanning, George. *The Pleasures of Exile*. London: Allison and Busby, 1984.

Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.

Levinas, Emmanuel. "Philosophy, Justice, and Love". *Entre Nous*. London: Continuum, 1998: 88-104.

_____. "The I and the Totality". *Entre Nous*. London: Continuum, 1998: 11-33.

Levi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth" In *The Structuralists: From Marx to Levi-Strauss*. (a cura di Richard T. De George and Fernande M. De George). New York: Anchor Books, 1972: 169-94.

_____. *Structural Anthropology*. New Brunswick: Transaction Books, 1974.

Lewis, C. S. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.

_____. "Myth Became Fact." In *God in the Dock: Essays on Theology and Ethics*. (Edito da Walter Hooper). London: Geoffrey Bles, 1969.

Lincoln, Bruce. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Lorca, Federico García. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

Lucente, Gregory. *The Narrative of Realism and Myth: Verda, Lawrence, Faulkner, Pavese*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

Magris, Claudio (a cura di). *L'Altrove Narrato: Forme del viaggio in letteratura*. Novara: Istituto Geografico DeAgostini, 1990.

Malson, Lucien. *Wolf Children and the Problem of Human Nature*. NY/London: Monthly Review Press, 1972.

Masel, Carolyn. "Late Landings: reflections on belatedness in Australian and Canadian Literatures." *Recasting the World: Writing after Colonialism*. Baltimore: John Hopkins University, 1993.

McGonegal, Julie. *Imagining Justice: The Politics of Postcolonial Forgiveness and Reconciliation*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2009.

MacIntyre, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. London: Duckworth, 2002.

Mosse, George. *The Image of Man*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

New, William H. *Land sliding: imagining space, presence, and power in Canadian writing*. Toronto: W.H. New University of Toronto Press, 1997.

Nile, Richard. *The Making of the Australian Literary Imagination*. St. Lucia: University of Queensland Press, 2002.

Olney, James. "On Telling One's Own Story; or, Memory and Narrative in Early Life Writing". *Imagined Childhoods: Self and Society in Autobiographical Accounts*. Oslo: Scandinavian University Press, 1996.

Panikkar, Raimon. *Religion, Philosophy and Culture*. Polylog: Forum for Intercultural Philosophy 1. Risorsa web (dal luglio 2014): <http://them.polylog.org/1/fpr-en.htm#s9>.

_____. *Lo spirito della parola*. Milano: Bollati Boringhieri, 2007.

_____. *The Rhythm of Being*. New York: Orbis books, 2009.

Pierce, Peter. "Exploring the Territory: Some Recent Australian Novels", *Meanjin*, 38, 2, 1979: 231-233.

_____. Pierce, Peter. *The Country of Lost Children: An Australian Anxiety*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Porteous, J. Douglas. *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.

Proietti, Paolo. *Specchi del letterario: l'imagologia*. Palermo: Sellerio, 2008.

Qualls-Corbett, Nancy. *The Sacred Prostitute. Eternal Aspect of the Feminine (Studies in Jungian Psychology By Jungian Analysts)*. Toronto: Inner City Books, 1988.

Rank, Otto. *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. Milano: Sugarco, 1994.

Riem, Antonella. *Tracce e sopravvivenza della favola di magia in Richard Adams*. Pordenone: Grafiche Editoriali Pordenonesi, 1984.

_____. *L'Universo Terra in 'Voss' di Patrick White*. Verona: Edizioni Universitarie il Segno, 1986.

Romero, Milena Alluè. *Qui è l'inferno e quivi il paradiso. Giardini, paradisi e paradossi nella letteratura inglese del Seicento*. Udine: Forum, 2005.

Rutherford, Anna. *From Commonwealth to Post-Colonial*. Sydney: Dangaroo Press, 1992.

Salvatori, Franco e Francesca Chiusaroli (a cura di). *Luoghi e lingue dell'Eden*. Roma : Viella, 2010.

Scott, Jamie S. *"And the Birds Began to Sing": Religion and Literature in PostColonial Cultures. Cross/Cultures*. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Said, Edward. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

_____. "Invention, Memory and Place". *Critical Inquiry* 26 (2000): 175-92.

Schimanski, Johan e Stephen Wolfe. *Border Poetics De-limited*. Hannover: Wehrhahn, 2007.

Senn, Werner. "Changing Visions of History: Recent Australian Historical Novels". *Australian Studies*, 11, aprile 1997:89-99.

Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Risorsa web (da aprile 2013): <http://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>.

Singer, June. *Boundaries of the Soul: The Practice of Jung's Psychology*. New York: Anchor Books, 1972.

Slemon, Stephen. "Monuments of Empire: Allegory/ Counter-Discourse/ Post-Colonial Writing". *Kunapipi* IX.3 (1987): 1-17.

Sperber, Dan. *Rethinking Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Spivak, Gayatri Chakrovorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York and London: Methuen, 1987.

Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Durham, NC: Duke, 1993.

Stow, Randolph. *To the Islands*. Woolahara: picador, Pan Books, 1983.

Strachan, Ian. *Paradise and Plantation: Tourism and Culture in the Anglophone Caribbean*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2002.

Strand, Mark. Boland, Eavan (a cura di). *The Making of a Poem*, New York: W.W. Norton, 2000.

Talib, Ismail S. *The Language of Postcolonial Literatures*. London: Routledge, 2002.

Tiffin, Chris e Lawson, Alan. *De-Scribing Empire: Post-colonialism and Textuality*. London: Routledge, 1994.

Truffaut, Francois. *The Wild Child*. New York: Washington Square Press, 1973.

Turner, Graeme. "Mateship, Individualism and the Production of Character". *Australian Literary Studies* 11.4 (1984): 447-57.

_____. *National Fictions: Literature, Film, and the Construction of Australian Narrative*. Sydney : Allen & Unwin, 1986.

Uskalis, Erik. "Contextualizing Myth in Postcolonial Novels: Figures of Dissent and Disruption". <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v5i1/uskal.htm> (dal gennaio 2012).

Van Manen, Max. *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. Ontario: The Athlone Press, 1990.

Vaughan, Alden. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Webby, Elizabeth, ed. *The Cambridge Companion to Australian Literature*. Oakleigh: Cambridge University Press, 2000.

Welty, Eudora. "Place in Fiction". *South Atlantic Quarterly*, 55 (1), January 1956: 57-72.

Williams, Gareth. *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

Windschuttle, Keith. *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering our Past*. San Francisco: Encounter Books, 1996,

Wisker, Gina. *Key Concepts in Postcolonial Literature*. New York: Palgrave, 2007.

Young, Robert J.C. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.

APPENDICE I

INTERVISTA A DAVID MALOUF

La seguente intervista è stata pubblicata sulla rivista *Simplegadi* nel novembre 2014. Si allega la trascrizione per intero, unitamente ad una breve introduzione in lingua inglese, apparsa sempre sulla rivista:

“In the year in which the world celebrates the 80th anniversary of David Malouf’s birth it seemed particularly important to acknowledge the major contribution this author has made to Australian and international literature. The following interview dates back to April 2013, when David Malouf himself kindly invited me to his house in Sydney to discuss some his novels and the topics I was researching for my doctoral dissertation.

*The deep concern the author shows in describing the often difficult relationship between Man and Nature, his awareness that Art and Literature can help us get in touch with physical space as well as with some forgotten and mysterious part of ourselves, his ability to portray visions and metamorphoses that allow us to experience places where boundaries of place and language dissolve, make Malouf’s body of work the perfect paradigm of eco-sustainable writing. Unsurprisingly, then, Malouf’s ‘ecosophy’ and his characters’ search for new ways of interiorising the Australian landscape, be it by naming its animals and plants or by capturing their image on film or on canvas, has been one of the topics mentioned more often during the interview, marking it, in my opinion, not only as a tribute to the literary greatness of this writer on the occasion of his eightieth birthday, but also as an interesting contribution to the present issue of *Le Simplegadi*”.*

Eleonora Goi In your novels, I dare say in all your works, the characters' need to recount and narrate is always very strong, sometimes even to the point of lying. Quoting from *Ransom*, “This old fellow, like most storytellers, is a stealer of other men’s tales, of other men’s lives” (Malouf 2009: 128). Is this a mean to give your characters more depth, rendering them multi-faceted, or is it the act of storytelling itself you are so interested in?

David Malouf I think I am probably interested in storytelling itself, but I'm also

interested in why people feel the need to tell the story. My first novel, *Johnno* (1975), for example, is about somebody who needs to tell the story because he has always meant to write about that person, but things have changed now because the person has maybe committed suicide and involved him as being partly to blame for it. This means that his need to tell the story now is not just because it is a good story and this is a good character, but because he feels responsible for something within the story, either having done something or not having done something, not having sufficiently understood him or not having sufficiently loved him – if that is what he wanted – or having misrepresented him in some way. We all like to tell stories, some people more than others, and of course a writer is someone who likes to tell a story, but then the story may be imposed on you in some kind of way.

EG So you feel compelled to tell it?

DM Yes, and at that point the fact that you are compelled to tell the story means that you are no longer free. One of the things you are trying to discover by telling the story is why you feel compelled to tell it.

EG According to the philosopher Raimon Panikkar, nowadays words are stripped of their dialogical power and considered 'terms', so that culture and education are being reduced to a mere transferring of notions (Panikkar 2009). Do you feel there is the need to embrace storytelling and creative writing as an instrument of cultural awareness?

DM Well, I think that when we tell stories we give experience a shape and I think those shapes are probably fairly fixed by psychology or by culture, so telling the story is a way of giving people access to a deeper understanding of things, because they somehow intuitively recognize the shape of the story. That comes from the fact that our dreams themselves have shapes and those shapes are not ones that we impose on the dream, but rather they belong to some kind of repository of shapes that we use when we want to tell stories or we want to think in a certain kind of way. A story often has a logic that an argument would not have, and it appeals to people at a lower level than a logical argument, so perhaps if we have lost the capacity to communicate in one kind of way we have still kept it in another.

EG In *The Conversations at Curlow Creek* the unfamiliar setting in which the characters find themselves compels them to search for new myths and narratives;

Michael Adair, for example, undergoes an almost mythical transformation in the legendary character O'Dare and in the Epilogue you describe both an intimate and a private transformation, similar in a way to those we find in Greek and Roman myths. In writing these passages did you feel you were forging a new Australian hero or giving Australia a new and more complex mythology?

DM The people who come to Australia bring old mythologies with them and that is a bit like the fact that they bring an old language with them. English, for example, is a language made for a different landscape, for a different climatic place, for a different topography, and they have to make that language fit in some way; they learn new words for the things that are there, words that other people who were there have for those things. When we call something a *billabong*, we are taking the Aboriginal word to describe a particular thing which elsewhere is called an oxbow lake. In the same way, stories and myths are just different modes of thinking, both symbolic and metaphorical. They would bring those myths and stories and try to find their echo or reflection in the new place; if they didn't find anything, they would have to either take it from Aboriginal people or make up new ones. It is difficult to say, as a writer, which you are doing.

In *The Conversations at Curlow Creek*, for example, I use some Christian symbolism, which is right for those characters because that's the way they think; in the book, toward the end, for example, the notions of washing and baptism, the eating of the bread in the very last chapter, they all are Christian notions which you would expect to find in Adair, although he is sceptical, or in Carney, although he is kind of ignorant, or in the other people who are watching. Does that answer your question?

EG It most certainly does. Do you think this is what Australian Literature on the whole is about? A transposition of European values in a new setting?

DM It is more a translation than anything else, but I think writers are not very self-conscious of the fact they are creating new myths. I think they are more likely to do what people in other places are doing by recreating those myths for their time. Here people are recreating those myths, or stories or ways of thinking, not just for another time, but also for another place.

EG Myths are, in their essence, fluid and ever changing, they can present many variants and they allow the narrator of the story to rearrange and reshape it. Do you like to give

your characters the chance to be looked upon from different points of view? I am not referring solely to the characters from the Iliad in *Ransom* or Ovid in *An Imaginary Life* (1980), but I am also thinking about your original characters, for example in *The Prowler* we find this undefined, ever-changing figure...

DM If you are a writer you are aware of the various forms of literature that have already been produced. You are always aware that you are working with material that has already been used and is seen in one way, so you are always trying to find new ways of rewriting it.

This is very true of *An Imaginary Life*. I think that when I wrote that book I wasn't conscious of the fact that someone might be reading it outside Australia, that it would be seen as a use of the material that no European would make. I didn't realise when I was doing it that it might arise questions about the centre or the edge or even the notion that you might read it as postcolonial. I didn't realise, as I was doing it, that those things might happen. Here, for example, that book was seen as basically in no way Australian and as having nothing to say to Australians that was specifically Australian, but as soon as it started getting reviews in France or Italy or Germany people said that no European would use this material in this way, only an Australian would be thinking like this. There are things that, as Australians, we take for granted and we don't realise they are unusual.

EG Do they become unusual later on?

DM They become unusual when someone points out the fact that they are unusual. And then sometimes, as in the case of that book, the book becomes to Australians an interesting book about Australia, as well as a book about Ovid.

EG So, when you were writing it what were you thinking about? What was your main concern?

DM The question of what happens to a poet when he has his language taken away from him. Ovid's exile is a double exile, exile to a place where he is surrounded by strangers and is outside the known world, but it's also an exile to a place where no one speaks his language and he effectively has no language. The question is: how much gets taken away from a poet if you take his language away from him as well as putting him in a place where all the experience of the place is also new?

EG What about silence? In *Ransom* you say that “Silence, not speech, was what was expressing. Power lay in containment” (Malouf 2009: 126) and still storytelling seems to be so important. Isn't this a contradiction?

DM Silence is not necessarily a negative thing, it's not necessarily only an absence of speech, it may also be a state, as in meditation or something like that, in which people are more in touch with something in themselves that doesn't belong to the world of articulation and speech. Silence in my works is always a positive thing, in fact if people really go into silence they make a new experience of themselves. It is something beyond speech, which is both prior to speech and after speech.

EG Talking about dreams, as we were doing just a moment ago, in *The Conversations at Curlow Creek* you put an emphasis on dreams, which are described as a noble and terrible force. Dreams are present in many of your books and I would like to know if you were in any way inspired by the Aboriginal concept of the Dreamtime or if for you it is just a way to represent the unfathomable depths of the human mind.

DM I think it is not related to the Aboriginal Dreamtime at all. Dreams are clearly something very important; in the past people often thought dreams foretold the future, but after Freud we started to believe that dreams are another way of talking to ourselves about anxieties or problems or fears or aspirations. When you consider that we spend one third of our lives asleep and a lot of that time we are in some kind of way dreaming, you can see it is a huge amount of our experience. Dreams are important and I think dreams are always mysterious; we don't know what their message is and in interpreting them we are always on fairly risky ground. Nevertheless they belong to a process of our unconscious thinking and they are trying to tell something important.

EG Your references to ghosts are another thing I found truly interesting. Both in *Harland's Half Acre* and in *The Conversations at Curlow Creek* the ghost is a presence that is almost more real than its observer, to the point where the character asks himself ‘Could it be that I am the ghost?’ Is that a way to reflect on the fact that sometimes what we evoke with the power of our imagination is more real than ‘real life’?

DM Yes, and I also think we are never quite certain, given that how we see things and what we see is dependant on the structure of our lives. We are never quite certain, from the time of Kant onwards, that there isn't some other reality there that our mind in its

conscious form is not constructed to see. A lot of people feel there is a reality they can see which others can't see and we have no idea of how much reality we are missing because our mind is not constructed to grasp it.

EG The act of naming and renaming seems to hold a great importance in *Fly Away Peter* (1985). The act of name-giving seems to be almost a reference to the Bible, when God gives Adam the right to name the creatures in the Garden. Do you feel a parallel can be drawn with what colonizers did when they settled in Australia, trying to shape the country by naming it?

DM Yes, there was a kind of Genesis here as well. I think that's really important, because naming puts an object into your consciousness so that it belongs to your world of speech and world of thinking. Naming is, in a way, possessing the object in a different way. That is certainly quite important in *Fly Away Peter*, but also in Australia inasmuch as all those birds and animals were not part of the speech or the consciousness that we brought to the place. We were strangers, the place was not ours, and so a lot of Australian writing, especially from the '30s and '40s and especially in poetry, is about creating a poetry and a form of language and a form of consciousness in Australia that includes all those things. Judith Wright writes a whole book on birds through which all those birds enter Australian poetry (1) and in entering Australian poetry they enter the consciousness of Australian readers, which means we begin to possess those creatures as we didn't before, so we are no longer strangers because they are now inside us. That's been a very, very important job that poetry in Australia took upon itself. Judith Wright especially, but other poets as well, for example David Campbell or Douglas Stewart, made a project of creating a poetry which referred to all those things and took them into our lives. It was more than just a new language, it was a new consciousness, a consciousness in which those things were familiar; they were named and visible objects rather than unfamiliar ones.

EG A process of self-contextualisation?

DM Yes. In *Fly Away Peter* Jim is a kind of conduit through which all of those birds and the names of those birds come alive, not just in the land, but in the book that he is keeping. Ashley Crowter sees that as a way of coming into possession of all of those things.

EG This process seems to be very similar to that employed by the painter Frank Harland in *Harland's Half Acre*.

DM Exactly. When I wrote *Harland's Half Acre* the whole notion of possession, which becomes an important thing there, follows directly from *Fly Away Peter*.

EG In *Child's Play* (1982) you describe the process the author has to undergo to create “a new self” that “defies the expectations of his admirers” and the “notion he is already dead and done with”. When you start writing a new book is this your aim? To provide the reader with something new and unexpected?

DM I don't really think of the reader very much. [laughs] I think of providing myself with something new and unexpected. If it's unexpected to me and it seems important to me then there are some readers out there who will find it to be unexpected and new.

EG Going back to our relationship with space and nature, in the very first paragraph of *Ransom* water images are converted to references to earth: “The man is a fighter, but when he is not fighting he is a farmer, earth is his element. One day he knows he will go back to it” (R 4). This is not the only novel where a similar description can be found. I am thinking, for example, of *An Imaginary Life* and *Fly Away Peter*. Is this how you imagine death? As a dissolution of self in order to become part of a whole, of Nature and of the landscape?

DM That is very true when you consider *An Imaginary Life*, but it is also true in *Fly Away Peter* when characters begin to dig in order to get to the other side while they are really just entering the earth. What is really important in the first paragraph of *Ransom* is that Achilles is a very different kind of character; he has a different kind of consciousness when compared to the other warriors. He has a very strong feminine side, which is associated with his mother; she is a Goddess rather than a mortal like his father and she is associated with the fluidity of water, as she is a water nymph. Here earth and water symbolise the contrast between what is stable and what is fluid.

EG Your first works are full of autobiographical references, *Johnno* especially. Do you feel you are becoming more detached from your personal experience?

DM When you first start writing the safest place for you is your own immediate experience, but it is also a very mysterious place. One of the reasons you are writing is

that you are now looking at things in a different way; all the things you thought you understood and all the things that seemed boring. That's why you want to write. You either are utterly puzzled by your experience or realize that you never really understood some of the things you gave for granted or notice that some of the things that seemed familiar and boring are now in fact very exotic and mysterious. That early experience is very likely to be the place where a writer works first; I think that, after that, you find that you are still working with that early material, but you are disguising it much more.

I am very aware at the moment of *Harland's Half Acre*, because recently it has been reprinted and I have been working on it, that even if it is my fifth novel it uses all the family material, all my aunts and all my uncles and all the rest of it, but in disguises even they wouldn't realise. You mix it all up much more. As you go along you realise that your material is pretty much fixed, because the things that you are really interested in, or puzzled by, or where you have the stronger sensory response, or where your memory is most reliable, are things that probably belong to the first twenty years of your life. You just become much cleverer as a writer in using that material so that it looks different.

EG In an interview you stated that you think of your work as not being chronological but rather spatial, filling the space between *Johnno* and *An Imaginary Life*. Do you think this definition still applies after *Ransom*?

DM That's quite a good question. In some ways *Ransom* probably is my last piece of fiction, I haven't been writing any fiction recently, I'm writing poetry mostly. So perhaps *Ransom* is more like the final or the last book than *An Imaginary Life*. One of the things about that is that *An Imaginary Life* is written as if it were written by an old man, and I wasn't an old man when I wrote that book – certainly not as old a man as I was by the time I was writing *Ransom* – but I still think that what I sort of grasped when I moved from *Johnno* to *An Imaginary Life* was the full span across which my writing would work. So, to that extent, it is like the beginning and the ending and you are just filling the spaces in between.

When you have written two or three books you begin to see what it is you do. You always refer to that and when you have got an idea for a new book you make quite certain that the book belongs somewhere inside that body of work. What matters in the end is the way in which, in that body of work, your books all fit together and speak to

one another.

EG Some sort of dialogical relationship?

DM Yes, dialogue, connections. Sometimes there is contrast, sometimes there is agreement, sometimes there is aversion, but somehow they all belong to the same consciousness and the some body of writings.

EG What about your future projects?

DM As I said, I am writing mostly poetry. I think that when you get to a certain age as a fiction writer – I think you might see this in other people's writing as well – you don't have the patience that you had when you were younger. So, if you are not very careful, you end up writing books that are too thin, that do not have the same kind of density or solidity. I think I don't want to write that kind of books or even stories.

EG What about drama?

DM The thing about theatre is that you are always working in collaboration, and that might be liberating in some ways, as you are not responsible for everything, but I think writers, especially novelists, want to have the control of everything.

I was also a bit shocked by the fact that every night, when I went to the play, it was like watching a different play. The audience was different, they were laughing in different places or the actors would do different things, so there is nothing stable there. You have very little control. Playwrights find it very exciting, but when you have spent most of your life working on sentences in order to manipulate and control as far as you can the response of the reader you get very jumpy when you are surrounded by people who are not following [laughs]. I really like writing librettos and I get very excited at the idea that the music is going to make it sound all different; I want to see that, I want to hear that.

Chippendale, Sydney, aprile 2014

APPENDICE II

INTERVISTA A FRANCA CAVAGNOLI

L'intervista alla Professoressa Franca Cavagnoli, esperta traduttrice delle opere maloufiane, è stata realizzata nel mese di dicembre 2014 per via epistolare. Franca Cavagnoli insegna Teoria e tecnica della traduzione all'Università degli Studi di Milano e presso l'ISIT di Milano e si occupa di letterature postcoloniali di lingua inglese. Dal 1987 svolge un'intensa attività di traduttrice e revisore per Adelphi, Einaudi e Feltrinelli. Ha tradotto, oltre alla maggior parte dei romanzi di David Malouf, opere di Toni Morrison, Nadine Gordimer, Jamaica Kincaid, J.M. Coetzee, V. S. Naipaul. Ha curato due antologie di narratori australiani: *Il cielo a rovescio* (Mondadori 1998) e *Cieli australi. Cent'anni di racconti dall'Australia* (Mondadori 2000). È autrice dei saggi *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese* (Polimetrica 2010), *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre* (Feltrinelli, 2012). Ha all'attivo numerosi workshop di traduzione letteraria, sia in Italia sia all'estero.

Eleonora Goi In più di un'intervista, a partire da quella rilasciata a Davidson, David Malouf riflette su come l'Australia sia non tanto una imperfetta riproduzione dell'Europa, quanto piuttosto una sua traduzione. Un traduttore, che effettivamente riporta il testo nel cuore dell'Europa attraverso la sua traduzione, in che modo si confronta con questa convinzione dell'autore?

Franca Cavagnoli Come Malouf stesso ha avuto modo di dirmi in un'intervista che mi ha rilasciato per il «Corriere della Sera» nel 2000: «Nella letteratura australiana ci sono temi, aspirazioni, simboli tipicamente europei che però si sviluppano in una società e in circostanze diverse grazie a quest'opera di traduzione». E, in effetti, leggendo i romanzi e i racconti di Malouf il lettore europeo non ha la sensazione di confrontarsi con una cultura esotica come quando legge un romanzo di un autore africano o caraibico. Gli pare piuttosto di confrontarsi con qualcosa che è e al tempo stesso non è europeo, l'altra faccia di una stessa medaglia. Per dirla con Adair, il protagonista irlandese di *The Conversations at Curlow Creek*, si tratta del «simultaneous underside of day». Il lettore europeo, cioè, si confronta con qualcosa di più sottile e inquietante: il proprio lato nascosto, oscuro, che vive e palpita simultaneamente a ciò che gli è visibile e manifesto. È quindi fondamentale nella traduzione dei romanzi e dei racconti di Malouf tenere

presente questo aspetto e salvaguardare la specificità australiana degli elementi culturospecifici.

EG L’Australia è spesso percepita dagli italiani come un paese occidentale al pari degli Stati Uniti o della stessa Gran Bretagna. Quanto può rivelarsi complesso lasciar intuire a un non australiano le problematiche, assai peculiari, di questa terra e il senso di straniamento a volte provato dai suoi abitanti nel confrontarsi con il paesaggio australiano, così centrale nella prosa e nella poetica di Malouf?

FC Le operazioni di adattamento o di addomesticamento mi hanno sempre lasciata dubbiosa, in particolare per quanto riguarda le caratteristiche del paesaggio. Leggere un romanzo ambientato in Australia e, anziché immaginarlo diverso dal paesaggio italiano, immaginarlo simile alla Toscana o al Lazio solo a causa dell’uso di eventuali traduenti tipici del paesaggio italiano come poggio, borgo o casale, sarebbe profondamente ingiusto nei confronti dell’alterità del paesaggio australiano. Non solo, l’italianizzazione o l’europeizzazione forzata del paesaggio di un altro continente rappresenterebbe un ennesimo atto di appropriazione culturale. Nella traduzione del lessico tipico dell’inglese australiano – *creek, paddock, billy* – ho sempre fatto in modo di salvaguardarne la peculiarità marcandone la specificità rispetto alle corrispondenti parole dell’inglese britannico o americano. In particolare nella scelta dei traduenti della flora e della fauna, è importante tenere presente che nel loro lungo viaggio di *traduzione* agli Antipodi, molti nomi hanno subito una profonda modificazione. Quando traduco è fondamentale per me conservare un gran numero di elementi culturospecifici del testo fonte, in modo da preservarlo nel modo più integro possibile come espressione di una cultura diversa. Ritengo che l’apprendere aspetti nuovi di una cultura altra sia un’esperienza di grande arricchimento per il lettore e se la poesia è ciò che si perde in una traduzione, come ci ammoniva Robert Frost, concordo con Salman Rushdie quando afferma che se qualcosa va perduto, nel processo di traduzione, qualcosa si può pure guadagnare. In particolare, dal viaggio affascinante, misterioso, lungo la cultura del confine che è il territorio proprio della traduzione, dal rapporto tra la cultura propria e la cultura altrui germoglia la possibilità di una fecondazione ed evoluzione reciproca. È solo da questo incontro fecondo che una cultura può prendere coscienza della propria diversità e, dunque, della propria identità. È solo attraverso la conoscenza dell’Altro che si può giungere a conoscersi meglio. E grazie alla percezione dell’Altro giungere a una

migliore percezione di sé.

EG Numerosissimi sono nei testi di Malouf i rimandi a figure mitico/archetipiche, Doppi, metamorfosi e riscritture di miti peculiarmente australiani, come quello del bushranger o del digger. Quali possono essere le difficoltà per traduttore e lettore italiano nell'approcciarsi a questo tipo di prosa, la quale sembra mirare a una rielaborazione dell'esperienza australiana in chiave mitologica, la "Mythological way" citata dallo stesso Malouf?

FC È fondamentale inserire nell'edizione italiana un apparato paratestuale. Frassinelli, l'editore italiano di Malouf, mi ha sempre consentito di inserire delle note a piè di pagina, in cui ho cercato di dare al lettore italiano le necessarie coordinate per inserire l'autore nel suo contesto storico-culturale-letterario. Per esempio, per un termine ricco di storia come *bushranger* in *The Conversations at Curlew Creek*, nella traduzione italiana ho preferito lasciare la parola inglese e ricorrere a una nota a piè di pagina in cui ho spiegato di cosa si tratta. Il *bushranger* era il deportato europeo, spesso irlandese, evaso dai lavori forzati e dotosi alla macchia, ed è un personaggio archetipico della cultura australiana. Eroe popolare ed emblema di libertà in una società in catene, ha alimentato l'immaginario australiano per tutto l'Ottocento e buona parte del Novecento e il suo mito è stato celebrato in leggende, ballate e canzoni. Il *bushranger* australiano non ha niente a che vedere con il *bushranger* inglese, dunque, che spesso è un *woodsman*, un boscaiolo che lavora in boschi e foreste, o il custode di un parco reale. E non ha niente a che spartire nemmeno con il *ranger* dei grandi parchi naturali dell'America, cioè la guardia forestale. E tantomeno con il cavaleggiere volontario della guerra d'indipendenza americana e, in seguito, dei reparti d'assalto degli Stati Uniti.

EG Che esperienza è, per un traduttore, misurarsi con un testo maloufiano considerato il lirismo di certi passaggi e la presenza di immagini potentemente evocative? Mi riferisco a passi come quello presente in *Remembering Babylon*, quando Gemmy si addentra nel paesaggio australe consumato dal fuoco e cerca disperatamente di condensare i propri pensieri in una singola parola, "water", o l'ultimo "volo" di Jim in *Fly Away Peter*, o ancora il peculiare rapporto di Ashley Crowter con la musica nello stesso romanzo.

Nell'opera di un autore come Malouf c'è un aspetto fondamentale che si può risolvere

unicamente sul piano del linguaggio e della sensibilità – del tutto soggettiva – per il linguaggio: l'importanza che dà al corpo sonoro del testo. Dato che Malouf è anche un poeta, la sua attenzione per i valori fonici e prosodici è grande. Immagini, odori, sapori, sensazioni, suoni – il materiale mentale del poeta Malouf – illuminano la storia che ci viene raccontata. Il linguaggio di Malouf è di grande sobrietà, ed è per l'appunto questa essenzialità che esprime l'intenzione estetica di Malouf: è il tratto distintivo della sua prosa, della bellezza della sua prosa. In questo caso, come quando si traduce poesia o si traducono autori che intessono la propria prosa di poesia come Joyce, il traduttore deve spesso operare una scelta: deve cioè individuare la dominante del testo non tanto nel corpo semantico quanto nel corpo sonoro. Deve cioè sforzarsi di coniugare suono e senso, e là dove ciò non è possibile, compiere una scelta. In un autore come Malouf, in cui l'aspetto musicale è tanto importante, la riproduzione di assonanze e allitterazioni ma anche del ritmo poetico nel periodare, costituisce almeno la metà delle difficoltà con cui il traduttore deve confrontarsi. Ed è questa la difficoltà maggiore del tradurre Malouf sul piano stilistico, una difficoltà che impegna il traduttore di prosa in un corpo a corpo con la parola poetica.

EG Sempre relativamente alla presenza di riferimenti alla traduzione nei testi maloufiani, troviamo in *Remembering Babylon* il tentativo da parte di Mr Frazer di tradurre i nomi di alcune piante a partire dalle parole aborigene. Malouf in questa occasione rimarca, per bocca di Gemmy, come spesso Mr Frazer non sia in grado di apprenderle e riprodurle correttamente, finendo per pervertirne i significati. E' questo un rischio reale per un traduttore che affronta la peculiarità dell'Australian English e delle sue sfumature uniche?

FC Sì. Basti per tutti l'esempio del *tea-tree*, che troppo spesso si vede sbrigativamente tradotto come «albero del tè». Il *tea-tree* è invece la melaleuca, un arbusto aromatico dell'Australia, appartenente alla famiglia delle Myrtaceae. La pianta viene associata alla parola inglese *tea* già nel 1773, quando, appena giunto a Botany Bay, il capitano Cook se ne serve per preparare un infuso, come testimonia nel suo libro del 1777 *Voyage towards South Pole*. Qui si pone subito un altro problema di traduzione: troppo spesso la parola *tea* si traduce con «tè», mentre la parola inglese indica anche il nostro infuso e qualsiasi soluzione acquosa ottenuta per infusione. Se mai, più che dell'«albero del tè» si tratta della «pianta dell'infuso» o della «pianta per l'infuso», traducendo senz'altro

possibili per *tea-tree* se non si vuole usare «melaleuca».

EG *Ransom*, in italiano *Io sono Achille*, è l'ultimo romanzo maloufiano in termini sia cronologici sia assoluti, in quanto l'autore ha dichiarato di non volersi dedicare nuovamente ad opere in prosa di tale lunghezza e respiro. Può questo romanzo essere considerato, a suo parere, un compendio delle tematiche maloufiane, nel suo essere una riscrittura di quella che è forse la massima opera dell'occidente, l'*Iliade*? La traduzione di questo romanzo è stata più o meno difficoltosa rispetto a quella dei romanzi precedenti, considerando che l'ambientazione non è più australiana?

FC Non ho tradotto questo romanzo di Malouf. La traduttrice è Francesca Pè. Io mi sono limitata a rivederlo e a curare l'edizione italiana.

EG Allo stesso modo anche i titoli dei romanzi o delle raccolte di storie brevi sono spesso difficoltosi da rendere in italiano, pensiamo ad esempio a *Fly Away Peter*, il quale si rifà a una filastrocca per bambini del tutto sconosciuta in Italia. Qual è il procedimento operato dal traduttore per trovare un'equivalenza nella lingua d'arrivo?

FC In *Fly Away Peter* la traduzione del titolo ha rappresentato un problema davvero grande. Mentre il lettore di lingua inglese coglie senz'altro l'allusione alla *nursery rhyme* contenuta nel titolo del romanzo:

*Two little dicky birds sitting on a wall,
One named Peter, one named Paul.
Fly away Peter, fly away Paul,
Come back Peter, come back Paul!*

una traduzione letterale lascerebbe indifferente il lettore italiano. Non solo, si può ragionevolmente presumere che, dopo aver acquistato il libro, si aspetti che, prima o poi, compaia un personaggio di nome Peter. Inoltre si perderebbe pure l'allusione evidente ai «two little dicky birds» implicita nel titolo, il che per un romanzo in cui il birdwatching costituisce una buona metà del romanzo sarebbe imperdonabile. La cosa è ulteriormente complicata dal fatto che in italiano c'è una filastrocca simile che, però, non è diffusa su tutto il territorio nazionale e pertanto non è condivisa dalla totalità dei parlanti italiani. La filastrocca italiana recita:

Gigino e Giletto stanno sul tetto

Vola Gigino, vola Giletto

Torna Gigino, torna Giletto.

Un ipotetico *Vola Gigino* non risulterebbe pertanto comprensibile a un italiano su due, senza contare l'evidente azione di addomesticamento implicita in una decisione del genere. La mia scelta, quindi, dopo lunga riflessione è stata per *Vola via*. Un titolo simile permette di conservare tutto il campo semantico del volo – sia degli uccelli sia degli aerei di pace e di guerra che solcano i cieli del romanzo, nel Queensland e in Francia –, fondamentale per il romanzo di Malouf. E permette anche di conservare in parte gli aspetti sonori del titolo originale.

EG Ha mai avuto modo di confrontarsi con l'autore in merito ad alcune delle tematiche presenti nel testo, al fine di ottenere chiarimenti? Non mi riferisco solo alla resa di singoli termini, ma anche a discussioni più generiche a proposito della trama o delle caratteristiche dei personaggi.

FC Sì, alla fine di ogni traduzione ho sempre mandato a Malouf un elenco dei dubbi irrisolti e lui si è sempre mostrato molto disponibile a chiarirli per me. La prima volta mi ha telefonato addirittura da Sydney perché gli faceva piacere conoscermi almeno per telefono. Poi nel corso dei nostri incontri in Italia e a Sydney abbiamo lungamente parlato sia della costruzione dei suoi romanzi e racconti sia delle caratteristiche dei personaggi, oltre che di arte e del suo rapporto con il suo Paese e con l'Italia, ma si tratta di conversazioni private e non desidero parlarne.