

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE

Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese

Settore scientifico-disciplinare: L-LIN/10

Ciclo XIX

**L'INDUSTRIA DELLE OMBRE
LA *SHORT STORY* FANTASTICA
NELL'AUSTRALIA DEGLI ANNI '70**

Presentata da:
Dottor
MATTEO BARALDI

Coordinatore:
Chiarissima Professoressa
SILVIA ALBERTAZZI

Relatore:
Chiarissima Professoressa
RITA MONTICELLI

Esame finale: anno 2007

Introduzione

I.1 Il Fantastico come sovversione

I primi anni dell'era brezneviana furono caratterizzati, da un punto di vista letterario, da un'imprevista fioritura, ma meglio sarebbe dire rinascita, del genere fantastico. Un genere che, nel rigido orizzonte seguito al periodo di apertura voluto da Krusciov, si rivelava come uno dei più adatti e meno graditi a criticare in modo caustico ed efficace l'oppressione esercitata dal nuovo regime. Molti degli scritti apparsi in questo periodo riuscirono a trovare la strada della pubblicazione solo venendo recapitati oltrecortina in modo tanto clandestino quanto pericoloso. È opportuno ricordare che questa inaspettata ripresa precedette anziché seguire l'avvento del *Maestro e Margherita*, il capolavoro di Michail Bulgakov che venne anch'esso stampato per vie segrete soltanto nel 1966, aparendo prima in Europa occidentale e poi, solo successivamente, in URSS.

Tra gli autori più interessanti di questa vera e propria 'generazione occulta' si può certamente annoverare il misterioso Abram Terc o Terz, fantomatico autore di romanzi e racconti dalla vena surreale, lirica, misticheggiante la cui ispirazione attingeva al patrimonio meraviglioso e fiabesco russo, utilizzandolo però in modo del tutto sorprendente e innovativo. Tra le sue opere apparse in occidente in quegli anni ricordiamo *Compagni, entra la corte* (1959); *La gelata* (1961); *Racconti fantastici* (1963) e *Ljubimov* (1964). La sorpresa non fu di piccola entità quando si scoprì che, dietro a questo pseudonimo, si celava uno dei nomi più insigni dell'accademia letteraria sovietica: Andrej Sinjavskij. Nel febbraio del 1966 questi venne processato insieme al traduttore Julij Daniel', a sua volta identificato nel vero autore dei libri firmati da N. Aržak, e venne condannato a sette anni di lavori forzati e cinque di confino. I crimini di cui furono imputati questi due intellettuali erano di natura esclusivamente letteraria e Sinjavskij avrebbe potuto scampare una pena tanto severa dichiarandosi colpevole, com'era triste consuetudine in questi casi, una consuetudine a cui però egli rifiutò di sottostare. Il critico e narratore scontò integralmente la pena inflittagli, ottenendo poi asilo politico in Francia, dove si trasferì nel 1974.

Se per introdurre il nostro lavoro, dedicato alla nascita del genere fantastico in Australia durante gli anni '70 del Ventesimo secolo, abbiamo fatto ricorso a un episodio che risale a dieci anni prima e riguardava un paese assai distante sotto ogni punto di vista da quello preso da noi in analisi, è perché esso può essere considerato come rivelatore della vera

natura del genere, o per dirla con Rosemary Jackson, del “modo” fantastico. Contrariamente a quanto si sarebbe inclini a pensare, non esiste un genere altrettanto strettamente vincolato a ciò che noi chiamiamo ‘realtà’ del Fantastico stesso. Si potrebbe quasi azzardare che i severi e implacabili censori dell’URSS brezneviana si siano rivelati raffinati critici letterari, in questo caso, rifiutando l’apparente estraneità di una narrazione irreali e cogliendo invece il suo valore corrosivo ed eversivo. Non si trattava soltanto di individuare nei romanzi e nei racconti di Sinjavskij un discorso metaforico in grado di interpretare e attaccare il sistema sovietico, perché il sistema sovietico si sentiva oltraggiato dalla natura fantastica delle opere di questo autore.¹ “È evidente che il “modo” fantastico fornisce agli scrittori sovietici una via d’uscita dai vincoli e canoni del ‘realismo socialista’, dai dettami della mimesi realistica e dalla necessità di un ‘eroe positivo’ a tutti i costi.”² Ciò che emerge nella riflessione critica sul Fantastico è che esso offre una eversione ancor più radicale che non una semplice opposizione estetica. O meglio, che questa opposizione estetica implica anche un atto rivoluzionario e politico.

Bachtin sottolinea il legame del Fantastico moderno con la menippea classica, un genere che, della confusione di altri generi, della miscela di stili, della sovrapposizione di elementi reali e impossibili, plausibili e magici, faceva il suo carattere saliente. Questa sovrapposizione di mondi inconciliabili non si limitava, secondo il critico russo, a confondere il lettore o a creare in lui nuove, inaspettate suggestioni, ma accendeva un conflitto tra reale e irreali, tra mondo concreto e mondo sognato: “Scandali ed eccentricità distruggono l’integrità epica e tragica del mondo, essi formano una spaccatura nel corso stabile e normale degli eventi e delle questioni umane e liberano il comportamento dell’uomo da norme e motivazioni predeterminate.”³ In questa breve ma folgorante intuizione di Bachtin è racchiusa una parte importante della riflessione novecentesca sul Fantastico che troverà poi in Jackson e nel suo volume critico *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) uno dei suoi più autorevoli interpreti contemporanei.⁴ Il Fantastico, quindi, non rappresenta una fonte d’evasione, una semplice letteratura di genere, ma il suo discorso eccentrico crea una vera e propria “spaccatura” nel corso degli eventi.⁵ Non solo. Il critico russo sottolinea infatti come questa spaccatura, o “lacerazione”, come direbbe Bataille, oltre che essere la causa di un trauma, è anche la fonte di un proscioglimento. L’azione del Fantastico è quindi tanto violenta

¹ Il rapporto tra genere fantastico e interpretazione metaforica o allegorica è alquanto insidioso. A Goethe si attribuisce l’affermazione che la funzione fantastica di un’opera prevalga sempre su quella allegorica. Questa ambigua relazione viene brillantemente ripresa da Rosemary Jackson quando sostiene che, piuttosto che alla figura retorica della metafora, il Fantastico possa essere paragonato a quella della metonimia. Il Fantastico, cioè, non sta per qualcos’altro, ma diventa qualcos’altro nel suo farsi ed è simultaneamente “questo” e “l’altro”.

² Gabriella IMPOSTI, “Il fantastico nella letteratura russa”, in *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema*, a cura di Cristina Bragaglia, G. Elisa Bussi, Cesare Giacobazzi e Gabriella Imposti, Firenze: Aletheia, 2001, p. 272.

³ Michail BACHTIN, *Dostoevskij*, Torino: Einaudi, 1968, tr.it. Giuseppe Garritano, p. 96.

⁴ Per quanto riguarda il dibattito italiano sul Fantastico si veda in particolare: Silvia ALBERTAZZI, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Roma-Bari: Laterza, 1993 e Romolo RUNCINI, *La paura e l’immaginario sociale nella letteratura, 1. Il Gothic Romance*, Napoli: Liguori, 1984 e, sempre del medesimo autore, *La paura e l’immaginario sociale nella letteratura, 2. Il Roman du Crime*, Napoli: Liguori, 2002.

⁵ Dostoevskij scrive che il Fantastico, anziché come ‘genere d’evasione’ deve essere considerato come l’unico genere accessibile agli autori contemporanei. Cfr. S. LINNÉR, *Dostoevskij on Realism*, Stockholm, 1967, p. 55.

quanto “liberatoria”. È poi interessante sottolineare come Bachtin individui in due elementi topici la causa del ‘riscatto’ attuato da questo genere letterario. Da un lato la sua facoltà eccentrica, un attributo da intendersi nella sua doppia accezione di ‘originale’, ‘inusitato’ e come elemento privo di centro, perché si rifiuta di riconoscere *in sé* un centro o epicentro narrativo, e perché si rifiuta di riconoscerlo *al di fuori di sé*, in qualsivoglia istituzione sociale, religiosa e politica. Dall’altro la sua facoltà di esercitare scandalo e di interessarsi allo scandalo. Uno degli aspetti chiave del Fantastico è costituito dal suo interesse per il corpo e la sessualità, trattata ora in modo più indiretto, ora in modo tanto esplicito da risultare fuorviante, come ad esempio avviene nell’opera di De Sade. L’interesse nei confronti di tematiche legate alla sessualità, e una sessualità considerata ‘deviante’ rispetto alla norma, sarà uno degli elementi caratterizzanti anche gli scritti dei quattro autori da noi presi in esame nel corso della nostra ricerca: Murray Bail, Peter Carey, Frank Moorhouse e Michael Wilding. Un interesse, il loro, che ancora una volta condurrà in due direzioni, come già era avvenuto nella precedente letteratura fantastica. Ovvero verso una letteratura che scrive *nel* corpo e *con* il corpo il proprio inquieto rapporto con la realtà, la propria ansia e la propria speranza di metamorfosi. E un interesse che trova nella sua capacità di scandalo uno dei suoi moventi più forti, per la forza eversiva e destabilizzante che è prerogativa di questo tema.

Se il critico russo mette a fuoco una serie di aspetti che si riveleranno centrali nell’analisi e nella comprensione del fenomeno della letteratura fantastica all’interno del Novecento, l’altro grande elemento di riflessione portato da Bachtin sul tema dell’elemento fantastico in letteratura è legato al suo aspetto di “carnevalizzazione” del reale. Il Fantastico si porrebbe quindi come un rovesciamento della vita così come la sperimentiamo quotidianamente. La tesi di un ribaltamento copernicano della mimesi come chiave di lettura prioritaria per l’interpretazione del Fantastico verrà poi ripresa da Eric S. Rabkin che si servirà principalmente del capolavoro di Lewis Carroll per dimostrare quest’idea:

Early in *Alice in Wonderland*, despite the other odd happenings, we hold to the external ground rule that flowers don’t talk simply because that rule has not been challenged. When it is reversed, the reversal produces the affect of the fantastic. Once that reversal occurs, the internal ground rules allow flowers to talk and the fantastic thing would be to find a mute flower.⁶

Jackson si dimostra critica su una possibilità tanto netta sottolineando come non tutti i testi fantastici propongano un capovolgimento così consapevolmente meccanico come avviene nel testo preso ad esempio.⁷ Infatti, più spesso, nel Fantastico novecentesco, anziché un sovvertimento simmetrico, si attua una sfasatura, uno strappo dal quale è possibile cogliere, seppur brevemente, una visione di desiderio o ripugnanza. Questo doppio sentimento di attrazione e repulsione si presenta in realtà in questo genere letterario come la testa bicipite di un desiderio comunque inappagato. Se il rapporto nei confronti del reale che si instaura in questa letteratura è un rapporto d’insoddisfazione, i suoi aneliti verso un altro mondo, quello che Jackson definisce “desire of otherness”⁸, lo rendono una versione al negativo del mito e

⁶ Eric S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, (N.J.), Princeton University Press, 1976, pp. 215-16.

⁷ Cfr. Rosemary JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London & New York: Routledge, 1995, p. 21.

⁸ *Ibidem*

della religione. Il Fantastico realizza la sua vera natura nel desiderio di un ‘oggetto’ e mai nel suo concreto possesso ed esso si rivela essere un linguaggio di frustrazione e assenza, di negazione e impossibilità che trova la sua più ineffabile oggettivazione nell’incapacità di offrire una spiegazione ai misteri che rappresenta. Non esiste alcuna interpretazione veramente plausibile perché, anche quando l’inesco narrativo offra una chiara visione dei moventi, ad esempio nel caso del Dottor Jekyll e di Mister Hyde, dove addirittura essi si ammantano di scientificità, il mistero più profondo – l’ambiguità della natura umana, l’orrore celato nella sua psiche – rimane inafferrabile. Per restare sull’esempio dell’opera di Stevenson, e per servirsi di una terminologia di origine mistica, possiamo affermare che il mistero viene contemplato, ma non posseduto. L’unico suo custode è il personaggio di Jekyll/Hyde, che paga questa conoscenza con la sua stessa morte, con la sua dissoluzione. Il racconto fantastico non può quindi rischiare le tenebre che mette in scena perché esso si identifica non con il mistero *in sé*, ma con la sua raffigurazione e ciò perché questo stesso mistero non resta celato solo al lettore, ma all’autore stesso. Quando il racconto fantastico ci offre alla fine una chiara e coerente interpretazione dei fatti, la sua labile natura acquista peso e concretezza, diventando così qualcos’altro (un racconto poliziesco, un testo di fantascienza, una narrazione realistica). Se, per assurdo, il racconto fantastico portasse il lettore al di là della soglia che gli è abituale, conducendolo nel cuore dell’enigma rappresentato, se il lettore potesse sperimentare e capire oltreché scorgere il dramma di Jekyll e Hyde, questo comporterebbe non solo la dissoluzione del racconto e dei suoi personaggi, ma anche quella del lettore stesso.

Il rifiuto operato da questo genere sul reale è un rifiuto non costruttivo, ma de-costruttivo, che si rivolge sia nei confronti della realtà stessa, della vita empirica, che nei confronti dell’illusione mimetica in letteratura, di una possibilità di rappresentazione veristica. Da un lato abbiamo quindi la ‘confusione’ bachtiniana che mina alla base l’ordine e le convenzioni sociali, dall’altro la disgregazione del tessuto letterario stesso. Questa riluttanza o incapacità del Fantastico di venire a patti con la “verità” lo rendono un tipo di letteratura che indirizza la propria attenzione anche nei confronti del suo essere un sistema linguistico e letterario. Stretto tra i due fuochi che gli sono propri: quello della contraddizione (nei confronti della ‘vita vera’ e delle ambizioni di mimesi) e dell’ambivalenza (una polisemia⁹ che deriva dalla sua natura sospesa e dalla strutturale impossibilità di sintesi), il Fantastico non può che porre in dubbio il sottile rapporto tra reale e irreale, mettendo al centro del suo essere questa antinomia. Il Fantastico diventa così, paradossalmente, nelle parole di Todorov, la più letteraria delle forme letterarie, la “quintessenza” stessa della letteratura e della sua riflessione sul reale.¹⁰

Un rapporto, questo che si instaura nel Fantastico tra ‘reale’ e ‘irreale’, definito da Bellemin-Noël come una “retorica dell’indicibilità”¹¹ che finisce col coincidere con una “non

⁹ A proposito dell’utilizzo di questo termine nell’orizzonte critico dedicato al Fantastico ricordiamo qui quanto afferma Bessière che “l’impossibile è il regno della polisemia”. Cfr. Irène Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*, Paris: 1974, p. 62.

¹⁰ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Editions du Seuil, 1970, p. 53.

¹¹ Jean BELLEMIN-NOËL, “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, in *Littérature*, 2, Mai 1971, p. 112.

significazione". Delle varie categorie in cui Jackson suddivide il Fantastico è proprio quella della "non significazione" a contraddistinguere il genere più contemporaneo, quello afferente al Novecento. A tale proposito questo critico chiama in causa il Beckett di *Molloy* secondo il quale "there could be no things but nameless things, no names but thingless names".¹² In questo corto circuito verbale, in questa distanza tra significante e significato si attua la dinamica del Fantastico moderno e postmoderno. Da un lato esso rappresenta l'inquietudine ottocentesca per l'oggetto innominabile, per 'la cosa senza nome' che non può avere espressione adeguata se non attraverso la sua indicibilità, dall'altro la presa di coscienza novecentesca che quella stessa indicibilità coincide con il Fantastico stesso, perché esso non descrive, ma incarna la mancanza, l'assenza, la frustrazione. Si attua così uno spostamento verso la "lingua in-significante" e il Fantastico si definisce come tale lingua assente, come tale linguaggio muto. Un linguaggio "di separazione" che trova una delle sue forme più ossessive nella ripetizione di spazi chiusi e claustrofobici, nella recinzione e nella prigionia insensata. Ecco allora la proliferazione dell'immagine mitica del labirinto, la cui pregnanza nel mondo fantastico era già stata sottolineata da Sartre.¹³ Ecco l'intrico dei sentieri che si biforcano, le porte e le scale che non conducono a niente, i cartelli che non portano a nulla e la segnaletica priva di senso e direzione. E questa visione aggrovigliata, che ritroviamo nelle immagini ormai abusate di un artista quale M. C. Escher, si rivela essere non solo specchio distorto, e perciò ancor più esplicito, di una realtà uscita dai cardini, ma si rivela nella sua natura di discorso metanarrativo, riflessione sullo stato della letteratura, e non solo di quella fantastica. Diversamente da quanto avviene con i mondi paralleli del *Fantasy* e del Meraviglioso, questa proliferazione di immagini che non 'costruiscono' alcunché, ma hanno un valore entropico, di distruzione e smantellamento. Sono, queste, immagini che si riproducono specularmente senza mai approdare a una meta o a una definizione totalizzante. Se l'ossimoro e la metonimia sono state le figure retoriche più spesso identificate con il modo fantastico, potremmo azzardare che, fra gli artifici della retorica cinematografica, la dissolvenza sarebbe il più indicato a rappresentarlo. Non a caso dei quattro temi individuati da Jackson a suggellare continuità e discontinuità del Fantastico tra Otto e Novecento, il primo riguarda appunto l'invisibilità, uno dei paradigmi classici del racconto dell'orrore (si pensi all'uso di figure che di questa qualità fanno la loro stessa sostanza, quali fantasmi o ombre).

Gli altri elementi valutati da Jackson come essenziali al discorso fantastico sono la trasformazione, con l'insistenza sul ruolo della figura mutante e contaminatrice (il vampiro, l'uomo lupo); il dualismo che trova la sua manifestazione in varie forme, come i doppi, l'io parziale o le immagini riflesse, e il rapporto oppositivo di bene e male, che trova riscontro nell'immagine della recinzione, nell'apparizione di figure mostruose e diaboliche.¹⁴ Ma è interessante osservare come Jackson compendi tutti e quattro questi elementi nel valore più profondo da essa attribuito al Fantastico, e cioè la sua capacità di trasgressione. Una trasgressione che si esplica come opposizione, o meglio, come messa in dubbio del reale e lo

¹² Samuel BECKETT, *Molloy. A Novel*, Paris : Olympia Press, translated by Patrick Bowles, p. 41.

¹³ Cfr. Jean-Paul SARTRE, "'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage" in Id., *Situations*, 1. *Essais critiques*, Paris : Gallimard, pp. 115-25.

¹⁴ Cfr. R. JACKSON, *Fantasy cit.*, p. 47.

fa soprattutto mettendo in scena o lasciando trapelare comportamenti sessuali considerati come aberranti alla norma costituita. Questo è uno degli elementi che troveremo anche nella narrativa australiana degli anni '70 che contribuirà a modificare radicalmente il ruolo della sessualità nella considerazione sociale di questo paese, un processo di modificazione e metamorfosi tutt'altro che inusuale nella dimensione del racconto fantastico. Come scrive Jackson:

Transgressive impulses towards incest, necrophilia, androgyny, cannibalism, recidivism, narcissism and 'abnormal' psychological states conventionally categorized as hallucination, dream, insanity, paranoia, derive from these thematic concerns, all of them concerned with erasing rigid demarcations of gender and genre. Gender differences of male and of female are subverted and generic distinctions between animal, vegetable, and mineral are blurred in fantasy's attempt to 'turn over' 'normal' perceptions and undermine 'realistic' ways of seeing.¹⁵

I.2 *Il Fantastico tra Speculative Fiction e Distopia*

Forse l'unica osservazione non condivisibile all'interno del discorso critico, sospeso tra l'elemento fantastico e la sua intima natura trasgressiva, attuato da Jackson è il rilievo sul fatto che il Fantastico si muova verso il "non-concettuale". "A differenza della narrativa «faery», ha poca fede negli ideali, e a differenza della fantascienza, ha poco interesse nelle idee".¹⁶ Questa osservazione, più calzante, forse, per quanto riguarda il Fantastico visionario e ottocentesco – anche se è legittimo chiedersi se il timore per la scienza che è al centro di *Frankenstein* o del *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* non sia un ottimo esempio di "interesse per le idee" – risulta debole se applicata alla narrativa fantastica della seconda metà del Novecento e soprattutto dopo la decade degli anni '70, un decennio in cui i confini tra *Science fiction* e Fantastico 'puro' si sono in molti casi ravvicinati al punto da diventare indistinguibili. Il volume che Jackson dedica al tema della forza politica ed eversiva del modo fantastico fa la sua apparizione nel 1981, cioè al termine di un decennio in cui questo fenomeno di dissoluzione e fusione dei due generi in uno solo raggiunge il suo apogeo. In un intervento pubblicato appena un anno prima, Teresa L. Ebert, sosteneva infatti come la Fantascienza di quegli anni fosse diventata via via più indefinibile secondo i canoni tradizionali di questo genere. Ebert usa aggettivi come "pluralistic" o "multiplex"¹⁷ per comunicare l'idea di un genere letterario in piena e imprevedibile metamorfosi.

Se le manifestazioni più usuali di questo fenomeno continuavano a trovare una loro applicazione di successo in altri media – si pensi a quello che ha significato l'immaginario 'spaziale' nel corso degli anni '70 nel cinema, nei *serial* televisivi o nei disegni d'animazione – è pur vero che questo tipo di tradizione stava facendosi sempre meno dominante in

¹⁵ *Ibidem*, p. 49.

¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷ Teresa L. EBERT, "The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction", in *Poetics Today*, 1:4, 1980, p. 91.

letteratura. Uno degli aspetti più caratterizzanti della *Science fiction* 'classica'¹⁸ è il suo legame proiettivo con il mondo contemporaneo. Questo aspetto sembrerebbe sottolineare una comunione con il Fantastico che si è già ricordato intrattenere con il 'reale' un rapporto non prescindibile. Tuttavia, se per quest'ultimo tale rapporto è fondamentale per una più o meno consapevole operazione di scavo in cui vengono individuati gli elementi inconsci, gli aspetti rimossi di una società e degli individui che la compongono, per la Fantascienza tradizionale esso è indispensabile per operare in una direzione diversa e quasi speculare. Essa si propone di individuare nella realtà circostante quegli elementi destinati a condizionarne il futuro e così facendo mette in evidenza le paure, nascoste o manifeste, della cultura che le genera. Espressa in questi termini la differenza appare così labile da sembrare impercettibile: il Fantastico si interessa dell'inconscio e del rimosso; la *Science fiction* delle paure sociali e materiali ed entrambi i generi hanno comunque a che fare con un elemento celato, con una 'lettera rubata'.

Ma è nel modo di individuare tali diversi aspetti occulti che questi generi tendono a differire radicalmente. Se il Fantastico, infatti, priva la sua messa in scena di ogni rapporto di causalità, la Fantascienza, per esercitare la sua funzione oracolare e profetica, deve invece esasperarlo. Il Fantastico annulla cioè il rapporto di causa ed effetto all'interno degli eventi che descrive. Ci si può svegliare nel proprio letto ed essere trasformati in un enorme insetto, e ciò che turba più profondamente il lettore non è la metamorfosi in atto, ma la totale mancanza di una causa e il fatto che la sua vittima accetti passivamente la propria sorte senza interrogarsi sui motivi che l'hanno cagionata. La Fantascienza classica, invece, deve esasperare il rapporto di causa-effetto. Le mutazioni che intervengono nei suoi testi devono essere spiegate attraverso eventi tanto drammatici quanto plausibili: un conflitto nucleare, un intervento alieno, la collisione con un corpo celeste, le insostenibili condizioni ambientali sopravvenute a un inquinamento eccessivo. La causa della metamorfosi non può essere omessa. Inoltre essa non è quasi mai una metamorfosi individuale, come nel caso di Kafka, e come invece avviene nella letteratura fantastica, che nutre interesse per l'individuo e lo pone in conflitto con il sociale. Al contrario, la Fantascienza pone al centro in primo luogo l'interesse per il sociale, e poi quello per l'individuo. Se il Fantastico ha uno scopo è quello di una dissoluzione del reale. Il lettore deve essere introdotto al dubbio che il mondo in cui vive sia non meno illusorio del libro che tiene tra le mani. Scopo della *Science fiction*, invece, è quello di rinforzare il suo rapporto col reale, pur problematizzandolo e mettendo in rilievo quegli aspetti negativi che potrebbero condizionare la futura sopravvivenza dell'umanità. Il Fantastico, invece, non solo provoca una sensazione d'inquietudine nel lettore per il suo contenuto, ma deve, a un livello più inconsapevole, frustrarlo anche per il modo in cui ottiene questo effetto e mandare in frantumi le abituali convenzioni di spazio, di tempo e di causalità anziché basarsi su di esse.

Secondo Ebert, tuttavia, la *Science fiction* tradizionale aveva cominciato a sviluppare, già a partire dal dopoguerra e con sempre maggior forza durante gli anni '70, almeno altre due forme espressive o, se si preferisce, due contaminazioni rispetto al modello originario. La

¹⁸ Per una più ampia definizione di quello che si intende per *Science Fiction* "classica" o "tradizionale" rimandiamo a Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & London: Yale University Press, 1979.

prima di esse è quella che questo critico definisce *Metascience fiction*, un genere la cui introduzione lasciamo alle parole della Ebert stessa:

Metascience fiction acquires its narrative force from laying bare the conventions of science fiction and subverting its transparent language of mimesis and believability. Instead of using a language which is only a means for achieving other ends, such as telling an appealing and suspenseful story, it employs a self-reflective discourse acutely aware of its own aesthetic status and artificiality. Not only language but also other components of fiction such as “character”, “plot”, and “point of view” are handled with aesthetic selfconsciousness in a manner that makes it impossible to take them for anything but what they actually are: created literary characters, made-up plots and so forth.¹⁹

La *Metascience fiction* risulta, attraverso questa descrizione, come una forma più consapevole di *Science fiction*. Più una svolta all'interno del genere già codificato che un vero e proprio nuovo genere. Ebert insiste poi sulla non assimilabilità dei due mondi chiamando in causa in primo luogo Roman Jakobson e la sua idea di uno spostamento degli aspetti dominanti all'interno della configurazione dei generi letterari in seguito alla Seconda Guerra Mondiale. Se la narrativa fantascientifica prebellica trovava la sua “dominante” nella rappresentazione del mondo spaziale, nella descrizione più dettagliata possibile dei modi in cui la sua conquista sarebbe stata possibile, nel dopoguerra questa ipotesi, prima seducente e nuova, viene disarmata e in parte superata dalla realtà stessa. Di conseguenza la *Science fiction* ha dovuto aggiornare e modificare i propri orizzonti. Sebbene molti degli elementi caratteristici siano stati mantenuti, è stato spostato l'accento su una maggiore consapevolezza formale e sulla coscienza che, anziché nel suo essere una sfera di cristallo parascientifica, questo genere trovi nella “fictivity” la propria componente privilegiata.²⁰

All'interno del discorso teorico presentato da Ebert, tuttavia, la cosiddetta *Metascience fiction* risulta non tanto importante in sé, quanto per il suo essere progenitrice di un ulteriore genere letterario che questo critico definisce *Transfiction*, che è stato poi ribattezzato come *Parafiction*, ma a cui ci si rivolge oggi più frequentemente con il termine di *Speculative fiction*. La difficoltà a trovare un termine comunemente accettato rende evidente, più che l'ampiezza del dibattito critico, l'inafferrabilità e l'ecletticità stessa del genere in questione. Una inafferrabilità in un certo senso strutturale perché esso nasce, più ancora che dall'unione di due diversi orizzonti narrativi, dalla confusione di due generi o “modi”: da un lato la già ricordata *Metascience fiction* e dall'altra le tendenze postmoderne della letteratura contemporanea.

The result of these two lines of developments – the changes in mainstream fiction, on the one hand, and in science fiction, on the other – is the blurring of boundaries between those modes of writing which are on the edges of literary experimentation, namely innovative fiction and metascience fiction. It is, for example, rather difficult to classify Pynchon's *Gravity Rainbow* either as straight mainstream fiction or as science fiction. Delany's narratives in certain sections are hardly distinguishable from passages in the works of postmodern innovative writing.²¹

¹⁹ Teresa L. EBERT, “The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction” cit., p. 93.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 94-95.

Come esempi di questa sovrapposizione di due insiemi che ne creano uno nuovo e inaspettato, Ebert cita Thomas Pynchon da un lato e Samuel R. Delany, uno scrittore più usualmente legato alla Fantascienza, dall'altro. Ma molti dei racconti degli stessi autori che prenderemo in analisi in questo nostro lavoro possono rientrare di diritto in questo sottoinsieme e più di tutti Peter Carey ci sembra rappresentare bene questo nuovo approccio al Fantastico che si serve di tecniche mutate dalla letteratura fantascientifica, o, se si preferisce, un nuovo approccio alla Fantascienza con tecniche mutate dalla letteratura fantastica. In un articolo comparso sulla rivista australiana *Science Fiction*, George Turner sottolineava in modo piuttosto colorito i motivi per cui i suoi racconti richiedevano di essere collocati in un nuovo genere.

[Carey's] stories are worth thinking about, not only for their merits as vigorous literary expressions but because they demonstrate, with a high degree of virtuosity, what the trivial conventions of sf can be forced to disgorge when shaken by an angry writer who loves his fellow man but cannot forever condone him.²²

Carey, Bail, Wilding e in parte Moorhouse, gli autori che sono oggetto della nostra ricerca, non possono essere definiti in alcun modo scrittori di *Science fiction* tradizionalmente intesa, ma indubbiamente molti dei loro primi lavori possono essere situati all'interno del fluttuante genere della *Speculative fiction*. Molte caratteristiche dei loro testi avvalorano questa collocazione perché sono numerosi gli aspetti caratterizzanti i loro racconti che provengono ora dal Postmoderno, ora dal Fantastico, ora dalla Fantascienza o, per dirla con Ebert, dalla *Metascience fiction*. Da un lato le loro opere presentano lo smarrimento di un individuo; il frequente ricorso all'immagine della recinzione, del luogo chiuso e isolato; la mancanza di un vero nesso di causalità nelle metamorfosi che si producono e la forte componente di riflessione metanarrativa. Dall'altro i racconti presi in esame mettono in luce una costante attenzione alla dimensione sociale, il fluttuare del soggetto narrante o dell'io del protagonista tra un'individualità sfuggente e l'identificazione passiva con una società dominante e oppressiva; l'ambientazione in periferie spettrali al punto da sembrare, a volte, nel loro iperrealismo, rappresentazioni di mondi altri, tanto alieni quanto alienanti nonché il rapporto ambiguo con la tecnologia.

Uno degli aspetti più evidenti del passaggio da un genere di Fantascienza più tradizionale alla *Speculative fiction*, intesa secondo la definizione già introdotta, è rappresentato proprio dal diverso rapporto che questo genere intrattiene con la tecnologia. Essa non costituisce più uno dei mezzi sorprendenti con cui stupire il lettore; l'idea di 'effetto speciale' si è in qualche modo modificata all'interno di questo orizzonte narrativo. Se un tempo le scienze che avevano maggiormente influenzato la creazione di scenari futuribili erano state la fisica, la psicologia e le scienze applicate, durante gli anni '70 si registra uno spostamento verso studi di diverso carattere e di natura eterogenea quali linguistica, matematica, cibernetica, biologia, ecologia e sociologia.²³ Il tipo di scienza che si affaccia in

²² George TURNER, "Science Fiction, Parafiction, and Peter Carey" in *Science Fiction. A Review of Speculative Literature*, 28, 10:1, 1988, pp. 15-16.

²³ T. L. EBERT, "The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction" cit., p. 96.

questi racconti è di un genere più inaspettato e sorprendente di quello che troviamo descritto nella Fantascienza tradizionale. Gli studi di astronomia e le applicazioni tecnologiche delle scoperte scientifiche lasciano il posto a un orizzonte più libero e meno ripetitivo. Le realtà scientifiche e tecnologiche a cui fanno riferimento le opere di questo filone letterario, e a cui si rifanno anche questi racconti australiani, sono le più disparate e inattese quali linguistica, sociologia, architettura e topografia. Nella messa in scena fantastica operata dalla *Speculative fiction* la scienza diventa, nella felice espressione di Delany, non più il banco di prova su cui saggiare il futuro, ma un “language shadow”²⁴, un linguaggio-ombra in cui la letteratura viene scritta e all’interno della quale viene iscritta.

‘Science’ – i.e., sentences displaying verbal elements emblems of scientific discourses – is used to literalize the meaning of other sentences for use in the construction of the fictional foreground. Such sentences [...] leave the banality of the emotionally muzzy metaphor [...] and through the labyrinth of technical possibility, become possible images of the impossible.²⁵

I racconti di Carey e, sebbene in diversa misura, anche quelli degli altri autori australiani di questo periodo, ci restituiscono tuttavia una visione ulteriormente diversa. L’immagine scientifica che emerge dai loro testi si rivela sempre foriera di un fallimento. Quello che il lettore si trova a contemplare è un mondo che, più che proiettarsi verso il futuro, gli sopravvive mestamente. Ogni slancio utopico è qui dissolto in una negazione che non si pone nemmeno come rappresentazione distopica, ma si colloca semplicemente come rifiuto dell’utopia stessa, come anti-utopia. È in tal senso che le raccolte di racconti che prenderemo in esame (*The Fat Man in History, Contemporary Portraits and Other Stories; Tales and Mystery and Romance* e *The West Midland Underground*, solo per citarne alcune) esprimono in modo originale il rapporto tra Fantastico e *Speculative fiction* sia come strumento di esplorazione e dissoluzione del reale, sia come riflessione sulla funzione dell’arte.

La complessa relazione che, nel corso del Novecento, si instaura tra Utopia, Distopia e Anti-Utopia trova sia nel contesto della *Speculative fiction* che in quello di questi racconti australiani una sua collocazione del tutto particolare. In seguito alla narrativa distopica classica, rappresentata da testi paradigmatici quali *Nineteen Eighty-four* o *Brave New World* si è affacciata, tra la fine degli anni ’60 e l’inizio degli anni ’70, sulla spinta della New Left e della contro-cultura, una nuova corrente letteraria definita “critical utopia”. “Critical” spiegano Raffaella Baccolini e Tom Moylan, nel senso che la sua narrativa “incorporates an Enlightenment sense of *critique*, a postmodern attitude of self-reflexivity, and the political implication of a ‘critical mass required to make the necessary explosive reaction’.”²⁶ Gli

²⁴ Samuel R. DELANY, “Shadows” in *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*, Elizabethtown, NY: Dragon Press, 1977, p. 134.

²⁵ Samuel R. DELANY, *Triton*, New York: Bantam Books, 1976, p. 337.

²⁶ Raffaella BACCOLINI and Tom MOYLAN, “Introduction. Dystopia and Histories” in *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, edited by R. Baccolini and T. Moylan, New York and London: Routledge, 2003, p. 1., p. 2. Fra le altre numerose opere che si sono proposte un’analisi critica e teorica del rapporto tra Utopia e Distopia ricordiamo almeno: *Histoire transnationale de l’Utopie littéraire et de l’utopisme*, coordonné par Vita Fortunati et Raymond Trousson, Paris: Champion, in corso di stampa con particolare riguardo ai saggi di Rita Monticelli, “Le cycle utopique de Ursula Le Guin” et “Utopie, utopism et féminisme”.

esponenti più autorevoli di questo nuovo approccio sono Ursula K. Le Guin, Marge Piercy, Joanna Russ, il già citato Samuel R. Delany ed altri ancora. Delineando orizzonti non tanto migliori o idilliaci, ma semplicemente più aperti, questi autori elaboravano anche una critica nei confronti dell'ideologia e del sistema dominante, quelli capitalistici, e indicavano nuove strade e possibili soluzioni.

Con l'avvento degli anni '80, con la dismissione delle illusioni, delle speranze e dell'energia eversiva che aveva caratterizzato il decennio precedente, tornò a prevalere una rappresentazione distopica, in special modo attraverso il movimento del *Cyberpunk*. È opportuno sottolineare come, rispetto alle tradizionali narrazioni utopiche, la Distopia si distingue non solo per il valore opposto che attribuisce al mondo fittizio da essa elaborato, ma anche per le sue strategie narrative, la cui diversità non si limita ad essere antitetica. Contrariamente a quanto avviene nel genere utopico, dove il protagonista viaggiatore viene proiettato da un mondo mimetico in uno idealizzato allo scopo di sottolineare con maggior vigore la differenza tra i due mondi e per sottolineare l'aspetto *alternativo* e non meramente fantastico dell'Utopia stessa; nella Distopia il lettore e il protagonista si trovano fin dall'inizio della vicenda all'interno di un mondo i cui aspetti negativi sono stati enfatizzati fino a prevalere in modo assoluto. Se nell'Utopia spetta alla guida del personaggio principale il ruolo di rivelargli le meraviglie di un mondo incontaminato, nella Distopia la narrazione è quasi sempre incentrata sul processo di consapevolezza a cui il protagonista si sottopone per scoprire che la terra in cui vive è corrotta nella sua più intima natura. Proprio per questa sua natura epifanica la Distopia si rivela in realtà un 'genere aperto', in cui anche un finale negativo è rischiarato dalla salvezza interiore del suo eroe e si vedano, a tale riguardo, gli epiloghi di *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury e del film *Brazil* (USA, 1985) di Terry Gilliam, che nemmeno nella sua versione per il mercato europeo, più cupa e catastrofica, si nega a un finale almeno in parte consolatorio, invitando a riflettere al rapporto che si innesca, in questo genere, fra speranza e pessimismo della ragione.

L'Anti-utopia, invece, viene descritta da Lyman T. Sargent come una "large class of works, both fictional and expository, which are directed against Utopia and utopian thought."²⁷ In questa categoria vengono iscritti i racconti di Carey e degli altri autori australiani, in assoluta controtendenza rispetto al periodo, gli anni '70, in cui vengono scritti.²⁸ Un periodo, questo, in cui sembra prevalere invece una nuova corrente utopica. Le narrazioni di questi autori si spingevano invece a una negazione, a una dissoluzione che, secondo l'interpretazione offerta da Jackson, costituiva l'attuazione stessa dell'assunto principale del genere fantastico. Se le narrazioni tuttavia offrivano conclusioni pessimistiche e anti-illusorie, erano lo stile e le tecniche adottate a sancire invece un'apertura nuova, una disposizione a dissolvere il genere attraverso l'abbattimento dei tradizionali confini letterari, ma anche a generare, attraverso questo stesso processo, qualcosa di nuovo e inaspettato. Paradossalmente le anti-utopie australiane precorrono molte delle tendenze che si sarebbero manifestate nella *Speculative fiction* in seguito agli anni '90 e anticipano quella che, come

²⁷ Lyman Tower SARGENT, "The Three Faces of Utopianism Revisited", in *Utopian Studies*, 5:1, 1994, p. 21.

²⁸ Cfr. Graham HUGGAN, *Peter Carey*, Melbourne: Oxford University Press, 1996, p.18.

abbiamo visto, è stata poi definita “Critical dystopia”²⁹, un filone in cui le società immaginarie rappresentate sono, a seconda del punto di vista, utopiche e distopiche allo stesso tempo, ma in cui lo stile e le tecniche narrative ibride e aperte che ne caratterizzano la scrittura contribuiscono a conferire la speranza che la realtà distopica possa essere vinta e sovvertita:

[The] device that opens up these texts is an intensification of the practice of genre blurring. By self-reflexively borrowing specific conventions from other genres, critical dystopias more often blur the received boundaries of the dystopian form and thereby expand its creative potential for critical expression.³⁰

Questa stessa affermazione, riferita a un genere sorto a partire degli anni '90, può essere perfettamente apposta per cogliere l'operazione narrativa effettuata da questi autori ed è opportuno aggiungere che, gran parte delle potenzialità anticipatrici dimostrate da questi autori risiedono proprio nella congiuntura sociale, culturale e politica in cui si trovava il loro paese e nella sua inusitata vicenda storica che era in larga parte paragonabile a un romanzo fantascientifico, alla conquista di un pianeta alieno in cui non si può esser altro che stranieri. Allo scopo di cogliere più profondamente le intuizioni innovative e l'originalità di questi autori dovremo quindi delineare preliminarmente la situazione storica, politica, sociale e culturale in cui essi operarono.

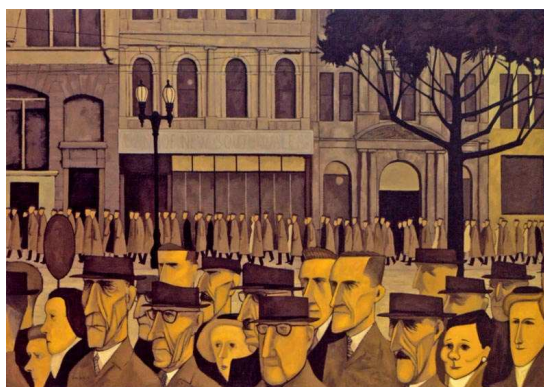
²⁹ Cfr. R. BACCOLINI and T. MOYLAN, “Introduction. Dystopia and Histories” cit., p. 7.

³⁰ *Ibidem.*

II

Gli anni vissuti pericolosamente

II.1 *Australia Felix?*



L'opera qui riprodotta, conservata presso la National Gallery of Victoria di Melbourne, è *Collins Street at 5pm*, di John Brack, e risale al 1955. In pochi altri casi, nella breve storia dell'arte australiana, un quadro è riuscito ad interpretare in modo altrettanto convincente un'intera epoca. Le facce grigie, le espressioni di serietà tanto compunta quanto caricaturale, gli abiti che si riducono a rigide uniformi, il movimento marziale di una folla tutt'altro che pazza, non potrebbero appartenere a nessun altro periodo della storia di questo paese. Almeno, a nessun altro periodo successivo.

È proprio in questo decennio, infatti, che Brack comincia a spostare l'interesse della pittura nazionale dai suoi soggetti più naturali e caratterizzanti verso rappresentazioni di ben diversa natura. Non più l'epopea del *bush*, dell'*outback*, o la via crucis di Ned Kelly, ma immagini che appartengono al vissuto della grande maggioranza degli australiani: la vita di città. Meglio ancora, la vita nei *suburbs*. È curioso notare come gran parte dell'opera di questo straordinario, e da noi misconosciuto artista, sia per lo più dedicata ai momenti di festività, in cui la routine lavorativa finalmente si interrompe e i personaggi restano soli a confrontarsi con se stessi e con la propria inadeguatezza. Ecco, allora, le facce dei borghesi che percorrono Collins Street, una delle principali arterie di Melbourne, il suo salotto buono,

ricco di negozi eleganti e pretenziosi. Non c'è alcuna lietezza nel loro ritorno a casa, nell'abbandono dell'operosità in favore del riposo. S'indovina quasi, dietro il composto rigore dei personaggi, la paura d'esser lasciati soli in balia di una qualche rivelazione capace di spezzare l'orizzonte abitudinario delle loro certezze.

Ciò che vorremmo cogliere, in questo primo capitolo, è proprio l'origine di quella controversa epifania che, di lì a qualche anno, sarebbe esplosa in tutti i campi della cultura e della società australiana. Una rivelazione, piuttosto che una rivoluzione, perché quasi del tutto priva, come sarà invece nei medesimi anni in altre parti del globo, di atti di eversione violenta e di lotta armata. Ma questa rivelazione, anche se non è lontana negli anni, risulta lontanissima e impensabile nella sensibilità degli australiani ritratti da Brack. Eppure l'assoluta diversità delle due epoche appare meno stridente a una più attenta analisi, perché le fughe in avanti, gli scarti repentini e i radicali cambiamenti prodottisi a partire dal biennio 1968-69 – in Australia, come nel resto del mondo occidentale –, trovano la propria origine nella compiaciuta e apparente immobilità degli anni '50. Ed è difficile comprendere tutta l'importanza della tempesta destinata a scatenarsi di lì a qualche anno, senza accennare alla calma stagnante in superficie, ma brulicante nelle sue profondità, che l'aveva preceduta.

L'Australia nel 1955 si trovava nel pieno di quella che sarebbe stata poi definita "The Menzies Era", l'era di Robert Gordon Menzies. Questi era un politico carismatico, a tutt'oggi il leader che mantiene il locale primato di più lungo periodo in carica nella qualità di primo ministro (1949-1966). Il suo impatto sulla cultura australiana è stato notevole, ma non in un senso univocamente positivo. Per quanto fosse un politico per molti aspetti aperto alle novità dei tempi, che non amò, ma a cui seppe intelligentemente adeguarsi, egli aveva una concezione della cultura australiana strettamente vincolata alla sua eredità britannica. Fu il primo leader australiano a ricevere, non senza emozione, la visita ufficiale di un monarca del Regno Unito nella persona di un ancor giovane Elisabetta II, nel 1954. E fu in grado, nonostante la sua devozione per questi legami, di comprendere che lo sconvolgimento provocato dalla II Guerra Mondiale aveva aperto al suo paese la via di una nuova alleanza con gli Stati Uniti d'America, destinata a diventare prioritaria rispetto a quella, seppur ancora vincolante, con la Gran Bretagna. Menzies fu altresì capace di attrarre l'attenzione internazionale sul sempre obliato soggetto politico australiano, grazie all'iniziativa del Colombo Plan e all'assegnazione a Melbourne dei Giochi Olimpici del 1956. Sotto la sua guida cauta, e grazie a un regime di crescita nel mondo occidentale che ha pochi uguali nella storia universale, Menzies fu il garante di un progresso economico e di un benessere diffuso che non aveva riscontri nella storia australiana. Al momento del suo secondo e ininterrotto periodo di governo – il primo si era brevemente protratto dal 1939 al '41 –, egli aveva ereditato la guida di un paese che proveniva dal funesto decennio di crisi seguito al tracollo di Wall Street, e reduce da un conflitto mondiale che aveva per la prima volta coinvolto l'Australia in maniera diretta, per via delle mire espansionistiche giapponesi.

L'Australia visse gli anni del dopoguerra, come accadde anche ad altri paesi del blocco occidentale, in una profonda ambiguità, sospesa tra il proprio passato rurale, la propria storia di povertà e fatica, e un improvviso benessere. Un'ambiguità che, però, almeno nel caso australiano, non produsse una risposta culturale convincente. Gli abitanti di questo paese,

seppur consapevolmente proiettati in una situazione nuova e insperata, continuavano in larga misura a sentirsi non solo eredi, ma anche partecipi di una tradizione pionieristica che rimandava direttamente agli albori della nazione e questo auto-riconoscimento, piuttosto che essere criticato dalle arti e dalla letteratura, era spesso incoraggiato da esse.

Secondo quanto afferma Peter Pierce, gli anni a cavallo tra i '50 e i '60 furono dominati sulla scena letteraria da un'estrema attenzione al passato e, in parte, a una sua glorificazione, e videro inoltre la nascita, salutata da un grande successo, di una inedita vena biografica e autobiografica. Come esempi della prima categoria possiamo menzionare *The Legend of Australia* di Vance Palmer (1954); *The Australian Legend* di Russel Ward e *The Australian Tradition* di A.A. Phillips, entrambi del 1958, nonché *Australian Accent*, di John Douglas Pringle (1959). Opere a cui si possono aggiungere il primo dei sei volumi di *A History of Australia* di Manning Clark (1962) e studi sul Romanticismo e sul folklore locali quali *Who Wrote the Ballads?* di John Manifold (1964) e il successivo *Folk Song of Australia*, curato da Hugh Anderson e John Meredith (1968). Per quanto riguarda, invece, la "corrente biografica" possiamo elencare *Childhood at Brindabella*, le memorie di Miles Franklin apparse postume nel 1963, e, sempre nel medesimo anno, *The Watcher on the Cast-Iron Balcony* di Hal Porter e *Child of the Hurricane* di Katharine Susannah Prichard.¹

Pierce, per cogliere più compiutamente lo spirito di quest'epoca e spiegare il successo riscosso da opere di questo genere presso il pubblico australiano, ricorre a un saggio di Brian Kiernan. Parlando di due opere del medesimo periodo, *The Australian Ugliness* di Robin Boyd (1960) e *My Brother Jack* di Geoge Johnston (1964), Kiernan ravvisa in entrambe una:

[...] nostalgia for the values (and associated material trappings) of a more "authentically" Australian working class life which had been overtaken by events: the war, steadily rising affluence during Menzies's unprecedentedly long reign, and the ambivalently resisted processes of Americanization. There was conflict between the values of this older, more authentic Australia and the brashly new, between a guilty recall of the previous half-century of war and depression and the seductive opportunities and consumer satisfactions of postwar Australia.²

Se è vero che molti scrittori destinati a rendere grande la letteratura australiana si erano già affacciati alla ribalta, Patrick White, ad esempio, o Judith Wright, o che nomi nuovi, come quelli di Thea Astley, Thomas Keneally e Randolph Stow, sarebbero stati presto destinati a fare la loro comparsa sulla scena, è altrettanto vero che queste voci, seppur stimate e rispettate, non erano ancora riuscite ad imporre alla società con cui dialogavano un cambiamento radicale, una riflessione identitaria collettiva veramente pregnante.

Uno dei segni di questa difficoltà, di questo mancato appuntamento con la *Zeitgeist* di un'epoca, può essere ricercato, più che nella letteratura, che manteneva una sua indiscutibile vitalità, nel cinema. È un dato di fatto non molto conosciuto che l'Australia può vantare uno dei primi lungometraggi della storia della settima arte, *Soldiers of the Cross*, diretto da Joseph

¹ Cfr. Peter PIERCE, "'Never Glad Confident Morning Again'. Australia, the Sixties and the Vietnam War", in Jeff Doyle, Jeffrey Grey, and Peter Pierce, *Australia's Vietnam War*, College Station, Texas: A&M University Press, 2002, pp. 66-67.

² Brian KIERNAN, "Perceptions 1915-1965", in *The New Penguin History of Australian Literature*, ed. by Laurie Hergenhan, Ringwood: Penguin, 1988, p.281.

Perry ed Herbert Booth nel 1900 e prodotto dall'Esercito della Salvezza; e che tra gli anni '20 e i '30 l'industria cinematografica nazionale fosse fiorente e produttiva. Ma, dopo il secondo conflitto mondiale, la sua crisi, che già aveva cominciato a farsi avvertire prima dello scoppio della guerra, per via della soverchiante forza delle produzioni americane e britanniche, si acuì fortemente, giungendo al suo apice proprio all'inizio degli anni '60, tanto che, nel biennio 1963-64, si giunse alla desolazione totale. Nessun film era stato prodotto in questo vasto paese e, se è vero che il cinema rappresenta l'elemento onirico di una nazione, quello vissuto dall'Australia in quegli anni, era un sonno senza sogni.

Per uno dei non infrequenti paradossi della storia, l'evento che forse contribuì maggiormente a un radicale cambiamento di prospettiva, sia nella società che nella letteratura australiana, è da imputare proprio a Menzies, e alla sua scelta di coinvolgere il paese nel conflitto che vedeva impegnati gli americani al fianco dei sud-vietnamiti contro l'offensiva comunista guidata dal Vietnam del Nord. Una scelta che, apparentemente, andava nella direzione opposta agli sviluppi che avrebbe poi generato. Allo scopo di cogliere più chiaramente il significato di questo passaggio sarà opportuno concederci una seccante pausa storico-bellica, per poi dedicarci alle ricadute che essa ebbe sulla società australiana e sulla sua letteratura.

II.2 *Il giro di vite vietnamita*

L'espansionismo giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale aveva innescato quello che, nel dopoguerra, sarebbe stato chiamato lo *Yellow Peril*, frutto dell'ovvia scoperta della prossimità asiatica, rivelando l'incapacità britannica a difendere il suo vassallo. Non furono gli inglesi a garantire la salvezza di questo continente indifendibile per mezzi e per numero dal nemico nipponico, ma gli americani che, dopo la rotta del loro insediamento militare nelle Filippine, ne fecero la base per sconfiggere l'ultimo nemico rimasto. Ciò non determinò solo il passaggio dell'Australia da una sfera d'influenza britannica, che pure rimase salda e radicata, a una americana, ma anche la disarmante consapevolezza che quel territorio così vasto e isolato, la cui distanza da ogni luogo aveva generato un senso di sicurezza invincibile, oltre a un indiscutibile provincialismo, era invece vulnerabile, minacciato da un continente diverso per cultura e tradizioni socio-economiche.

Nell'immediato dopoguerra la posizione strategica rispetto al Sud-Est asiatico, e il debito di riconoscenza che la vincolava agli USA, significarono per l'Australia un continuo coinvolgimento politico e militare. Già nel 1946 essa aveva ricevuto l'incarico di amministrazione fiduciaria della Nuova Guinea che si sommava al controllo esercitato da più di quarant'anni su Papua: incarico che in quegli anni si sarebbe rivelato alquanto problematico. Nel 1951 venne siglato, insieme a Stati Uniti e Nuova Zelanda, un accordo d'assistenza militare reciproca che andava sotto il nome di ANZUS, a cui, tre anni dopo, sarebbe seguita la sua partecipazione, come membro fondatore, della SEATO, omologo della

NATO nell'area del Sud-Est, sorto con l'obiettivo di ostacolare l'avanzata comunista in quest'angolo dello scacchiere.³

A partire dall'immediato dopoguerra la politica estera australiana era stata guidata dalla *Domino theory*, cioè dall'idea che i paesi del Sud-Est asiatico capitolassero ad uno ad uno sotto i colpi dell'avanzata comunista, e che la caduta di ogni pedina comportasse quella delle altre a lei vicine. La presenza coloniale di stati europei era stata fortemente messa in discussione: gli olandesi, che occupavano l'Indonesia e la metà occidentale della Nuova Guinea (Iryan Jaya), subivano le rivolte dei nazionalisti guidati da Sukarno, mentre la presenza francese nell'Indocina e quella inglese nel Borneo era minacciata da ribelli comunisti. L'Australia, essendosi impegnata nella SEATO e avendo obblighi sia nei confronti degli Stati Uniti che della Gran Bretagna, finì coinvolta, in diverso grado, in tutti e tre questi conflitti.

Ciò che può risultare singolare, se visto solo con gli occhi di oggi, è che l'opinione pubblica australiana e le sue guide politiche, segnatamente quelle della Liberal-Country Coalition capitanata da Menzies, salutassero favorevolmente queste iniziative, in special modo quelle statunitensi. Ma è opportuno osservare che, in seguito alla propria schiacciante vittoria sul Giappone, gli USA avevano ritenuto di ritrarre la propria presenza diretta dai territori dell'Estremo Oriente, preferendo concentrarsi sulla Guerra Fredda che si andava combattendo sul fronte europeo. Se a questa prospettiva si somma quella seguente al 1957, anno in cui la Gran Bretagna rese chiaro che intendeva attenuare progressivamente la propria influenza su gran parte dei suoi possedimenti a est di Suez, si comprenderà meglio la disperante sensazione di abbandono in prossimità di una minaccia che dominava il dibattito politico australiano. Il "pericolo giallo", generato dal trauma nipponico, si andava in quegli anni sommando al "pericolo rosso", e il senso di abbandono da parte di due imperi – quello britannico in agonia e quello americano in via di definizione – fu l'elemento propulsivo della politica estera australiana almeno fino all'inizio degli anni '70; politica estera volta alla ricerca del coinvolgimento degli USA nel Sud-Est asiatico e alla positiva accettazione di un proprio coinvolgimento in tutti i casi che l'alleato americano ritenesse opportuni. Sostanzialmente si può affermare che la partecipazione in Vietnam fu il prezzo che l'Australia dovette pagare per ricevere garanzie statunitensi di un eventuale intervento americano contro l'Indonesia.

Questo paese, il più popoloso dell'intera area islamica, si era nel frattempo emancipato dal dominio olandese e, da colonizzato, si era rapidamente trasformato in colonizzatore estendendo le sue mire alla metà occidentale dell'isola di Papua Nuova Guinea – all'epoca ancora in mani olandesi – la cui metà orientale, è opportuno ricordare, era allora un protettorato australiano, una sorta di utile, ma pericoloso avamposto sull'area asiatica. L'intenzione degli USA, inizialmente contrastata dall'Australia, era quella di favorire l'Indonesia di Sukarno nella sua *querelle* contro l'ultima appendice coloniale in Asia dei Paesi Bassi. Gli Stati Uniti temevano infatti che un eventuale scacco indonesiano potesse indebolire la posizione interna di Sukarno, capo dei nazionalisti musulmani, e aprire la strada

³ Gli altri membri di quest'organizzazione furono: USA, Gran Bretagna, Francia, Nuova Zelanda, Pakistan, Thailandia e Filippine.

alla fazione comunista. Menzies, seppur spaventato dalla crescente potenza dell'Indonesia, finì anch'egli con l'appoggiare tale risoluzione, e si decise anche lui, nel dicembre del 1961, a esprimere il proprio biasimo per una crisi troppo lungamente protratta. Di lì a un mese la pressione internazionale e un referendum locale perso di stretta misura convinsero gli olandesi a ritirarsi da Irian Jaya lasciando gli australiani con un vicino di casa assai minaccioso e intraprendente.

I timori nei confronti della situazione del Sud-Est asiatico si manifestarono in tutta la loro evidenza nel maggio del 1962, quando il Consiglio dell'ANZUS si riunì per la prima volta in Australia. Dean Rusk, segretario di stato dell'amministrazione Kennedy, leader considerato troppo indulgente nei confronti del blocco comunista dall'esecutivo guidato da Menzies, fu quasi aggredito dalla veemenza di Garfield Barwick, ministro degli esteri australiano, riguardo alla crisi vietnamita. La risposta del delegato americano fu che gli Stati Uniti avevano già un contingente di 8.000 uomini, mentre l'Australia non ne aveva alcuno, e che la sua presenza a quella riunione era motivata anche dalla ricerca di nuovi alleati. Il giorno successivo Barwick annunciava che l'Australia non si sarebbe rifiutata di inviare un gruppo di istruttori e consiglieri militari in appoggio alle forze armate del Vietnam del Sud e due giorni dopo il primo ministro Menzies approvò l'installazione di una base militare americana a North West Cape, nel deserto del Western Australia. Nel breve volgere di quarantott'ore l'Australia aveva accettato il proprio coinvolgimento militare e aveva assecondato la volontà americana di porre basi sul suo territorio.

L'opposizione, guidata dal laburista e cattolico Arthur Calwell, si dichiarò contraria a questo tipo di iniziative, ma sia per timore del comunismo dilagante nel Sud-Est, sia perché il primo coinvolgimento non doveva riguardare che pochi volontari, l'opinione pubblica non si mostrò ostile a questa nuova impresa. Non ci si aspettava certo che quell'esperienza durasse dieci anni e coinvolgesse 50.000 soldati australiani. In realtà il governo Menzies salutava come un grande successo il maggiore coinvolgimento americano in un'area di diretta pertinenza australiana, un risultato paragonabile, secondo alcuni osservatori politici, a un vero e proprio "Sacro Graal" di questo esecutivo.⁴ La maggior parte dell'opinione pubblica, poi, non vedeva grandi differenze con quanto era avvenuto nel decennio precedente in Malesia, paese in cui l'Australia era intervenuta – sotto sollecitazione britannica, questa volta – allo scopo di appoggiare la fazione guidata da Tunku Abdul Rahman, uomo politico che godeva effettivamente di un vasto sostegno popolare presso la sua gente, appoggio mancante al corrotto regime del Vietnam del Sud. Le reazioni scatenatesi in seguito nell'opinione pubblica australiana sarebbero state senza dubbio più contenute se l'intervento militare in Vietnam si fosse limitato a fornire consiglieri militari com'era avvenuto nei primi tre anni di presenza dell'ANZAC su questo scenario bellico. Ma il 29 aprile 1965, un giovedì sera precedente a un ponte festivo, davanti a un Parlamento semideserto, Menzies annunciò che un intero battaglione – cioè un contingente di un migliaio di uomini – sarebbe stato inviato in Vietnam per assicurare un maggiore apporto alla causa anti-comunista. Un annuncio che non riguardava soltanto i volontari o i soldati professionisti, ma tutti i giovani abili del paese,

⁴ Cfr. Peter EDWARDS, "Some Reflections on the Australian Government's Commitment to the Vietnam War", in J. Doyle, J. Grey and P. Pierce, *Australia's Vietnam War* cit., p.9.

perché, a partire dal 5 novembre dell'anno precedente, era stato reintrodotta il *National Service*, il servizio militare obbligatorio, un'istituzione che in Australia è sempre stata largamente impopolare, osteggiata non solo dai movimenti pacifisti, ma anche dalla Chiesa Cattolica.⁵ Il provvedimento del 1964 avrebbe reso obbligatorio per i giovani di leva un periodo di due anni (poi ridotto a 18 mesi nel 1971), seguito da un triennio nei riservisti. Questo *Defence Act* fu emanato nel maggio del 1965 con la variante che l'obbligatorietà del servizio avrebbe potuto essere richiesta anche su territorio straniero e nel marzo del 1966 il neo-primo ministro Harold Holt annunciò la prossima assegnazione di soldati di leva al territorio vietnamita.

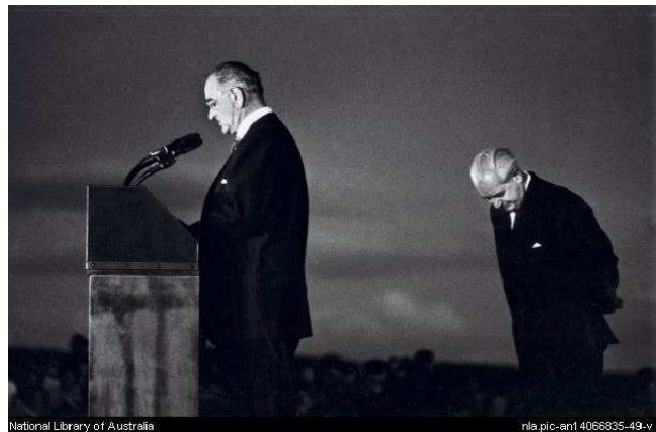
Non tutti i ventenni australiani sarebbero stati, in ogni caso, chiamati alle armi. La scelta avveniva tramite un ballottaggio legato ai giorni di nascita: solo i nati nei giorni dei numeri estratti di ogni mese sarebbero stati convocati. Indubbiamente un macabro regalo di compleanno che riguardò 63.000 giovani australiani, dei quali 19.000 servirono attivamente in Vietnam. Una vera e propria opposizione di massa a questo provvedimento, o comunque un'ampia ostilità nei suoi confronti fu, però, tutt'altro che immediata.

Forse questa lenta reazione va attribuita al profondo senso del dovere, tipico dello spirito australiano, e a una convinta lealtà nei confronti di quelli che venivano ritenuti i propri più stretti alleati. Un senso di lealtà a cui si univa un viscerale anticomunismo sempre vivo nella realtà locale. Il tema dell'adesione al conflitto in Vietnam fu prioritario per le elezioni del '66. Un tema appoggiato dalla Liberal-Country Coalition, e presentato invece come un intervento "turpe e destinato a un inevitabile fallimento" da Calwell, il candidato laburista. Per la prima volta in più di trent'anni Menzies non avrebbe preso parte alla sfida, lanciando il suo delfino, Harold Holt, che si impose con la maggior ampiezza di margine fino allora registrata nella storia elettorale australiana (59,9% - 40,0%). A questo si aggiunga che, ancora nel maggio del 1967, un sondaggio condotto dalla Morgan Gallup confermava come una larga maggioranza degli australiani fosse a favore dell'intervento armato (il 62%) e solo una netta minoranza dichiaratamente schierata per un ritiro delle truppe (il 24%). Un appoggio popolare, questo, che si tradusse presto in una maggior presenza di truppe australiane in Vietnam, ma che, nel giro di due anni, si sarebbe ridotto fino a diventare minoranza del paese. Il medesimo sondaggio, effettuato nell'agosto del 1969 dalla medesima società, avrebbe infatti ribaltato l'esito precedente. Il 55% si dichiarava favorevole al ritiro, mentre la quota di chi appoggiava il proseguimento delle ostilità scendeva al 40%.

⁵ Il servizio di leva obbligatorio era esistito in Australia nei seguenti periodi: 1911-29; 1939-45; 1951-59. Ma è importante sottolineare come solo nel cruciale periodo 1943-45 fosse richiesta ai chiamati l'obbligatorietà di un impegno militare al di fuori del territorio nazionale. Il provvedimento del 1964 sarebbe stato invece vincolante per chi fosse stato convocato a un'eventuale destinazione in Vietnam. Si potrà così comprendere meglio la portata dello sdegno suscitata, di lì a qualche tempo, da questa iniziativa.

Per dare una spiegazione a questo cruciale cambiamento sarà bene tentare di analizzare una nuova tipologia sociale, precedentemente assai esigua, cioè quella degli studenti universitari. Tra il 1958 e il 1966, in seguito al crescente benessere della società australiana, il numero di iscritti agli atenei di questo paese era praticamente raddoppiato. E furono proprio gli studenti universitari, coinvolti in prima persona, in quanto passibili di essere chiamati alle armi, nonché dotati di una diversa e nuova sensibilità politica, a rendersi protagonisti e iniziatori dei movimenti di protesta. Già nell'ottobre del 1966, in occasione della visita in Australia del Presidente degli USA, Lyndon B. Johnson, si erano registrate le prime proteste studentesche di un certo impatto e spettacolarità. A Sydney, mentre l'automobile con a bordo

lo stesso Johnson e il premier del New South Wales, Robin Askin, procedeva in mezzo a una folla in tripudio, un gruppo di studenti assalì il corteo d'onore con lanci di vernice. Il rabbioso invito di Askin rivolto all'autista: "run over the bastards", venne raccolto dalla stampa e a tutt'oggi resta famigerato nella storia australiana. Un altro episodio di quella visita destinato a suscitare impressioni negative anche in chi non era contrario



all'intervento in Vietnam fu l'eccessiva deferenza, quasi una vera e propria sudditanza, dimostrata da Holt nei confronti di Johnson, atteggiamento che aveva già prodotto alcune infelici uscite come la sua affermazione: "All the way with LBJ!", apparsa eccessiva e inopportuna anche a molti dei suoi. Questo atteggiamento piuttosto servile fu magistralmente sintetizzato da un celebre scatto di David Moore in cui il premier australiano sembrava prosternarsi alla presenza del sovrachiante alleato.

Già a partire dal 1964 alcune proteste erano state organizzate davanti ai consolati americani di Melbourne e Sydney da gruppi della sinistra studentesca quali la Eureka Youth League, il movimento comunista giovanile, ma la loro capacità d'incidere realmente sull'opinione pubblica era alquanto limitata. Per ottenere più forti reazioni sarebbero stati decisivi tre diversi elementi. Il primo dei quali si doveva alla scelta del governo di reintrodurre il servizio di leva obbligatorio; il secondo era da imputare all'avvento alla guida dell'Australian Labor Party di E. Gough Whitlam, leader capace di raccogliere e interpretare la mutata sensibilità giovanile; e il terzo, forse il più importante, era rappresentato dall'ispirazione che i movimenti di opposizione australiani trassero da quelli americani. Si giunse così al paradosso che, ad animare una protesta visceralmente anti-americana, fossero modalità mutate da una scena intellettuale eminentemente americana. Il dirompente effetto della contro-cultura, essenziale alla vitalità dei movimenti che si opponevano al Vietnam, era di fatto alquanto indebitata nei riguardi della contro-cultura statunitense. E Ann Curthoys, nel suo saggio "The Anti-War Movements", evidenzia come l'*escalation* di manifestazioni e

iniziative seguenti al 1967 in Australia facesse da controcanto ad analoghe manifestazioni e iniziative già tenute negli Stati Uniti.⁶

Un'osservazione, questa, condivisa anche da uno dei più caustici ed autocritici esponenti della contro-cultura nazionale, lo scrittore e polemista Frank Moorhouse, *enfant terrible* delle lettere australiane di cui avremo modo di occuparci più estesamente in seguito. In un suo racconto intitolato "The American Paul Jonson", compreso nella raccolta dal



programmatico titolo *The Americans, Baby* (1972), il protagonista, un giovane studente universitario di Sydney, intrattiene con un trentenne giornalista americano, una curiosa amicizia basata principalmente su un sentimento di diffidenza. Paul Jonson, dopotutto, potrebbe non essere un innocuo cronista *freelance*, ma un agente della CIA inviato in Australia per stanare e denunciare gli oppositori di regime. Il legame fra i due si farà, tuttavia, sempre più ambiguo fino al punto da sfociare in un rapporto omosessuale

in cui lo studente australiano accetta di farsi coinvolgere dall'intraprendente americano, quasi a stigmatizzare l'equivoca relazione che univa a filo doppio alla cultura statunitense proprio coloro che se ne proclamavano più distanti.

Nel già citato saggio che Peter Pierce dedica alla cultura australiana degli anni '60 e al suo rapporto con il conflitto in Vietnam, questo critico si interroga se non sia più giusto ammettere che, quello che per il resto del mondo occidentale ebbe luogo in questo decennio, non sia in realtà da spostare a quello successivo per il caso australiano. Questa non inutile precisazione serve infatti non solo a cogliere quel *cultural cringe*, quel ritardo culturale che ha sempre afflitto questo paese, ma anche a datare più precisamente la vera cronologia del dissenso australiano. Le manifestazioni di protesta di massa, che prendevano il nome di "Vietnam Moratorium", furono principalmente tre: l'8 maggio del 1970; il 18 settembre dello stesso anno, e il 30 giugno 1971, quindi nessuna di esse si svolse durante gli anni '60. Jeffrey Grey, nel suo breve saggio intitolato "Protest and Dissent", sostiene poi che l'importanza di queste marce di protesta e del movimento pacifista sia stata, sotto molti aspetti, troppo enfatizzata.⁷ Il progressivo ritiro in atto in quei giorni non era tanto da attribuire, secondo questo studioso, alla crescente impopolarità dell'intervento bellico, quanto al suo obiettivo insuccesso.

Ci si permetta di dissentire parzialmente su questo punto. La maggior parte degli storici tende infatti ad attribuire la declinante popolarità della guerra in Vietnam alla crudezza delle immagini e delle notizie con cui una stampa assai poco fiancheggiatrice bombardava le

⁶ Cfr. Ann CURTHOYS, "The Anti-War Movements", in *Vietnam: War, Myth and Memory*, ed. by J. Grey and J. Doyle, Sydney: Allen & Unwin, 1992, p. 93.

⁷ Cfr. Jeffrey GREY, "Protest and Dissent: Anti-Vietnam War Activism in Australia", in *Australia's Vietnam War* cit., p. 71.



coscienze dell'occidente. Ma è altrettanto vero che un simile spirito critico non solo era alimentato da queste fonti, ma lo alimentava a sua volta. Il processo non era univoco. Non fu cioè merito esclusivo – o colpa, come sostiene qualcuno – dei mezzi d'informazione di massa se l'opinione pubblica cambiò radicalmente idea riguardo all'intervento militare in Vietnam, ma fu anche un nuovo spirito dei tempi che permise alla stampa di essere così libera e incisiva.

Obiettare al coinvolgimento militare su suolo vietnamita implicava necessariamente il rifiuto di tutto quanto era connesso con la società che lo aveva voluto. Non significava semplicemente contestare una scelta, ma tutte le basi morali su cui essa si fondava. Il “giro di vite vietnamita” impresso un'accelerazione fin lì impensata anche alla discussione di questioni precedenti o ne pose di nuove e inconcepibili prima di allora, come l'abolizione della pena di morte e della censura, un maggior rispetto per l'ambiente, i diritti degli aborigeni, il rinnovamento della morale sessuale o la protesta femminile e omosessuale e questa spinta investì, non per ultimo, anche il mondo letterario e culturale, portando alla luce istanze e modi già presenti, ma che fino allora erano appartenuti alla cultura *underground* di Sydney e Melbourne.

La generazione di nuovi autori che si affacciava sulla scena alla fine degli anni '60, piuttosto prevedibilmente battezzata la “Generation of '68”, si impose il compito di riconoscere e smascherare tutta la vacuità del mito dell'*Australian Way of Life* celebrato nel decennio precedente, un mito che aveva contribuito al coinvolgimento australiano in Vietnam. In quello stesso anno il giovane poeta Richard Tipping compose una poesia sotto forma di telegramma intitolata “Vietgram”, forse sull'onda emotiva del fatto che, di lì a poco, sarebbe toccato anche a lui di registrarsi alla ‘lotteria’ del servizio militare. Come scrive Patricia Dobrez nel suo *Michael Dransfield's Lives. A Sixty Biography* – un testo che si propone non solo di ricostruire la vita di questo poeta *maudit*, ma anche di restituire un quadro coerente di una stagione assai importante per l'identità del suo paese –, questo componimento si offriva come epitaffio di quella che era stata definita la ‘Lucky Country’:

WE HAVE BEEN SOLD OUT DEAR PEOPLE DEAR JUMBLED
CITY AND GUMTREE PEOPLE WHO HAVE BEEN AUCTIONED
OFF FOR TEN THOUSAND SQUARE SUBURBS OF DEAD CARS
OR THREE FOR EVERY TWO CONSCRIPTS WHO LOVE THEIR
COUNTRY MORE THAN THE DIRTY YELLOW
CANCER OF COMMUNISM ADVANCING AT THIS VERY MOMENT
ON A UNITED FRONT THEY MAY BE SMALL BUT THEY ARE
HUNGRY AS WE ALL KNOW DEAR SUNBURNT AND KANGAROO
PEOPLE A PRIME MINISTER RETURNED IN HUMILITY TO

THE SEA⁸ THAT DROWNS ALL EVENTUALLY WHILE HIS DAME
 WEPT AND BOUNCED BACK BUT MEANWHILE THE BOMBS
 STILL FALL ACCORDING TO THE RAGGED LAWS OF WESTERN
 GRAVITY BUY A BADGE AND BOMB A CHILD SIR LEAP
 SCREAM OR JUMP DOWN THE LEFTWING THROATS SPREADING
 SUBVERSIVE AND SEDITIOUS LITERATURE HOW TO SPREAD
 A PEANUT BUTTER SANDWICH ON CRACKED DUPLICATORS
 AT MIDNIGHT LONELY THROWING THEIR WEIGHT AROUND
 [...] ⁹

Questa poesia, fortemente indebitata con modalità espressive della scena *beat* americana, si rivela interessante perché, oltre a condividere e testimoniare l'impegno di molti altri autori dell'epoca, si impone anche come riflessione critica su quanto questo impegno abbia poi effettivamente prodotto da un punto di vista artistico e letterario, e quanto esso sia stato effettivamente influente sul fronte politico e sociale. Sebbene, paragonando l'apporto letterario australiano sulla questione vietnamita a quello statunitense, si tenda spesso a sottolinearne l'esiguità, è opportuno affermare che le grida levate dalla "subversive and seditious literature" non si siano spalmate come burro d'arachidi, ma abbiano ottenuto un effetto notevole, inaugurando un nuovo modo di scrivere, di pensare, di essere, in seno alla società australiana. Una serie di iniziative quali *reading* poetici e letterari, e l'adesione dell'intelligentsia australiana alle già citate 'Vietnam Moratorium', esercitarono un influsso potente sulla formazione di una nuova sensibilità comune. A tale proposito lo storico Ian Turner ha osservato:

The Moratorium was young saying, on the streets: to hell with the Protestant ethic, and petit bourgeois morality, and conformity, and with the way you oldies are running our world. There's something going on, but you don't know what it is, do you, Mr Jones?¹⁰

Secondo Garrie Hutchinson, scrittore, poeta e giornalista affiliato al gruppo che ruotava intorno al teatro-off La Mama di Melbourne, questo tipo di iniziative era da considerarsi analogo per importanza simbolica a quella che, negli Stati Uniti, poteva essere riconosciuta al concerto di Woodstock.¹¹ Questo coinvolgimento ebbe indubbiamente una ricaduta sociale, così come ne ebbe una artistica. L'influenza esercitata da questa partecipazione non modificava solo il modo di porsi della figura dell'intellettuale in un'arena politica, ma implicava anche l'irruzione del politico nella dimensione artistica e dell'arte nella sfera politica. Come affermò uno dei poeti più attivi in questo scenario, Kris Hemensley: "Vietnam" was a shorthand for all that was ugly, evil and obsolescent in the world. The need

⁸ Tipping fa qui riferimento al Primo Ministro Holt, morto annegato nel 1967, un anno dopo essere stato eletto, mentre si stava bagnando nelle acque di Pippopippo. Il suo corpo non venne mai più ritrovato.

⁹ Richard TIPPING, "Vietnam", citato in Patricia Dobrez, *Michael Dransfield's Lives. A Sixty Biography*, Carlton South: The Miegunyah Press, Melbourne University Press, pp. 249-50.

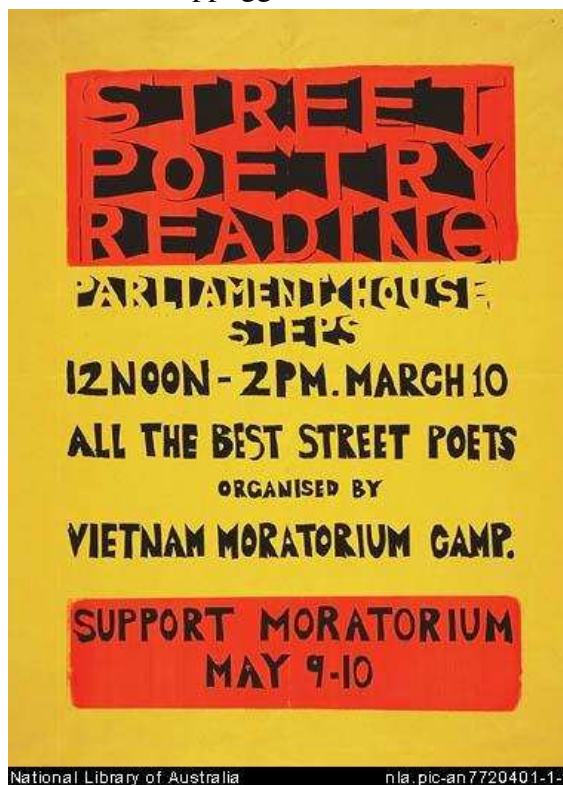
¹⁰ Citato in Leonie SANDERCOCK and Stephen MURRAY-SMITH (eds.), *Room For Manoeuvre*, Richmond: Drummond, 1982, p.155.

¹¹ Cfr. P. DOBREZ, *Michael Dransfield's Lives* cit., p.251.

for the new was felt by many people in every situation from the socio-political to the literary.”¹²

Se le dimostrazioni pubbliche più notevoli per quanto riguardava il numero di manifestanti erano senza dubbio le ‘Vietnam Moratorium’, l’appoggio letterario e artistico più forte a questo tipo di battaglia furono gli ‘Arts Vietnam’, una serie di manifestazioni che andavano dall’installazione al *reading*, il primo dei quali si tenne a Sydney, il 6 ottobre del 1968. Contrariamente a quello che si può pensare, queste occasioni non erano né deprimenti né riservate a un circolo di eletti. Commentando alcuni di questi eventi che si andavano diffondendo non solo a Sydney, ma nelle principali città del paese, Rob Tillett scrisse sottolineando la centralità della figura poetica per la riuscita di manifestazioni di questo genere.

it is essential that the poet confront his audience in a personal way – merely to read is not enough. the poet must seek a closeness with them that they in turn may come to recognize his role. “the poet as prophet, the poet as seer, the poet as joke-maker, the poet as creator of social awareness, the poet as mythmaker, the poet as creator of community of feelings” [...] ¹³



L’esito sociale più rilevante scaturito dalla guerra in Vietnam, una guerra nata per arrestare l’avanzata comunista nel Sud-Est asiatico, era stato di assurgere a potente immagine di cambiamento e rigenerazione. Il Vietnam era un piccolo stato postcoloniale che aveva sfidato due superpotenze, una delle quali, la Francia, era già stata vinta, mentre la seconda, la più importante forza politica ed economica del pianeta, si trovava allora in pessime acque. La forza emblematica di questo esito inaspettato non poteva sfuggire ai giovani australiani, abitanti di un paese postcoloniale tutt’altro che piccolo, ma del tutto marginale. Secondo Patricia Dobrez la consapevolezza di questo scarto, tanto simbolico quanto decisivo, comportò l’ingresso dell’Australia nell’epoca postmoderna.¹⁴ Un’epoca in cui il Vietnam segnò l’acme, ma anche, per dirla con Frederic Jameson, il momento in cui l’utopia degli anni ’60 di illimitati orizzonti comunicativi, cominciò a declinare.¹⁵ Per molti australiani, così come per il resto del mondo occidentale, il Vietnam non era più una guerra, ma un fenomeno mediatico, il primo di queste porzioni, in cui gli eventi prodotti si dissociavano dalla loro

¹² Cfr. Greg LANGLEY (ed), *A Decade of Dissent*, Sydney: Allen & Unwin, 1992, p.148.

¹³ Rob TILLET, in *Mok*, 5, Spring 1969, p.13.

¹⁴ P. DOBREZ, *Michael Dransfield Lives* cit., p.252.

¹⁵ Cfr. Frederic JAMESON, “Periodizing the 60s”, in Sonya Sayres et al. (eds.), *The Sixties Without Apology*, pp.207-08.

stessa natura di conflitto per farsi simulacri carichi di forza, ma in qualche modo privi di sostanza reale.

In questo scenario non stupisce che proprio coloro i quali, secondo lo stereotipo, erano più lontani dalla realtà, ovvero i poeti, fossero tra i suoi interpreti più richiesti ed ascoltati. Fu invece necessario un periodo di gestazione più lungo perché si accettasse che, nei *reading*, accanto a coloro che declamavano i propri versi, si presentassero anche scrittori di racconti. E Moorhouse ammette, non senza una certa crudezza, che non solo il Vietnam fu un evento in cui le nuove generazioni delle lettere australiane fecero sentire la propria voce per risvegliare una coscienza civile troppo a lungo sopita, ma che essi sfruttarono l'occasione per emergere, per affermarsi in una scena culturale che li aveva troppo a lungo ignorati.¹⁶

II.3 *Writing in hope and fear*

Nel suo articolo intitolato “Australian Short Fiction from *While the Billy Boils* to *The Everlasting Secret Family*”, Elizabeth Webby si domanda, a fronte dell'improvvisa e inaspettata fioritura seguita di lì a poco tempo e prodottasi anche grazie al ‘fattore Vietnam’, dove mai si nascondessero i ‘nuovi autori’ australiani alla fine degli anni '60.¹⁷ Una risposta indiretta può essere trovata in un articolo di Michael Wilding – uno degli autori di cui ci occuperemo in questo lavoro – apparso, come già quello della Webby, su *Australian Literary Studies*. Qui Wilding afferma che, a quel tempo, l'unica possibilità di pubblicazione per scrittori emergenti e anticonformisti era offerta dai ‘*girlie magazines*’, le riviste rivolte a un pubblico maschile che indulgevano nell'esposizione di corpi femminili discinti anche se non si spingevano fino al nudo integrale:

To us at that time the girlie magazines provided the only outlets for work that dealt with sexuality, for works that weren't committed to the old outback tale and other formulae that the established literary quarterlies ran. The girlie magazines were open to new sorts of writing (in part, for sure, because people bought the magazines to look to the tits—pre pubic hair days, these were: it didn't matter too much about the stories since few people read them; but the editors and publishers nonetheless did read them, did have an idea of a new writing, did have a belief in a new prose; and those editors had a wider, non-academic, non-establishment taste than the editors of the quarterlies and the respectable publishing houses).¹⁸

Nel suo resoconto che si tinge di una memorialistica molto autobiografica, Wilding rammenta come sia lui che altri autori a lui affini e contemporanei, avessero intrapreso la loro carriera artistica con ambizioni molto elevate e alquanto tradizionali. Essi avvertivano l'esigenza di un riconoscimento ufficiale dello status di nuovi autori che si scontrava con la realtà ultra-conservatrice dei circuiti convenzionali dell'editoria ufficiale. Indubbiamente l'onda nuova – e anomala – degli autori che si stavano affacciando sulla scena si trovava poco

¹⁶ Cfr. Frank MOORHOUSE, “What Happened to the Short Story?”, in *Australian Literary Studies*, 8:2, 1977, p.181.

¹⁷ Cfr. Elizabeth WEBBY, “Australian Short Fiction from *While the Billy Boils* to *The Everlasting Secret Family*”, in *Australian Literary Studies*, 10:2, October 1981, p. 153.

¹⁸ Michael WILDING, “A Survey”, in *Australian Literary Studies*, 8, 2, October 1977, p. 121.

a suo agio all'interno di uno scenario alquanto cristallizzato per non dire ormai sclerotico. Quando questo autore cominciò a mandare a riviste istituzionali i suoi primi racconti, il rifiuto fu sempre motivato dal fatto che, contrariamente a quanto ci si aspettava, questi non fossero ambientati in alcun riconoscibile "Australian setting".¹⁹ Come aveva sagacemente sintetizzato in altra sede, la letteratura australiana aveva un orizzonte alquanto limitato, muovendosi "from the plain account of the harsh environment to the harsh account of the plain environment".²⁰ A questo si aggiunga che, semmai, l'unica innovazione attuata veramente, il passaggio dalla narrativa breve alla forma romanzo, aveva finito col penalizzare proprio questi nuovi autori, più inclini a sperimentazioni nel genere del racconto. L'interesse dell'editoria nazionale si era invece spostato su forme narrative più estese tanto che, già nel 1958, su *Australian Letters*, uno dei più prestigiosi *quarterly magazines* di ambito letterario, era apparso il seguente annuncio:

WANTED!

Australian Writers.

Rigby Limited, one of the large Australian publishers, welcome any type of manuscript. Careful consideration given to all kinds of literary work excepting short stories and poetry...²¹

I generi che avevano maggiormente contraddistinto fin dai suoi albori la produzione letteraria nazionale, il racconto e la poesia, sarebbero stati quasi completamente negletti durante il decennio seguente che vide invece la consacrazione di nuovi romanzieri quali Randolph Stow, Thomas Keneally, Thea Astley ed Elizabeth Harrower, solo per citare alcuni nomi. Ma se, alla fine degli anni '60, la poesia aveva trovato, come abbiamo visto, nuove voci, nuovo vigore e un nuovo pubblico, non altrettanto si poteva dire per il genere del racconto. La Harrower stessa, presentando la situazione australiana in un "International Symposium on the Short Story" pubblicato sulla *Kenyon Review*, affermò come: "without canvassing the continent, it seems safe enough to say that there is not one full time short story writer in Australia, nor one who supports himself even marginally on the proceeds of short story writing."²²

Un altro dei principali protagonisti della stagione di rinascita della *short story* australiana durante gli anni '70, il già più volte citato Frank Moorhouse, probabilmente colui che, fra tutti, viene più immediatamente identificato con quel periodo, ha offerto un'interessante analisi di tale fenomeno di progressivo disinteresse nei confronti di questa forma narrativa nel suo saggio "What Happened to the Short Story?" Qui egli sottolinea come, a metà degli anni '50, ci fossero all'incirca una quarantina di pubblicazioni, compresa

¹⁹ *Ibid.*, p.120.

²⁰ M. WILDING, "The *Tabloid Story*", in *Tabloid Story Pocket Book*, Sydney: Wild & Woolley, 1978, p. 304.

²¹ In Bruce CLUNIES ROSS, "Some Developments in Short Fiction, 1969-80", in *Australian Literary Studies*, 10, 2, October 1981, p.165.

²² Elizabeth HARROWER, in *Kenyon Review*, 31:126, 1969, p.482.

l'ABC, il canale radiotelevisivo nazionale, interessate ad accogliere racconti di autori, nuovi o affermati che fossero, per un totale annuo di più di 2.000 *short-stories*. Nel 1977, quindi in un periodo in cui il racconto veniva considerato ufficialmente “resuscitato”, si potevano contare non più di venti riviste per un totale di 500 racconti all'anno.²³ Questa contabilità applicata alla letteratura ci porta a considerare che un momento di crisi in questa forma espressiva, debba comunque essersi prodotta. In realtà, oltre a un discorso meramente quantitativo, è opportuno concentrarsi soprattutto sulla qualità e sui contenuti di queste nuove *short stories*. Giustamente Moorhouse afferma come, tra gli anni '30 e '50, il racconto fosse una forma narrativa estremamente popolare e, sotto molti punti di vista, anche estremamente prevedibile. Essa si identificava profondamente con la realtà australiana, in special modo con il suo paesaggio rurale e naturale, identificato con il *bush* o con uno spazio ancor più estremo, quale l'*outback*. Era una produzione letteraria che si compiaceva di rappresentare un paese ancora strettamente vincolato a valori ottocenteschi e pionieristici che ormai non corrispondevano più alla sua vera identità.

I nuovi scrittori – un'etichetta, questa, quanto mai vaga e inadeguata, ce ne rendiamo conto, ma ci si permetta di usarla ancora una volta prima di coglierne in modo più definito il significato più profondo –, i nuovi scrittori, si diceva, erano invece accomunati da un elemento negativo, di opposizione, piuttosto che da un'effettiva comunione di stile e di contenuti. Come ebbe a esprimersi a proposito un altro degli autori che avremo modo di analizzare, Murray Bail:

I have been unhappy at the way Australian literature is somehow affected by a desert wind. I find most of it dry, curiously empty, akin to journalism. I fail to see why we should be specially loyal to it because 'it's Australian'. In this sense I suppose I am part of New Writing in Australia.²⁴

L'indisponibilità di approdi editoriali più convenzionali costrinse quindi la maggior parte di questi autori a cercare visibilità laddove questa veniva concessa. La collocazione presso *girlie magazines* quali *Casual*, *Chance* o *Squire*, tutte riviste che avevano sede a Sydney, comportò l'incontro con i promotori di questi settimanali patinati, spesso dotati di sensibilità letteraria, quali Jack de Lissa, Ron Smith e Gareth Powell, quest'ultimo destinato a fondare l'omonima casa editrice con la quale esordì Frank Moorhouse con la sua raccolta di racconti *Futility and Other Animals* (1967). Queste riviste finirono poi nel mirino del movimento femminista, ma all'epoca giocarono un ruolo determinante nell'affermazione della sessualità fra le tematiche possibili per un narratore, anzi, fra le più urgenti per l'epoca. L'intima natura censoria e autolimitatrice dominava infatti la scena letteraria nazionale.

You were constantly [...] and unconsciously self-censoring your own writing – scrive Wilding –; there was no impetus to write work that was totally unpublishable, you were frightened off from exploring certain areas of material for fear you looked kind of obsessive. The prevailing repressive norms of the society—even though intellectually you wanted to believe that nothing was perverted.²⁵

²³ Cfr. Frank MOORHOUSE, “What Happened to the Short Story?”, in *Australian Literary Studies*, 8:2, 1977, pp.179-81.

²⁴ Murray BAIL, in “Questionnaire on Fiction”, in *Australian Literary Studies*, 8, 2, 1977, p.188.

²⁵ M. WILDING, “A Survey” cit., p.115.

Il fatto di pubblicare per riviste di questo genere impose quindi la trattazione di tematiche che erano state volutamente ignorate e soppresse nella letteratura precedente, contribuendo a imporre un'approfondita e inedita, anche se quasi mai serena discussione sul ruolo della sessualità nella vita pubblica e nelle dinamiche sociali. Il sesso diventò uno degli elementi più caratterizzanti della nuova scena letteraria. Una tematica, questa, resa particolarmente difficile dalle severe consuetudini censorie australiane a cui sarà opportuno dedicare una breve digressione per cogliere la difficile situazione che si trovavano ad affrontare gli scrittori emergenti degli anni '60.

II.3.1. *Ascesa e caduta della censura in Australia*

Già a partire dagli anni '30 la scena culturale di questo paese era stata soggetta a un rigido controllo che andava in due direzioni. Da un lato si cercava di rendere indisponibili quelle opere prodotte in patria così da creare il paradosso di lavori australiani, quali, ad esempio, *Redheap* (1930) e *The Cautious Amorist* (1934), entrambi di Norman Lindsay, reperibili all'estero, ma del tutto introvabili sul mercato nazionale. Dall'altro si cercava di porre un argine alle 'nefaste' influenze del mondo esterno. Uno dei primi casi di censura di notevole rilievo fu innescato dall'*Ulysses* di Joyce. A partire dal 1929, quest'opera fu vittima di un ostracismo che ne impediva sia la pubblicazione che l'importazione, ma il capolavoro joyciano non rappresentò che il primo di molti casi a seguire. Elenchiamo qui, per offrire un significativo esempio di ciò che il comitato di censura nazionale impediva agli australiani di leggere, i casi di messa al bando più clamorosi. Si va da *Brave New World* di Aldous Huxley a *Down and Out in Paris and London* di George Orwell, da *Moll Flanders* di Defoe fino all'opera di Erskine Caldwell *God's Little Acre* che, dopo aver ricevuto l'approvazione dei censori del Commonwealth, subì l'oltraggio di un rogo sulla pubblica piazza nello stato federale del Victoria.

È interessante notare come, a guidare nelle sue scelte il comitato australiano, fosse non un rigore ispirato ad un elevato senso di eccellenza morale, ma, al contrario, in modo assai tipico dello spirito egualitario di questo paese, ad un senso etico ed estetico modellato sull'"ordinary self-respecting citizen".²⁶ Non doveva entrare né circolare sul territorio australiano ciò che un cittadino comune avrebbe rifiutato di far entrare in casa propria. Un criterio che, se rispettato alla lettera, avrebbe consentito il libero accesso a un numero assai esiguo di opere d'arte. Solo quest'elemento guida distingueva all'epoca l'approccio australiano alla censura da quello vigente in Europa. Tuttavia, in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, mentre la morsa del controllo si andava gradualmente attenuando in altre parti del mondo, questa continuava a rimanere costante nella realtà australiana. Nel 1941 veniva rinnovato il bando al capolavoro di Joyce e durante gli anni '50 nuovi testi venivano

²⁶ Stephen MURRAY-SMITH, "Censorship and Literary Studies", in *Australia's Censorship Crisis*, edited by G. Dutton and Max Harris, Melbourne: Sun Books, 1970, p.79

condannati alla pubblica gogna. Non solo *The Postman Always Rings Twice*, *Lolita* o *The Naked Lunch* subirono questo destino, ma anche un testo come *The Catcher in the Rye* di J. D. Salinger faceva parte dei 178 titoli proibiti alla fine degli anni '50, così come *Lady Chatterly's Lover* restava un libro tabù ben oltre il processo che l'avrebbe liberato in Gran Bretagna nel 1959.

All'inizio degli anni '60, dopo il lungo dominio Liberale in politica, la nuova linea guida sembrava però più dettata da un approccio paternalistico che da uno rigidamente censorio. I testi proibiti potevano essere richiesti da studiosi e critici letterari per un periodo di sei mesi, dopodiché dovevano essere restituiti all'ufficio competente a meno che "a genuine need still existed to study these particular publications".²⁷ Ma, come fa osservare Murray-Smith, le rivoluzioni non si scatenano mai nel momento di massima oppressione, ma quando questa comincia ad allentarsi. Uno degli elementi più determinanti per la progressiva caduta dello spirito censorio australiano fu indubbiamente il fatto che una parte sempre più ampia della popolazione avesse potuto accedere al sistema educativo, considerando così i libri non più come una minaccia, ma come una possibilità di crescita e arricchimento, e, oltre a questo, si andava sempre più diffondendo una sensibilità nuova per cui il pubblico e il privato dovevano in qualche modo rimanere distinti. Per dirla con le parole del premier canadese Pierre Trudeau: "the state has no place in people's bedrooms". Ma l'intrusione, o meglio sarebbe dire, la sovrapposizione di pubblico e privato era un ostacolo più difficile da superare nella realtà australiana, sorta come un grande *panopticon* a cielo aperto, di quanto non fosse in quella canadese.

Il breve saggio che Murray-Smith dedica nel 1970 alla questione della censura in ambito australiano si chiude con una fiduciosa nota piena di speranza. Eppure questo critico non nasconde come il sistema fosse ancora vivo e combattivo alla fine degli anni '60 tanto che opere come *The Portnoy Complaint* (1969) di Philip Roth o *The Painted Bird* (1968) di Jerzy Kosinski avevano subito una sorte non dissimile da quella dell'*Ulysses* di quarant'anni prima.

II.4 *Il mago di Oz*

La ricostruzione del dibattito sulla censura negli anni '60 a cui ci siamo fin qui rifatti è, per quanto corretta, largamente incompleta. O forse è incompleta proprio perché troppo corretta, limitandosi consapevolmente alla cultura alta senza prendere in considerazione alcuni dei contributi meno ortodossi ma più decisivi. È invece opportuno, in questa sede, accennare, seppur brevemente, all'apporto offerto da altre realtà che agivano all'interno della cultura popolare.

Oltre ai *girlie magazines*, già chiamati in causa da Wilding e importanti per l'opportunità che offrivano di coniugare lo sperimentalismo letterario alla libertà quasi obbligata di trattare temi riguardanti la sessualità, un apporto non solo rilevante ma anche

²⁷ *Ibidem*, p.89.

clamoroso fu offerto dalla rivista *Oz*. Esistono pochissimi studi dedicati a questa pubblicazione a suo tempo celeberrima. Ci rifaremo così alla testimonianza riportata da Richard Neville nel suo scritto autobiografico pubblicato nel 1995 col bizzarro titolo di *Hippie Hippie Shake: The Dreams, the Trips, the Trials, the Love-ins, the Screw ups...the Sixties*, dove viene tracciato un esauriente resoconto della tormentata ma fortunata parabola di questa rivista. Qui si fa addirittura coincidere l'inizio degli anni '60 australiani, intesi come gioiosa volontà di ribellione, con la sua prima apparizione, avvenuta nel 1963. *Oz* si avvale, fin dai suoi esordi, del contributo di molti giovani intellettuali destinati a lasciare un segno nella cultura australiana e internazionale. Questa rivista, poi definita come “the supreme example of the entire underground press”²⁸, contava infatti tra i suoi membri fondatori e tra i suoi collaboratori più assidui Martin Sharp, uno dei padri riconosciuti dello stile grafico degli anni '60; Robert Hughes, autore di *The Fatal Shore*, testo sacro fra quelli dedicati all'Ottocento australiano; nonché Germaine Greer, una tra le più famose e autorevoli femministe dell'epoca.



Una drammatica rappresentazione del rapporto tra un'Australia americanizzata e un'Asia ferita a morte in un disegno di Martin Sharp. (*Oz*, n.21, August 1965)

La mente di questa insolita iniziativa editoriale resta però Richard Neville. Nato, come la maggior parte dei suoi sodali, in una famiglia della media borghesia australiana, Neville si era iscritto all'appena fondata University of New South Wales, allora vituperata, ma futura fucina di molte fra le personalità più innovative nel campo artistico australiano. Questa bizzarra figura d'intellettuale, già conosciuta per iniziative goliardiche a scopo dissacrante – il rapimento di Brian Henderson, una star locale, da una trasmissione televisiva; l'effervescente direzione di *Tharunka*, giornale universitario sul cui primo numero della sua gestione figurava un convincente fotomontaggio del crollo del Sydney Harbour Bridge a cui molti credettero – fece, tra il 1961 e il '63, una serie d'incontri che contribuirono notevolmente alla sua formazione, non ultimo quello con il comico ebreo americano

Lenny Bruce. La parabola di questo artista della scelleratezza stava già volgendo al termine quando firmò un contratto con la Sydney's Argyle Tavern per un ciclo di esibizioni subito sospese dopo che, la sera dell'esordio, lo *showman* apostrofò il pubblico con le parole: “What a fucking wonderful audience”. Bruce fu prima arrestato e quindi licenziato e Neville colse l'occasione per scritturarlo per una serie di spettacoli da tenere presso l'università. Quando l'accordo fra i due sembrava ormai raggiunto fu il rettore dell'ateneo a opporsi e l'ultimo, desolante incontro fra Neville e il comico americano avvenne nella camera d'albergo di

²⁸ Richard NEVILLE, *Hippie Hippie Shake: The Dreams, the Trips, the Trials, the Love-ins, the Screw ups...the Sixties*, London: Bloomsbury, 1995, p. 178.

quest'ultimo, ridotto in stato comatoso e assistito da due medici. "Not the heroin I blamed for this seedy imitation of death – scrisse anni dopo – but the forces of law and order".²⁹

Di lì a poco Neville entrò in contatto con altri due studenti che avrebbero composto il quadrumvirato di *Oz*: Richard Walsh e Peter Grose, entrambi *co-editors* della rivista universitaria *Honi Soit*. Neville, Sharp, Walsh e Grose concepirono l'idea di un "magazine of dissent" a cui fu dato il nome di "Oz". Per quanto questa sigla, letta "aussie", indichi l'Australia stessa nel gergo nazionale, i quattro hanno sempre negato un richiamo diretto, lasciando semmai intendere che esistesse un riferimento al libro per l'infanzia di Frank L. Baum. L'uscita del primo numero, avvenuta assai appropriatamente il 1° d'aprile del 1963, coincise con la visita della Regina Elisabetta in Australia, che finì con l'essere uno dei temi più irriverenti, mentre il paginone centrale riportava l'immagine di un uomo con le parti intime rinserrate in una cintura di castità di cui una giovane donna esibiva orgogliosamente la chiave. Ma prima che il numero d'esordio andasse in stampa avvenne qualcosa di molto personale che contribuì enormemente al suo impatto mediatico. La compagna di Neville era rimasta incinta e la coppia valutò che abortire sarebbe stata la soluzione migliore. L'aborto era illegale in Australia, ma la sua pratica clandestina era largamente diffusa così i due non incontrarono alcuna difficoltà oltre a un'ipocrita riservatezza. Neville chiese allora al ginecologo che si era prestato all'operazione, uno dei più illustri di Sydney, di concedergli un'intervista anonima. Questi accettò e lo scandalo fu enorme. Eppure, quella attuata da questo intellettuale era un'iniziativa del tutto coerente con la morale australiana in cui si applicava una sovrapposizione indistinta di pubblico e privato. Le politiche censorie, e quindi le politiche culturali e sociali, erano state fin lì plasmate sulla falsariga di un inafferrabile quanto stereotipato "uomo comune" e Neville non contestava questa sovrapposizione, sostituendo invece il modello originario con un prototipo in carne ossa, lui stesso, che non si compiaceva d'identificarsi con la media, ma di opporsi ad essa.

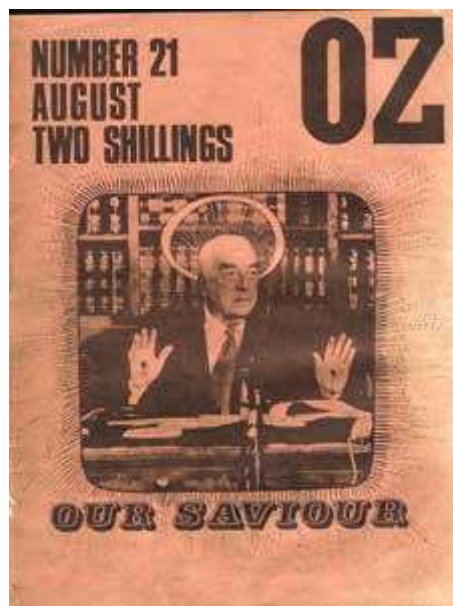
La tiratura del primo numero, che contava 6.000 copie, andò esaurita nel giro di poche ore e le conseguenze furono fin da subito pesanti. Il *Daily Mirror*, quotidiano di proprietà di Rupert Murdoch sulle rotative del quale *Oz* era stampato, si rifiutò di proseguire la collaborazione e il Maritime Service Board, che affittava alla redazione una parte dei locali nel quartiere di The Rocks durante il week-end, si rifiutò di continuare ad ospitarli. Ma oltre a queste ricadute di minore portata vi furono anche ripercussioni legali per Neville, Walsh e Sharp. Accusati nel 1964 della pubblicazione di materiale osceno, i tre furono processati e giudicati colpevoli in primo grado con una sentenza che li puniva a sei mesi di detenzione.

Il biennio successivo, compreso tra questa prima sentenza e il definitivo proscioglimento dei tre in secondo grado, sancito nel febbraio del 1966 dal giudice Aaron Levine, rappresenta, per ammissione dello stesso Neville, una parentesi ricca di successo, ma meno originale e avvincente. La rivista era nel frattempo approdata a una stupefacente tiratura massima di 40.000 copie, ma la sua irresistibile crescita si era dimostrata meno vitale e stimolante rispetto al primo anno di vita: "*Oz* was a symbol of social ferment, but I was bored, stuck in the clerical doldrums – answering mail, queuing at the bank, dealing with

²⁹ *Ibidem*, p.22.

distributors.”³⁰ Non erano solo queste noiose incombenze a rendere meno eccitante la vita di redazione, ma anche il fatto che, malgrado tutte le polemiche e le reazioni che aveva sollevato, essa si fosse in qualche modo istituzionalizzata. A suscitare disagio nei suoi stessi promotori era l’acquisizione di *Oz* all’interno di un nuovo tessuto sociale che essi avevano contribuito se non a formare, almeno a far emergere.

Al compimento del suo venticinquesimo anno Neville aveva lasciato la casa paterna trasferendosi nel quartiere di Paddington, forse quello che, fra tutti, meglio rappresentava la vita da *bohème* nella Sydney degli anni ’60. La scena era animata da feste tanto frequenti quanto turbolente, dai primi timidi esperimenti di sistemi di vita alternativi e da pericolose cadute nel sottobosco della criminalità – uno dei colpi di coda della stagione più burrascosa di questa pubblicazione fu offerto da un numero monografico dedicato al “Sydney Underworld” in cui veniva offerta l’improbabile Top 20 della delinquenza cittadina, guidata da Lenny MacPherson, definito “fence and fizzgig” (ricettatore e informatore della polizia). Qualche sera dopo la pubblicazione MacPherson si presentò, da solo, ma alquanto seccato, nella casa di Neville e, piuttosto inaspettatamente, accettò di accompagnarlo al cinema a vedere il film di Roman Polansky *Knife in the Water*, che Neville doveva recensire per il *Sydney Morning Herald*.



Copertina del n. 21, risalente all’agosto del 1965, in cui appare l’effigie, con tanto di stimate e aureola, del Primo Ministro R. G. Menzies.

Certamente, anche nel biennio compreso tra il 1964 e il 1966 non mancarono gli episodi discutibili, le provocazioni andate a segno e le polemiche inevitabilmente innescate, così come non mancarono gli incontri con personalità stimolanti destinate a dare un forte contributo alla vita di *Oz*, il più importante dei quali fu indubbiamente quello avvenuto con una giovane dottoranda della University of Sydney allora interessata alla rappresentazione della virilità in Lord Byron e destinata a far molto parlare di sé: Germaine Greer. Ci permettiamo di riportare qui, non senza una certa civetteria aneddotica, l’episodio in cui Neville racconta l’irruzione nella sua vita della futura autrice di *The Female Eunuch*:

At a party I meet a striking young woman whose hair escaped in a shock of dark anarchic curls. Tall and voluble, she flashed her IQ like a searchlight. My Hawaiian shirt, all the rage, was fetchingly unbuttoned to show off a tan.

‘Aha, a male nipple.’ She took hold of it between thumb and forefinger. ‘See how it grows? Just like a dick.’

‘Ouch,’ I said.

‘Nipples are mass of erectile tissues,’ she continued, as I tried to ignore the glances of onlookers. ‘You should learn to masturbate all your male parts.’ It was my first encounter with Germaine Greer.³¹

³⁰ *Ibidem*, p.30.

³¹ *Ibidem*, p.52.

Malgrado tutta la vitalità e l'eccentricità che potevano scaturire da incontri di questo genere, *Oz* era stato alla fine accettato anche dall'ultraconservatore *establishment* australiano. Alla notizia della definitiva assoluzione dei tre accusati per pubblicazione di oscenità, Sharp disegnò una vignetta per il *Sydney Morning Herald* in cui la sua caricatura e quella di Neville e Walsh accoglievano la notizia con espressioni più adeguate a una sentenza di condanna, mentre la didascalia spiegava: "Damn Levine for whitewashing us like that – our careers are ruined."³² Sotto molti punti di vista questo *mot just* diceva la verità più di quanto i tre fossero disposti ad ammettere. Non solo la loro creatura era stata prosciolta dalla stessa accusa che l'aveva in qualche modo alimentata e tenuta viva, ma era ormai diventata un prodotto di tale successo da non essere più solo loro, entrando a far parte di un'identità socialmente condivisa. Non solo Neville e Sharp erano stati chiamati a collaborare con la più importante testata della città nei rispettivi ruoli di critico cinematografico e disegnatore satirico, ma quello che sarebbe stato uno dei più popolari show televisivi australiani, *The Mavis Branston Show*, un appuntamento satirico di cadenza settimanale, aveva scelto di iniziare la sua programmazione con un collegamento dalla redazione di *Oz*. Il lungo processo che, in larga parte, aveva coinciso con la vita stessa della rivista si era concluso con un'assoluzione laddove tutti erano più inclini ad aspettarsi una condanna. Quasi amareggiati da quest'esito favorevole, forse consapevoli che il loro ruolo nel paese d'origine si era ormai esaurito, sia Neville che Sharp decisero di seguire i passi della maggior parte degli intellettuali australiani che li avevano preceduti e si trasferirono in Gran Bretagna, a Londra, una metropoli che allora pulsava nell'immaginario collettivo con uno splendore nuovo e inaspettato. Se un tempo erano stati i loro nonni e genitori a guardare alla capitale dell'Impero come a una stella polare, ora erano le generazioni più giovani a scorgere in essa nuove promesse di gioia e liberazione. Ad attenderli, oltre a un rinnovato successo, ci sarà anche un altro iter processuale ben più spettacolare e risonante di quello di cui erano stati protagonisti in patria, ma destinato a concludersi altrettanto felicemente nel 1971.

L'esempio di *Oz* risultò tuttavia seminale in terra australiana per altre iniziative editoriali che ne avrebbero seguito le orme creando sia l'humus culturale più appropriato per una nuova generazione di scrittori, sia la palestra ideale in cui questi potessero esercitarsi.

II.5 *Porno politics*

A raccogliere il testimone fu un'altra creatura a cui Neville aveva dato il suo irriverente contributo: *Tharunka*, la rivista studentesca della University of New South Wales.³³ Nel 1970 il comitato editoriale fu affidato a Wendy Bacon, Val Hodgson e Alan Rees che, nel giro di breve tempo, trasformarono questa pubblicazione nel giornale più libero pubblicato in Australia dopo l'espatrio di *Oz*. I quaranta numeri della loro gestione riuscirono nella difficile impresa di accumulare altrettante denunce per reati di oscenità. Il fenomeno

³² *Ibidem*, p.53.

³³ Per quanto concerne le traversie editoriali di questa rivista ci si è rifatti al seguente testo: Frank MOORHOUSE, "The Story of an Underground Paper", in Id., *Days of Wine and Rage*, Ringwood: Penguin, 1980, pp.4-13.

degli *underground papers* era alla fine esploso anche in Australia con tutta la sua forza d'urto. Se i *quarterlies* letterari continuavano a mantenere il loro impianto tradizionale che li collocava fuori dal tempo assestandoli su una circolazione di 3.000 copie nel migliore dei casi, *Tharunka* poteva contare su una diffusione massima di circa 12.000 copie. L'anima di questo periodico fu incarnata da Wendy Bacon, una studentessa di sociologia ventiquattrenne, dotata di un *appeal* carismatico ma del tutto antiautoritario. Uno dei primi motivi di scandalo fu sollevato dalla decisione di pubblicare "Eskimo Nell", una ballata oscena dai contenuti assai triviali dove si narra della ricerca di una prostituta leggendaria, il cui nome dà titolo al componimento, da parte di due improbabili personaggi che portano i nomi di Dead-Eye Dick e Mexican Pete. Del tutto priva di qualsiasi importanza letteraria, questa ballata ne assumeva invece molta dal punto di vista della censura. Il responsabile delle pubblicazioni studentesche ingiunse al comitato editoriale di non pubblicarla. La sua opinione venne ignorata dai redattori, ma non dalla tipografia e fu quindi necessario trovare un nuovo stampatore per mandare in porto il numero, che ebbe, com'era prevedibile, un enorme successo anche al di fuori della cittadella universitaria. Tuttavia fu solo grazie a un raduno di massa di 2.000 studenti che il team editoriale poté continuare la sua opera. Anche i numeri successivi della rivista furono quindi riempiti da testi di dichiarata ispirazione erotica, da libri e fumetti ufficialmente censurati in Australia e pubblicati a puntate. Se la questione al centro del dibattito era diventata la censura, l'antagonista contro cui combattere non era più l'università, ma lo stato stesso e le sue leggi.

Una delle iniziative più importanti in questa lotta fu quella di chiedere la collaborazione di autori già in parte affermati il cui unico comune denominatore era l'aver avuto problemi con l'istituto della censura. A scrivere per questo inserto letterario di sedici pagine che ricevette l'esplicita denominazione di "Special Supplement of Unacceptable Literary Works" furono così chiamati Thomas Keneally, Michael Dransfield, Thomas Shapcott, Michael Wilding, Alexander Buzo, Peter Mathers e addirittura uno dei nomi più eminenti dell'empireo letterario quale A.D. Hope. L'introduzione venne affidata a Moorhouse che fece assai chiaramente il punto sottolineando la valenza politica dell'atto censorio e quindi la funzione di resistenza del loro lavoro letterario.

The censoring of obscene and erotic material is political. [...] Politicians correctly sense that under the breaking of taboos lies a tangle of attitudes and life-styles that want to break from institutions, social procedures and cultural sets.³⁴

Non era soltanto il mondo letterario di fede progressista e radicale a cogliere nel proprio operato una funzione eminentemente politica, ma era lo stesso mondo politico istituzionale a riconoscergli questo carattere, anche se in modo del tutto deterioro. Come affermò l'intellettuale e politico liberal-conservatore Peter Coleman in un discorso tenuto al Parlamento del New South Wales nel 1972:

³⁴ Citato in *Ibidem*, p. 9.

This student pornographic movement is inspired by a complete loathing of the society we live in and enjoy, and seeks to destroy it and set up a totalitarian society [...] In particular they seek to destroy all forms of our treasured society, which includes family, church, school and other institutions. It is porno-politics.³⁵

I numeri successivi della rivista ospitarono una poesia erotica di W. H. Auden, alcuni fumetti tratti da *Zap*, un *comic magazine* fondato da Robert Crumb allora bandito in Australia, e un componimento anonimo, “Cunt is a Christian Word”, il cui verso più emblematico affermava: “I’ve been fucked by God’s steel prick” ed era accompagnato dalla pessima riproduzione della celebre statua del Bernini raffigurante l’estasi di Santa Teresa. Le denunce cominciarono a farsi sempre più numerose e le pressioni sulla redazione sempre più forti, tanto da imporne, alla fine, le dimissioni. Quella che poteva essere interpretata come una sconfitta era in realtà da intendersi come niente più di un trasloco. Nel 1971 Bacon, Hodgson e Rees fondarono una nuova rivista che, fin dal nome, *Thorunka*, si presentava chiaramente come una prosecuzione della loro avventura universitaria. Il riferimento era così esplicito che, dopo pochi numeri, si preferì adottare il nome di *Thor* anche se i temi portanti di questa pubblicazione – le libertà civili, il movimento femminista, il Vietnam e la battaglia contro il servizio di leva obbligatorio – ne dimostravano chiaramente la continuità.

Lo chiave interpretativa più fruttuosa per l’analisi delle ricadute sociali e culturali di *Oz* e *Tharunka-Thorunka-Thor* può forse essere rintracciata negli studi di Morse Peckham, critico americano che, alla fine degli anni sessanta, ha dedicato alcuni testi alla funzione sociale dell’arte e dell’avanguardia tra i quali ricordiamo *Art and Pornography: an Experiment in Explanation* (1969) e *Man’s Rage for Chaos Biology, Behavior & the Arts*. In quest’ultimo testo Peckham afferma come:

Art is an expensive nuisance, but it is necessary. It is biological adaptation which serve to keep man alive, aware capable of perceiving that he is neither adequate nor inadequate but a perilous mixture of the two, capable of innovation. Art is rehearsal for the orientation which makes innovation possible.

E poi ancora:

Art, as an adaptational mechanism, is reinforcement of the ability to be aware of the disparity between behavioural pattern and the demands consequent upon the interaction with the environment.³⁶

Probabilmente gli autori coinvolti in queste imprese editoriali avrebbero rifiutato di riconoscersi in analisi ‘darwiniste’ di questo genere. Come afferma Moorhouse, la principale differenza tra i militanti di *Thor* e i tiepidi e aristocratici promotori delle campagne anti-censura di metà anni ’60, stava tutta nella consapevolezza intellettuale assolutamente mancante nella nuova generazione. Si era passati dalla richiesta della libertà di parola alla sua pura e semplice attuazione.³⁷ Non ci si preoccupava troppo della propria coerenza teorica o

³⁵ *Ibidem*, pp. 6-7.

³⁶ Entrambe le citazioni provengono da: Morse PECKHAM, *Man’s Rage for Chaos Biology, Behavior and the Arts*, New York: Shocken, 1969, p.314.

³⁷ Cfr. F. MOORHOUSE, *The Days of Wine and Rage* cit., p.10.

ideologica, perché l'unico dato rilevante era offerto dall'azione, dalla prassi, dal movimento. Il contenuto di queste riviste si rivela così non particolarmente importante in sé, quanto determinante nel suo essere parola urlata e agita, parola che si imponeva come provocazione e si aspettava un'opposizione dura e frontale. Il solo pensiero di essere parte di un processo hegeliano di azione e reazione destinato a una sintesi, così come lo inquadra Peckham, avrebbe probabilmente disgustato Bacon e soci. Essi non si aspettavano di contribuire a un'evoluzione in cui erano testimoni di nuove istanze comportamentali con il compito di rinnovare quelle che le avevano precedute, ma si ponevano come guerriglieri di una battaglia culturale i cui soli esiti potevano essere o un fallimento totale o una perfetta palingenesi, ma niente che stesse nel mezzo di questi due eclatanti risultati. Un orientamento, questo, che si rispecchiava nei criteri di selezione del materiale da pubblicare, fra i quali 'l'oltraggiosità' occupava un posto ragguardevole. In uno dei numerosi raduni libertari di quegli anni Val Hodgson affermò come:

Our efforts have been misconstrued by the general public and more so by the left wing liberals to be a challenge against the censorship laws, and on a broader level, against outmoded puritanical virtues. They see us in the role that they themselves would play [...] we see *Thorunka* as a means of direct action [...] it is a challenge to the authority of all laws.³⁸

Tra le espressioni più frequenti nel dibattito suscitato da questo periodico si possono annoverare; *Unmasking*, *Demystifying* e *De-authorising*. In realtà questa triade, prima ancora di essere rivolta al mondo esterno, al potere politico e all'assetto sociale, era usata nello stesso consesso letterario. Gli scrittori e i giovani intellettuali coinvolti nell'impresa di *Thor* svolgevano un'azione di svelamento, demistificazione e, più pertinente di tutte dal nostro punto di vista, de-autorizzazione (da intendersi come ruolo nuovo da assegnare alla figura di intellettuale e di 'autore') della scena letteraria nazionale. La propulsione più forte a questa rivoluzione delle lettere – o *Rebellion of Words*, come la chiama Moorhouse – veniva proprio dall'uso anche smodato della rappresentazione del sesso in letteratura. Ciò che prima era stato volutamente nascosto, soppresso, si affermava ora con una forza nuova e scioccante, dovuta proprio alla violenza di una rimozione lungamente subita. L'uso del sesso in letteratura – ma, vista la percezione collettiva, sarebbe più appropriato parlare di uso dell'oscenità –, finiva con l'essere il messaggio più forte e rivoluzionario. Per quanto questa sia una percezione assai limitata di tale fenomeno, non di meno ci restituisce una rappresentazione non trascurabile. L'oscenità, per dirla con Hugh Duncan, era l'elemento essenziale per smascherare il “mystery of rank”,³⁹ per abbattere un sistema sociale e rivelare la nudità della monarchia imperante. Ma, ancora una volta, gli artefici di questa rivista non dimostrarono di cogliere fino in fondo le implicazioni del loro stesso operato. Come ammette Frank Moorhouse:

Although the matter was never discussed formally there was an acceptance that pornography or erotica belonged in the paper. This was sexually stimulating material as distinct from obscene material—that which simply broke taboos. Apart from being aware of the absence of psychological or commonsense

³⁸ Citato in *Ibidem*.

³⁹ Cfr. Hugh Daziel DUNCAN, *Communication and Social Order*, New York: Bedminster Books, 1962, p.127.

evidence of the 'harm' of this, we probably thought that it was beneficial. Erotic material could awaken the erotic imagination because it operated outside the prescribed sexual behaviour. It was probably felt to be liberating because it aided sexual and self exploration and gave pleasure.

La mancanza di coscienza critica e della consapevolezza di quanto si andava elaborando attraverso l'esperienza di *Thorunka* prima e di *Thor* poi ha la stessa origine del suo successo. Questa pubblicazione veniva venduta al prezzo di 20 centesimi la copia, e i proventi spettavano interamente al venditore, senza fruttare alcun guadagno agli scrittori e ai pubblicitari partecipanti alla sua realizzazione. Non c'era alcuna finalità di lucro, ma una libertà creativa che sconfinava nell'anarchia più assoluta. Nata sull'onda di una spinta emotiva, di una freschezza rigenerante, *Thor* non si riconosceva in nessuno dei prodotti editoriali che l'avevano preceduta. Piuttosto che un 'prodotto editoriale' sembrava, in realtà, un parto avvenuto per osmosi, il frutto selvatico di un travolgente spirito dei tempi. Del tutto priva di una struttura gerarchica, di una vera e propria organizzazione editoriale, questa rivista non venne abbattuta dal processo intentato nel 1971 a Wendy Bacon per la pubblicazione di materiale osceno – processo in cui l'accusata rifiutò di fare alcuna dichiarazione non riconoscendo la validità di una corte che la condannò, prima cittadina australiana dal 1948, a una settimana di detenzione per reati legati alla violazione della censura –, ma si spense naturalmente come naturalmente era sorta, per l'estinzione di quell'energia e di quell'entusiasmo che l'avevano alimentata.

II.6 La storia di Tabloid Story

Per quanto alla rivista diretta da Bacon vada riconosciuto un indiscutibile merito letterario è difficile definire *Tharunka*, *Thorunka* e *Thor* come *literary magazines* a tutti gli effetti. Anche se i contributi di giovani autori emergenti erano ben accetti, l'unico requisito richiesto era, come si è già ricordato, quello di suscitare un certo scandalo, di essere volutamente provocatori senza troppo indulgere in ricercatezze stilistiche. Indubbiamente la narrativa che stava crescendo allora in Australia possedeva un carattere oppositivo, ma non si limitava a questo e la piccola realtà editoriale nata dalla rivista della University of New South Wales non era sufficiente a veicolare le novità più stimolanti.

Nemmeno i *girlie magazines* potevano essere tribune soddisfacenti a questo scopo anche perché, a partire dal 1972, si erano rapidamente trasformate, sulla spinta della liberalizzazione avvenuta nelle politiche censorie in quell'anno, in vere e proprie pubblicazioni pornografiche, o comunque in riviste di carattere esplicitamente erotico. Prima che si producesse tale cambiamento le leggi estremamente precise che regolavano questo specifico settore editoriale imponevano che ci fosse spazio per un determinato numero di riproduzioni fotografiche raffiguranti donne a seno nudo, poi di quelle che Wilding chiama "clothed bathing beauties", ed uno riservato al testo scritto, più o meno esplicito nei suoi contenuti.⁴⁰ Ma ciò che attraeva il pubblico era senza alcun dubbio l'apparato iconografico e

⁴⁰ Cfr. M. WILDING, "The Tabloid Story Story" cit., pp. 296-97.

così, una volta che queste direttive furono definitivamente cassate, i racconti non trovarono più ospitalità.

Per paradosso proprio coloro che si erano maggiormente prodigati nella giusta causa delle battaglia contro la censura furono tra i primi a pagarne un prezzo. Secondo Wilding questo trascurabile esito induce a una riflessione meno trascurabile. A premere per l'abolizione di limiti censori non erano stati solamente intellettuali e artisti che avevano combattuto una guerra di trincea per il pieno riconoscimento delle loro facoltà espressive, ma anche "the commercial, capitalist imperative of making a buck".⁴¹ Nell'eterna contraddizione del sistema capitalistico, che impone da un lato il controllo delle coscienze, ma esalta dall'altro la priorità della legge di mercato, aveva vinto quest'ultima. Due forze apparentemente antitetiche, la richiesta di una maggiore libertà d'espressione e l'impulso commerciale, avevano alla fine congiurato per abbattere un sistema sociale culturale più ipocrita, ma anche più sobrio e morigerato.

Le esperienze di *Oz* e *Tharunka* si erano tuttavia rivelate assai preziose per comprendere che si poteva 'fare da soli'. Se gli *established quarterly magazines* e le case editrici istituzionali non davano udienza a nuove voci, si rendeva opportuno fondare un proprio e alternativo sistema editoriale. Già a partire dal 1966, Moorhouse aveva tentato di perseguire questa strada fondando un *inner city newspaper* chiamato *City Voices*, modellato sul concetto originale del *Village Voice*, ma questa rivista non era andata oltre il quinto numero. Il formato tabloid delle riviste universitarie e della *underground press* si era dimostrato ottimale per ospitare non solo poesie e articoli, ma anche *short stories*. Perché, allora, non realizzare una pubblicazione interamente votata ad ospitare racconti? Wilding scrive: "When we settled on the tabloid format for *Tabloid Story* it was a development of something we had already experience of."⁴² In realtà il formato editoriale era solo uno degli aspetti di questa rivista, anche se così decisivo da entrare a far parte del suo stesso nome. Un altro elemento fondamentale fu quello di negarsi a una circolazione d'élite, eminentemente accademica o letteraria, per tentare invece l'incontro con un pubblico più vasto che i fondatori di *Tabloid Story* sapevano esistere al di fuori degli angusti steccati tradizionali. Quello che proponevano Moorhouse, Wilding e gli altri fautori di questa rivista, era di realizzare un prodotto già 'finito' e pronto ad offrirsi come *guest magazine* ad altre pubblicazioni già affermate.

This way we got access to the host paper's circulation – without having to build up sales ourselves, without having to sell advertising, deal with bookshops and newsagency distribution, or arrange printing. To be free of those problems that nearly always destroy literary magazines, we were happy to give the edited and designed package for free to the host.⁴³

Se, a tutta prima, il legame che si instaura tra *Tabloid Story* e le riviste ospitanti sembra un rapporto parassitario, il ruolo di questa pubblicazione fu più quello di un pesce pilota per 'squali sociali', un pesce pilota determinato a non legarsi esclusivamente a un

⁴¹ *Ibidem*, p.296.

⁴² *Ibidem*, p.298.

⁴³ *Ibidem*, p.299.

padrone e a far emergere un modo nuovo di fare e consumare letteratura, e quindi un modo nuovo di essere e di sentire. Come ammette Wilding, *Tabloid Story* “seemed to be as much a strategy as a magazine.”⁴⁴ Questa strategia consentì di far affiorare quella “new fiction that we knew was around.”⁴⁵ Moorhouse aveva già avuto modo di saggiarne l’esistenza come curatore di quella che si rivelò essere l’ultima edizione, apparsa nel 1973, di *Coast to Coast*.⁴⁶ Quest’esperienza gli permise di farsi un’idea del tutto diversa della narrativa breve australiana. Così come anche la curatela della raccolta anti-interventista *We Took Their Orders and Are Dead*, apparsa per Ure Smith nel 1971, e come emerse anche dai *reading* contro questa stessa guerra che si tenevano presso il quartiere bohème e intellettuale di Balmain.⁴⁷

I racconti che *Tabloid Story* intendeva pubblicare dovevano rifiutare gli stilemi più vietati, essere nuovi e fieramente oppositivi rispetto alla tradizione precedente: “no more formula bush tales, no more restrictions to the beginning, middle and end story, no more perceptions about a well rounded tale.”⁴⁸ La storiografia letteraria australiana a partire dagli anni '30-'50 del Novecento, sotto la spinta di critici quali P.R. Stephensen e Vance e Nettie Palmer, aveva privilegiato un approccio fortemente nazionalistico in cui dovevano essere sottolineati gli elementi distintivi del carattere australiano, con una forte insistenza, quindi, sul tema del *bush* e della *mateship*, la laconica fratellanza virile tipica dello spirito australiano. La figura di Henry Lawson e della generazione degli anni '90 del XIX secolo avevano finito col giocare un ruolo tanto preminente quanto soffocante e l’unica via alla letteratura in Australia, in special modo alla narrativa breve, un genere che si percepiva come distintamente autoctono, non poteva che identificarsi con la “realistic, up-country, outback, bush story.”⁴⁹ Da questa sclerotizzazione dell’immaginario derivò “the narrow, utilitarian, insular, aggressively anti-experimental, philistinely parochial ‘Write Australia’”⁵⁰ Quest’ultimo concetto espresso da Wilding contiene un gioco di parole inavvertibile per il lettore italiano. *Write Australia* è infatti un’acuta e pregnante parafrasi di *White Australia*, un’espressione che racchiudeva una serie di direttive volte a rendere l’Australia un’esclusiva emanazione del mondo anglo-celtico, rifiutando tutti quegli elementi percepiti come spuri rispetto a un’identità etnica e culturale squisitamente britannica. Questa politica si impegnava a negare qualsiasi diritto di cittadinanza non solo agli aborigeni, gli originari abitanti del luogo, ma anche a limitare la presenza di realtà etniche percepite come inferiori o difformi, quali quelle del bacino mediterraneo, o ad escludere *in toto* la realtà asiatica. Reagire a questa tradizione letteraria, imporre un nuovo tipo di letteratura e, in special modo, un diverso approccio al

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p.302.

⁴⁶ *Coast to Coast* è stata una delle più significative antologie di racconti australiani. La sua prima edizione risale al 1941 e fino al 1948 venne pubblicata ogni anno. Dal 1949 al 1970 la cadenza fu biennale e l’ultimo numero fu, per l’appunto affidato a Moorhouse che, a partire dalla sua impostazione grafica, modificò radicalmente molte delle sue consuetudini editoriali fin lì considerate intoccabili.

⁴⁷ Il ruolo giocato da questo insediamento urbano di Sydney merita un discorso a parte che affronteremo in un successivo paragrafo.

⁴⁸ M. WILDING, “The *Tabloid Story* Story” cit., p.302.

⁴⁹ *Ibidem*, p.304.

⁵⁰ *Ibidem*.

‘genere nazionale’ della *short story* acquisiva il valore di una contestazione politica quasi eversiva, un attacco all’ordine costituito.

Il primo numero di *Tabloid Story* apparve il 20 ottobre 1972 e fu distribuito come supplemento di *National U*, la rivista che circolava gratuitamente nei campus universitari di tutto il paese garantendo una diffusione non inferiore alle 50-60.000 copie. Una tiratura, questa, che nessuna rivista letteraria poteva raggiungere. Ma già a partire dal numero d’esordio si ebbero i primi problemi. Il racconto “The Oracular Story” di Frank Moorhouse provocò malumori in Queensland, uno degli stati più conservatori della Federazione, al punto da sollecitare l’intervento della Buoncortume di Brisbane che ritirò tutte le copie disponibili dal campus della locale università. E il secondo numero, allegato a *Nation Review*, una rivista progressista e provocatoria diffusa in tutto il paese, fu distribuito con una pagina e mezzo bianca in Queensland e nel Western Australia, pagina corrispondente al racconto di Wilding “The Nembutal Story”, che si poneva come ideale risposta a quello già censurato di Moorhouse, secondo uno schema postmoderno di narrazioni che rinviano da un libro all’altro. Uno stratagemma letterario, questo, secondo il quale non è il singolo narratore a dominare e a forgiare la sua storia, ma è la storia che, una volta elaborata, si sottopone a continue modifiche e ri-narrazioni, al punto da appartenere a una comunità narrante e non solo al suo originario artefice. Questo gioco letterario, in cui due autori si rilanciano un racconto come se fosse la pallina di una partita a tennis, sarà praticato anche in seguito da Moorhouse e Wilding fino a elaborare due raccolte gemellari che si rimandano l’una all’altra, quali *Tales of Mystery and Romance* (1977) del primo, e *Scenic Drive* (1976) del secondo, raccolte che analizzeremo nel capitolo dedicato a questi inseparabili dioscuri della narrativa australiana.

Il primo numero di *Tabloid Story* era stato naturalmente assemblato con racconti di scrittori conosciuti, se non su scala nazionale, almeno al ristretto gruppo dei suoi fondatori, formato, oltre che dai due autori già citati, anche da Carmel Kelly, a cui si unirono in seguito anche Brian Kiernan e Colin Talbot. A partire dal secondo numero comparvero due racconti non richiesti, ma fu l’abbinamento a *Nation Review* che permise a questa pubblicazione di farsi conoscere a un pubblico più vasto e diversificato. A partire da allora la redazione fu tempestata da un notevole afflusso di *unsolicited material*. La nuova prosa a cui si scelse di dare voce era “often urban, inner city – dealing with things that in the 60s had been taboo: sex, then drugs. There’s been something of a move back to the country [...], but it is a different country from the Lawson vision.”⁵¹ In realtà Wilding sottolinea come la produzione che si riversò nelle pagine di *Tabloid Story* potesse essere suddivisa in tre diverse aree di afferenza, che sono poi quelle in cui si è espressa la narrativa australiana degli anni ’70:

- 1) “There are the fabulists, and they tend also to be writers whose emphasis is on the finished fable, on the rendered artefact. [...] Contemporary models, however, tend to be non-Australian – Borges, Cortazar, Casares, Calvino, Barthelme. (Stevens, Peter Carey and myself have all worked in these areas.)”
- 2) “Then there is the literature of process, fiction interested in, self-conscious of, its own evolution, aware of its generative processes.”

⁵¹ *Ibidem*, p.304.

- 3) “There is a third area which also, like the previous two, involved me. This is the confessional, revelatory mode – less defined by its manner than by its materials – sexuality, drugs, inner-city bohemian life styles, despair and ecstasies.”⁵²

Il successo dimostrato da una risposta tanto eclatante comportava anche un aspetto negativo. La libertà che Moorhouse, Wilding e Kelly garantivano ai loro collaboratori rendeva difficile la collocazione della rivista stessa:

New writing often deals with sex. Not always, not compulsively, not inevitably – but often; and this was getting us into problems with the straight papers that were potential host magazines. We had no intention of censoring or of rejecting material because of its sexual component – if you do that you don't have any new writing.⁵³

Non era, tuttavia, solo un problema di contenuti, ma anche un problema formale. Che cos'era una *short story*? Le risposte a questa domanda da parte della tradizione australiana fin lì sedimentata e da parte della generazione la cui sensibilità era stata forgiata dal conflitto vietnamita differivano enormemente in primo luogo in termini stilistici, sul *come* narrare, e solo in seguito sul *cosa* narrare.

The host editors who said, ‘Yes, give us a supplement,’ expected the traditional short story the literary quarterlies were already catering for. The new writing, with its different idioms, its abandonment of the beginning-middle-end linear narrative, its search for new forms and its use of new experiences, they found shapeless, inept, unintelligible, pointless. [...] We had created [*Tabloid Story*] to cater for the new writing. But did the new writing had any audience?⁵⁴

Le difficoltà sperimentate durante il 1973 sembravano avvalorare l'ipotesi che non ci fosse spazio per un diverso tipo di letteratura rispetto a quella considerata canonica in Australia. Varie riviste – *Tracks*, *The Digger*, *Education* e *National Times* – declinarono l'offerta di ospitare *Tabloid Story* come supplemento dopo aver inizialmente accettato motivando il rifiuto con una incompatibilità di contenuti e di stile. Durante l'anno ci furono solo tre uscite, la prima delle quali, apparsa con la rivista universitaria *Honi Soit*, sembrò talmente misera ai suoi curatori che questi si sentirono obbligati a editare le sue quattro pagine come numero 3 parte I, anche se non ci fu mai nessuna parte II. Essere distribuiti solo all'interno della Sydney University significava avere un numero di lettori assai limitato, ma era sempre meglio che nessun lettore affatto, un rischio non così remoto, visto che le altre due uscite di quell'anno furono accettate solo da *The Living Daylights*, la nuova creatura australiana di Richard Neville, e da *Newswit*, la rivista del New South Wales Institute of Technology. Nel dicembre del 1973 Moorhouse lasciò il gruppo di redazione, invitando anche gli altri a seguirne l'esempio e a chiudere l'iniziativa. O l'Australia non era ancora pronta per la loro narrativa, o la loro narrativa aveva completamente fallito nel dare voce a una nuova Australia. A partire dal numero 6, tuttavia, le sorti di *Tabloid Story* sembrarono prendere una strada del tutto inaspettata. Non solo la rivista beneficiò di fondi elargiti dal Literature Board,

⁵² WILDING, “A Survey” cit., p. 123.

⁵³ WILDING, “The *Tabloid Story* Story” cit., p.310.

⁵⁴ *Ibidem*, p.311.

medesimo anno, *Togatus*, la rivista studentesca della University of Tasmania, ne contava almeno il doppio. Le piccole riviste autoprodotte grazie all'innovazione tecnologica a bassissimo costo della stampa a ciclostile raggiunsero, tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70, un numero davvero incensibile, anche perché la maggior parte di queste pubblicazioni non andava oltre il primo numero, e forse nemmeno ambiva a farlo. La ricostruzione di questa pagina della storia letteraria australiana, come di gran parte di quella europea e americana dello stesso periodo, non può che prendere a esempio alcuni dei modelli più importanti e durevoli, mancando così in gran parte di rendere un'atmosfera socio-culturale. È però importante sottolineare come la maggior parte di queste riviste, numeri unici o fogli ciclostilati che fossero, si ponessero come tentativi consapevolmente avanguardistici, di rottura, rispetto alle esperienze precedenti più istituzionalizzate e come tentativi consapevolmente partecipati di un decisivo cambiamento in atto nella letteratura e nell'editoria australiana.⁵⁵

Tabloid Story si rivelò infatti un'esperienza di estrema importanza per i futuri sviluppi letterari. Non solo essa era stata un luogo di dibattito e di scambio tra autori che già avevano ricevuto un battesimo del fuoco, come Moorhouse e Wilding, ma anche una palestra essenziale per autori ancora alle prime armi, com'erano allora Peter Carey e Murray Bail. Questa rivista fu, in realtà, anche espressione di una scena letteraria che, prima di avere un comune orizzonte letterario, aveva un comune orizzonte urbano. Per quanto nessuno di questi quattro autori fosse di Sydney (Moorhouse, per natali il più vicino a questa metropoli, era di Nowra; Carey di Baccus Marsh, un villaggio situato nell'entroterra del Victoria, miglia lontano da Melbourne; Bail di Adelaide e Wilding addirittura originario di Worcester, in Inghilterra), tutti la elessero a loro città d'adozione. E in special modo elessero a loro dimora il quartiere di Balmain, che durante gli anni '70 rappresentò un luogo d'intensa vita intellettuale e sociale. Quando, a partire dal numero 20, apparso nel 1976, la redazione di *Tabloid Story* si trasferì a Melbourne, un'unità di tempo, di luogo e d'intenti si dissolse, ma il lascito della sua presenza produsse effetti tali da risultare forse sorprendenti anche per chi aveva contribuito a crearli.

II.7 *Le Ghetto de Balmain*

Da quando lo spazio urbano ha assunto un significato forse non nuovo, ma assoluto nell'immaginario occidentale, ad esso si è fin da subito associato il fenomeno delle comunità intellettuali ed artistiche. Forse il Bloomsbury Group sarebbe stato diverso se non fosse esistito quel quartiere, un limitato numero di strade e di case nell'agglomerato metropolitano di Londra. E sicuramente il XX secolo avrebbe avuto un'altra fisionomia se la Parigi degli anni '20 e in special modo l'area di Montmartre, non avesse accolto un mondo trepidante e cosmopolita. Si potrebbe continuare quasi all'infinito, magari attingendo alla realtà cinematografica per poi scoprire con delusione come la maggior parte di queste confraternite

⁵⁵ Cfr. Peter PIERCE, "Little Magazines in the 1970s", in Bruce Bennett (ed.), *Cross Currents. Magazines and Newspapers in Australian Literature*, Cheshire: Longman, Melbourne 1985, pp.219-20.

siano il frutto di un'elaborazione avvenuta a posteriori. Tuttavia, per quanto molte di queste società culturali siano comunità inventate la cui celebrazione si produce solo una volta compiuta la loro estinzione, è fuor di dubbio che esse esercitino un ruolo influente nel nostro immaginario. L'idea del gruppo di poeti, di artisti, di letterati che si dedica a una vita dissoluta ma intensa e sofferta all'interno di uno spazio condiviso ci è troppo cara perché si accetti di liberarsene del tutto.

Nella prima metà degli anni '70, Balmain occupò un ruolo simile nello spazio urbano di Sydney, ovvero quello della comunità scapestrata ma culturalmente fertilissima, della consorteria di allegre cicale in una città popolata da innumerevoli formiche ancora devote alla morale protestante. Quando Nancy Keesing, allora investita di un incarico di responsabilità presso il Literature Board, prese parte a uno dei rituali *reading* di prosa e poesia che si tenevano presso uno dei venticinque hotel⁵⁶ del quartiere, affermò che, con la cifra destinata ad alcol e droghe in uno solo di questi eventi, si sarebbe potuto finanziare almeno una dozzina di libri.⁵⁷ Ma è forse superfluo replicare che, senza questi eccessi, nessun libro si sarebbe probabilmente prodotto. Le occasioni di pubblica lettura non erano le sole occasioni di festa nella piccola comunità di Balmain, che celebrava un calendario molto personale di ricorrenze proprie, quali, ad esempio, il *Chairman Mao's Boxing Day Party*, ma anche l'occasione di un proficuo scambio d'idee e di confronto collettivo, per quanto disordinato.

In realtà la diversità di Balmain, un tempo un comune quartiere operaio e industriale che poteva godere di una bella vista della baia, quando il fumo esalato dalle ciminiere delle fabbriche lo consentiva⁵⁸, era stata sancita da un articolo che Francis Kelly, un giornalista del *National Times*, aveva scritto in un reportage per *Le Monde*. Il testo era ovviamente apparso in francese, così quest'area suburbana era stata definita, tra l'ilarità e il compiacimento generale, come *Le Ghetto de Balmain*. Balmain e i suoi abitanti rappresentavano quindi qualcosa di completamente distinto nella percezione collettiva rispetto al resto del tessuto urbano. Una diversità che trovava nell'alcol, nella tossicodipendenza e nell'arte le proprie ragioni più profonde. A partire da questa suggestione, Moorhouse aveva cominciato a tenere per il *Bulletin* una rubrica intitolata "Letters from the Ghetto" che contribuì a conquistargli il ruolo, probabilmente non troppo conteso, di 'Vicar of Balmain'.

Fra le critiche e le affermazioni più interessanti a cui Moorhouse dovette rispondere la più calzante è probabilmente quella della poetessa e accademica Fay Zwicky, che osservava questo piccolo mondo all'interno di Sydney con l'occhio distaccato e periferico di chi è nato e vissuto a Perth, la più isolata e remota delle città australiane. Zwicky sosteneva che la brulicante vitalità di Balmain dimostrava come la figura del poeta e del letterato, o di chi a quel ruolo si atteggia, fosse diventata, nel corso degli anni '70, l'incarnazione più potente della ribellione, al punto da far occupare alla poesia il ruolo che, dieci o vent'anni prima,

⁵⁶ Il termine "hotel" in Australia non viene esclusivamente usato per definire un normale albergo, ma, più caratteristicamente, un pubblico esercizio autorizzato allo smercio di bevande fermentate. La confusione fra le due accezioni derivava dal fatto che la maggior parte di questi locali forniva anche una modesta disponibilità di alloggio per quegli avventori che avessero esagerato.

⁵⁷ Cfr. F. MOORHOUSE, *The Days of Wine and Rage* cit., p.117.

⁵⁸ Quest'area era in realtà non un quartiere vero e proprio, ma, per così dire, un quartiere all'interno di un altro quartiere, quello in gran parte popolato da immigrati italiani di Leichardt.

aveva assunto il comunismo. Contrariamente a quanto avveniva in altre realtà occidentali, in cui sopravviveva la figura dell'intellettuale *engagé*, in Australia il ruolo dello scrittore e dell'artista aveva preso il posto del militante, senza assumerne tuttavia la valenza ideologica. L'arte non aveva bisogno di fare proprie altri credo per essere eversiva, perché essa era di per se stessa antagonista a qualsiasi ordine sociale costituito. E per avvalorare la sua tesi, Zwicky chiamava in causa George Steiner e il suo *In Bluebeard's Castle*:

Romantic ideals of love, notably the stress on incest, dramatise the belief that sexual extremism, the cultivation of the pathological, can restore personal existence to a full pitch of reality and somehow negate the gray world of middle class fact. [...] The artist becomes hero.⁵⁹

La sua fama di luogo alternativo, di comunità a se stante contribuì a determinare tanto la popolarità quanto l'impopolarità di Balmain rendendolo un oggetto di facile derisione insieme all'area di Carlton a Melbourne, e all'intera Adelaide, che in quei giorni brillava della luce eccentrica e culturalmente alquanto originale riflessa su di lei dal Governatore del South Australia, Don Dunstan, uomo politico dalle idee anticonvenzionali e molto attratto dai risvolti culturali della sua attività pubblica. Tuttavia Balmain resta il luogo più emblematico di questa nuova scena australiana, anche se esso offrì un punto di ritrovo, uno spazio di comunione, ma non una fonte di diretta ispirazione letteraria. Dei quattro autori che prenderemo in esame solo Moorhouse e Wilding ambienteranno occasionalmente alcuni loro racconti in questa dimensione urbana, mentre Carey e Bail, pur avendolo eletto anch'essi a loro residenza prediletta, si concentreranno su tutto ciò che Balmain non era, ovvero su quello che Steiner definisce il "gray world of middle class fact", tanto grigio e mediocre da risultare oltremodo oppressivo e inquietante.

Fra le memorie letterarie più giocose di questa esperienza di vita artistica collettiva, di questa *débauche* letteraria, può essere citato il "Sonnet 95" di John Tranter in cui, ancora una volta, si afferma il carattere oppositivo di Balmain attraverso una burla ai danni di uno scrittore *mainstream*, l'americano James Michener che ebbe un incontro piuttosto scioccante con questo quartiere:

James Michener thinks of writing a guide book
to Bohemian Balmain, Sydney, Australia.
People are sick to death of the South Pacific.
He quickly flies to Balmain and has a look.
There it is, like a movie! Writers, artists!
The harbour, blue as always, the container wharves
just like it says in the novels, and the lesbians...
My God, the *Lesbians!* Bohemia Gone Mad!

This is too much for James and he flies out.
TOP WRITER JETS OUT OF SYDNEY, AUSTRALIA!
But is that how it really happened? I like to think
of James in the Honolulu Hilton, older and sadder
nursing a drink by the pool, nursing a broken heart,
dreaming of a pert little lesbian in Balmain.⁶⁰

⁵⁹ George STEINER, *In Bluebeard's Castle*, London & Boston: Faber & Faber, 1971, p.74

La realtà di questo quartiere ebbe, tutto sommato, una vita piuttosto breve, che coincideva con quella della redazione di Sydney di *Tabloid Story*. Quando, nel 1976, questa rivista si sposta a Melbourne, è il segno della chiusura di un ciclo. Ma il seme gettato in quel quinquennio di dissipazione e creatività produsse un frutto ancor oggi significativo e durevole nel mondo culturale australiano.

II.8 *It's Time*

Fra i motivi che maggiormente indisponivano le patrie lettere più istituzionali nei confronti della comunità di Balmain occupa un ruolo importante il fatto che, a partire dal 1973, molti degli autori che ne facevano parte godessero di cospicue sovvenzioni del *Literature Board of Australia*, un organismo che prendeva il posto dell'obsoleto *Commonwealth Literary Fund*. Tuttavia, prima di analizzare più compiutamente il ruolo di questa istituzione nella creazione di una nuova scena letteraria, sarà bene considerarne la genesi che non è solo culturale, ma anche e soprattutto politica.

Infatti, accanto a figure di scrittori e artisti che contribuirono a svecchiare l'immaginario australiano e il suo modo di intendere la cultura, occupa uno spazio preminente la figura di un controverso statista, Edward Gough Whitlam. Questi era un politico laburista che aveva giocato un ruolo determinante nel suo partito, riformandone completamente la fisionomia. Gli anni compresi tra il 1967 e il 1972, in cui Whitlam fu il leader dell'ALP, rappresentarono non solo un radicale cambiamento per il partito d'opposizione, ma anche una meticolosa preparazione per il suo ritorno al potere. In questo lustro furono molte le posizioni modificate in seno al partito laburista, i cui nuovi fondamenti erano il miglioramento della qualità dell'istruzione e il suo allargamento, la copertura dell'assistenza medica per tutti e l'incentivazione dello sviluppo urbano. Oltre a queste idee, Whitlam riteneva essenziale anche la garanzia del rispetto dei diritti civili degli aborigeni e



E. G. Whitlam in campagna elettorale insieme alla cantante Little Pattie ribadisce che è giunto il tempo di un cambiamento.

⁶⁰ John TRANTER, "Sonnet 95", in Id., *Crying in Early Infancy*, 1977, p. 101.

degli immigrati. La campagna elettorale che lo oppose a McMahon, il candidato liberale e primo ministro uscente, vide quest'ultimo appiattito su posizioni tradizionali, mentre il suo avversario si adoperava in una battaglia di sensibilizzazione senza precedenti, il cui slogan era *It's Time*. Oltre agli impegni che abbiamo già elencato, l'esecutivo laburista avrebbe abolito il servizio di leva obbligatorio concludendo l'annosa esperienza australiana in Vietnam, che McMahon aveva ridimensionato senza chiudere definitivamente. E la risoluzione di non aderire più al conflitto implicava l'attuazione di una politica estera mirata a instaurare nuovi rapporti con il mondo asiatico. Whitlam si impegnava a riconoscere la Cina maoista configurando un nuovo ruolo per l'Australia, che avrebbe dovuto assumersi una responsabilità del tutto inedita: non essere più un avamposto occidentale, ma cercare una 'via australiana', alternativa sia a quella del blocco americano che a quella del blocco sovietico.

Questo programma venne salutato come il più innovativo dopo quello che, nel lontano 1949, aveva portato i liberali al potere; anche l'elettorato fu di quest'avviso premiandolo con la maggioranza. La notte del 2 dicembre 1972 i risultati vedevano tornare al potere il Labor Party dopo ventitrè anni di opposizione, anche se la vittoria, più consistente alla Camera, era messa in discussione dall'equilibrio formatosi al Senato, a dimostrazione del fatto che l'elettorato su cui poteva contare questo politico era costituito prevalentemente dai più giovani. I primi provvedimenti presi da Whitlam una volta in carica furono il ritiro definitivo dalla guerra in Vietnam, la scarcerazione degli obiettori e la concessione dell'autonomia alla Papua Nuova Guinea. Furono inoltre create numerose commissioni affidate ad esperti nei rispettivi settori allo scopo di preparare approfonditi resoconti su alcuni aspetti della società australiana, fra i quali la scuola, la sanità, la gestione delle risorse economiche, la condizione degli aborigeni, per indicare i problemi nevralgici e le possibili soluzioni. E uno degli aspetti essenziali di cui s'incaricò questo esecutivo fu proprio quello di creare un nuovo spazio all'istruzione e alla cultura in Australia. Non solo gli investimenti per la scuola pubblica passarono da 92 a 574 milioni di dollari, con l'ulteriore impegno di abolire le tasse universitarie, ma si perseguì quella che Lindsay Barrett chiama una vera e propria "*politics of taste*"⁶¹.

Fu proprio il perseguimento di un disegno culturale a cui questa studiosa non esita di apporre il nome di *Whitlamism* che suscitò le maggiori controversie e le resistenze più forti. Non si trattava semplicemente di un articolato pacchetto di riforme e di una diversa concezione del ruolo australiano nel Sud-Est asiatico, ma anche di una diversa concezione dell'identità dell'Australia stessa. Non più identificata con la sua realtà rurale, ma con la sua dimensione urbana e suburbana, non più obbligata a un sentimento di deferenza nei riguardi dell'Ottocento pionieristico, ma proiettata verso qualcosa di nuovo e indefinito, qualcosa che risultava tanto seducente quanto inquietante. Secondo un sondaggio commissionato alla Morgan Gallup, l'elettorato di Whitlam si concentrava nella fascia più giovane della nazione, nell'elettorato al di sotto dei quarant'anni, in possesso di un diploma o di una laurea. Era un elettorato che rinnegava, in un certo senso, il passato dell'ALP, fortemente connesso al mondo operaio e all'istituzione del sindacato, per andare incontro agli insegnanti e ai *white collars*

⁶¹ Cfr. Lindsay BARRETT, *The Prime Minister's Christmas Card. Blue Poles and Cultural Politics in the Whitlam Era*, Sydney: Power Publications, 2001, p.3.

che si erano formati nel precedente ventennio di benessere economico e di crescita del livello medio d'istruzione.

Tuttavia questo non significava certamente che l'Australia più tradizionalista fosse scomparsa e che la metamorfosi culturale impressa da Whitlam e dal suo esecutivo all'anima nazionale non avesse oppositori sia nelle classi dirigenti che in quelle più popolari. Secondo un aneddoto circolante nel cotè letterario australiano lo scrittore David Ireland, mentre era impegnato a cogliere esempi di vita in un pub di Sydney per il suo *The Glass Canoe*, rivelò a un occasionale compagno di bevute che stava scrivendo un romanzo su fondi garantitigli da un ente governativo e un romanzo che, per giunta, era ambientato in uno dei luoghi australiani per eccellenza: il pub, o per meglio dire, l'hotel, in cui si dà convegno l'anima più virile e machista di questo paese. L'altro bevitore esclamò: "So *this* is how the taxpayer's dollar is spent!" Ireland trasse allora di tasca una moneta di venti centesimi dicendogli: "There you go; that's your share back."⁶²

In realtà, quando nel 1973 il Literature Board fu costituito come ideale prosecuzione e potenziamento del precedente Commonwealth Literary Fund, la situazione editoriale della letteratura nazionale era tutt'altro che esaltante. Nel 1972 si erano pubblicati soltanto diciannove romanzi di autori australiani, un numero risibile se paragonato agli oltre duecento del 1986. E questo a fronte di una situazione che veniva percepita come percorsa da una nuova ondata di energia e di vitalità. Compito di questo nuovo organismo sarebbe stato proprio quello di garantire alla narrativa nascente di emergere del tutto, di affermarsi presso un pubblico nazionale ed internazionale. Il Commonwealth Literary Fund, pur con tutto il carico del suo prestigio, aveva fino a quel momento privilegiato un genere di pubblicazioni che, prima ancora che rimarchevoli da un punto di vista letterario, dovessero esserlo per un distintivo carattere di 'australianità'. Quest'organismo si proponeva inoltre di garantire la pubblicazione di quelli che erano considerati i 'classici australiani', una categoria che allora, contrariamente a quanto avviene ai nostri giorni, non poteva contare né sul mercato istituzionale delle università e delle scuole, dove l'insegnamento della storia letteraria nazionale era di là da venire, né su una riconosciuta tradizione collettiva che contribuisse a perpetuarne la vita editoriale. Ultimo, ma non ultimo, il Commonwealth Literary Fund, si poneva a garanzia degli autori anziani in difficoltà economica, o i loro compagni di vita, con una funzione che potrebbe essere paragonata alla nostra Legge Bacchelli. Il campo privilegiato d'azione era poi limitato a quei settori editoriali che più difficilmente avrebbero trovato una loro collocazione sul mercato. Così i tre generi che, tra il 1939 e il 1973, beneficiarono maggiormente dei parchi contributi elargiti furono la poesia, con 159 titoli sovvenzionati, il genere biografico, con 39, e la *non fiction*, con 38 e le pubblicazioni che godettero dell'elargizione di denaro pubblico furono, in questo lasso di tempo, 334 in tutto, quindi qualcosa in meno di dieci all'anno. Da questi scarni dati si può subito desumere come il Commonwealth Literary Fund fosse un'istituzione più volta alla conservazione che alla diffusione, più interessata al passato che al presente, più incline all'autoreferenzialità che a una ricaduta sociale del proprio operato.

⁶² Cfr. Thomas SHAPCOTT, *The Literature Board. A Brief History*, St. Lucia: University of Queensland Press, p.7.

L'avvento al potere di Whitlam, la radicale rifondazione di questo organo e l'inattesa pioggia d'investimenti in campo culturale contribuì a creare un nuovo corso estremamente proficuo. Un corso contestato che tuttavia, come si è già ricordato, subì la contestazione non solo delle classi sociali più umili, ma anche di molti *opinion maker*, forse anche per la radicalità dell'intervento che finiva inevitabilmente col turbare un ordine costituito e apparentemente immutabile. Come ha scritto nel 1981 l'accademico australiano R.F. Brissenden:

The establishment of the Literature Board in 1973 must be seen as an act of very great significance in the development of Australian literature. With its generous budget and its variety of grants [...] the Literature Board immediately established itself as one of the most innovative, imaginative and flexible state literary patrons in the world.⁶³

Questa istituzione prevedeva una serie di finanziamenti molto diversificata all'interno della quale rientravano sia i cosiddetti "Senior Writer", sia gli "Young Writer" o "New Writer" a dimostrazione che lo sforzo compiuto era sia di sostenere realtà già consolidate, non diversamente da quanto aveva fatto anche il Commonwealth Literary Fund, sia di scoprire e incentivare nomi nuovi. E scorrendo l'elenco di coloro che ricevettero un sussidio annuale o pluriennale per la realizzazione di un'opera si resta stupefatti perché, a fronte di un'inevitabile sfilza di carneadi, si affacciano anche tutti i nomi che hanno fatto della letteratura australiana una delle più vivaci e interessanti degli ultimi trenta anni.⁶⁴ Il denaro dei contribuenti non risulta così sprecato anche se una percezione largamente diffusa, e condivisa dal compagno di bevute di Ireland, sostenne il contrario. Con la trasformazione del precedente organismo in Literature Board of Australia non si era soltanto prodotto un cambiamento di politiche culturali, ma, come si è già ricordato, era notevolmente aumentato il denaro a disposizione passando da un budget di 250.000 \$ a uno di 1.195.000 \$, e questo nel giro di un anno soltanto. Anche se questa somma era del tutto insignificante dal punto di vista del bilancio generale, il fatto che una porzione di denaro pubblico fosse destinata a un ristretto circolo d'intellettuali, che, peraltro, nel corso degli ultimi anni, aveva fatto delle scelte del governo precedente uno dei suoi bersagli prediletti, non mancava di suscitare un certo risentimento, per non dire un certo scandalo, fra i benpensanti dell'opinione pubblica. Tanto più che il Literature Board poneva l'enfasi non su volumi di

⁶³ R. F. BRISSENDEN, "Fellowship and Grants for Writers: 1973-86", p.43.

⁶⁴ Un elenco incompleto contiene i seguenti nomi alcuni dei quali 'scoperti' dal LB, altri già affermati o emergenti: J. Anderson, T. Astley, M. Bail, B. Beaver, A. Buzo, P. Carey, B. Castro, B. D'Alpuget, R. Drewe, B. Farmer, J. Forbes, D. Foster, H. Garner, B. Grant, K. Grenville, R. Hall, B. Hanrahan, E. Harrower, D. Hewett, J. Hibberd, J.T. Hospital, D. Ireland, E. Jolley, T. Keneally, C.J. Koch, M. Lurie, R. McDonald, D. Malouf, O. Masters, P. Mathers, D. Modjeska, F. Moorhouse, G. Murnane, L.A. Murray, B. Oakley, H. Porter, P. Porter, J. Romeril, T. Shapcott, R. Stow, D. Stivens, J. Tranter, D. Tsaloumas, V. Viidikas, M. Wilding, D. Williamson, T. Winton, F. Zwicky.

<i>Tabella relativa ai finanziamenti destinati agli autori e alle opere oggetto della nostra ricerca</i>			
1.	Murray Bail	F36 ('74); F24 ('77)	
		<i>Contemporary Portraits</i>	1.561 \$
2.	Peter Carey	F12 (1977)	
		<i>The Fat Man in History</i>	1.120 \$
		<i>War Crimes</i>	4.380 \$
3.	Frank Moorhouse	F6('73); F6 ('73); F36 ('73); F36 (76)	
		<i>The Electrical Experience</i>	3.540 \$
		<i>Tales of Mystery & Romance</i>	2.640 \$
		<i>Everlasting Secret Family</i>	3.360 \$
4.	Michael Wilding	F 12 (1977)	
		<i>The West Midland Underground</i>	2.047 \$
		<i>Scenic Drive</i>	1.500 \$
		<i>The Phallic Forest</i>	2.160 \$
F sta per Fellowship, mentre il numero accanto indica i mesi della sua durata. Una fellowship poteva variare tra i 7.000 e i 9.000 \$ all'anno. Le cifre accanto ai titoli indicano invece le sovvenzioni per la pubblicazione del singolo testo.			

ricerca o di studio, e nemmeno su testi che celebrassero il mito dell'australianità, bensì su opere di 'creative writing' il cui solo presupposto fosse l'elevata qualità del valore letterario intrinseco. Una qualità che doveva essere valutata da un gruppo di letterati e docenti universitari, categoria che non ha mai goduto di particolare popolarità nella realtà australiana. Tra il 1973 e il 1986, non solo questa nuova istituzione aveva offerto borse di studio e sovvenzioni, ma si era anche fatto carico della pubblicazione di 1.283 lavori letterari. Nell'arco di tredici anni il nuovo ente aveva patrocinato ben 900 titoli

in più rispetto a quanto aveva fatto la precedente istituzione nell'arco di trent'anni, con una media di quasi cento pubblicazioni all'anno.

Una delle reazioni più veementi e autorevoli a questa pioggia di denaro pubblico fu quella di Max Harris, un intellettuale vecchio stampo a suo tempo beneficiario di una *fellowship* del vecchio Commonwealth Literary Fund, nel 1962, che così tuonava dalle colonne del *The Australian*:

While handing out money to writers, who should making their own way in the rough and tumble of a free economy, may be all right for Moscow, East Berlin, or Renaissance Italy, it is a deplorable and unsavoury principle in the sort of self-achieving society the rest of us prefer to deal with. [...] People write because writing satisfies them in terms of self-realisation. It is a calculated gamble on a satisfying life-style of ego-tripping. No writer writes to enlarge the spiritual horizons of the surrounding culture. [...] The state has no business to be in the business of writing.⁶⁵

La densità di queste poche righe è davvero straordinaria per la sintesi che riesce a realizzare di diverse situazioni e delle rispettive reazioni in atto nella società australiana. L'esecutivo di Whitlam aveva posto una grande enfasi sull'intervento statale nella vita pubblica. Con questo termine, 'vita pubblica', si volevano intendere allora non solo quegli aspetti naturalmente deputati a un governo, ma anche molte realtà che erano state fino a quel momento considerate se non private, almeno in larga parte personali nell'ambito australiano e la cultura rappresentava sicuramente uno degli aspetti che si preferiva lasciare a una dimensione privata e personale. Harris accusa Whitlam di essere un filo-sovietico, un cripto-

⁶⁵ Max HARRIS, in *The Australian*, 4 november 1979.

bolscevico, per quanto il modello ricercato da questo politico fosse sicuramente più vicino a quello scandinavo, e curiosamente associa ai deteriori esempi di Mosca e Berlino Est anche uno che sarebbe più legittimo aspettarsi come un prototipo positivo: quello dell'Italia rinascimentale, del mecenatismo, in buona sostanza. Un'attitudine, questa, che non si riconosceva come una prerogativa statale, mentre per Whitlam lo stato doveva arrogarsi la facoltà di essere un *literary patron*. E questo non per un puro valore dell'arte, ma per la qualità educativa, di crescita e di consapevolezza di sé, che all'arte doveva essere riconosciuta. Nel suo discorso programmatico indirizzato al paese, tenuto a Sydney presso il Blacktown Civic Centre il 13 novembre del '72, egli affermò:

Our objects for Australian art are: to promote a standard of excellence in the arts; to widen access to, and the understanding and application of the arts in the community generally; to help establish and express an Australian identity through the arts; to promote an awareness of Australian culture abroad.⁶⁶

L'arte in generale, e la letteratura in particolare, viene quindi interpretata da Whitlam come uno strumento essenziale per la formazione e l'espressione di una identità nazionale e, prima ancora che rinviare alle capitali del blocco sovietico o al mondo del rinascimento fiorentino, si potrebbe quasi azzardare un paragone con l'azione politica augustea. Contro la fondatezza di questo parallelo si potrebbe obiettare, e a buon diritto, che gli esiti degli investimenti culturali attuati da questo statista vanno in una direzione opposta a quella voluta dal primo imperatore romano. Se questi aveva preteso una restaurazione morale, un ritorno a *mores* più castigati e confacenti allo spirito dei primi Quiriti, senza escludere azioni di forza per soffocare tutto ciò che si distaccasse da questo progetto, come la condanna all'esilio comminata ad Ovidio, la letteratura sovvenzionata dal Literature Board delineava un mondo oltremodo inquieto nella sua apparente immobilità, o un mondo attraversato da metamorfosi angoscianti, da scenari così alieni da risultare extra-terrestri, fantascientifici. In realtà non poteva esistere un rapporto più stretto, più speculare, e perciò meno rassicurante, tra un gruppo di letterati che si ponevano come un'avanguardia artistica impaziente di scalzare un ordine costituito, e un'*avant-garde* politica quale fu effettivamente la 'dottrina Whitlam' tra il 1967 e il 1972. Ma, come avrebbe detto il poeta laureato Ted Hughes: "Too much and too sudden is too frightening".⁶⁷

II.8.1 *Gli auguri di Natale del Primo Ministro*

Il caso che rivelò pienamente tutto il contrasto in atto nella società australiana relativo alle politiche culturali attuate da Whitlam, fu l'acquisizione di *Blue Poles*, una grande quadro, sia per quanto riguarda il formato che il suo valore artistico, realizzato da Jackson Pollock nel 1952, quattro anni prima della sua morte.

⁶⁶ Edward Gough WHITLAM, *It's Time For Leadership*. Policy Speech for the Australian Labor Party, delivered by Gough Whitlam, at the Blacktown Civic Centre, in Sydney on November 13, 1972, in: www.australianpolitics.com/elections/1972/72-11-13_it's-time.shtml

⁶⁷ Ted HUGHES, "A March Calf", in Id. *Collected Poems of Animals*, vol. 3, London: Faber & Faber, 1995.

La vicenda dell'acquisizione di quest'opera d'arte da parte della Australian National Gallery di Canberra ha una data e un luogo di nascita: il 17 settembre 1973 a New York. A meno di un anno dall'insediamento del nuovo governo tre delegati, Edward Crossing, Wilfred Frey e il direttore del museo della capitale antipodea, James Mollison, si trovavano nell'appartamento di Manhattan di Ben Heller, collezionista e uomo d'affari statunitense. I tre australiani cenarono insieme all'americano e a una ricca collezione di quadri tra cui spiccavano soprattutto l'imponente opera di Pollock e un Rothko di dimensioni più contenute. La trattativa andò a buon fine e la settimana successiva il terzetto si recava di nuovo a un appuntamento con Heller portando con sé un assegno di due milioni di dollari americani, la cifra più alta mai pagata all'epoca per un'opera nata nel Nuovo Continente.

La notizia apparve sulla prima pagina del *New York Times* del 25 settembre e non ci mise molto a suscitare scalpore anche nel paese che poteva ora fregiarsi di possedere l'ultimo grande Pollock disponibile sul mercato. Già il giorno prima un anonimo editoriale del *Sun* aveva fatto capire cosa fosse orientata a pensare l'opinione pubblica australiana di questa acquisizione.

The purchase of the American painting *Blue Poles* by our Government for 1.3 million dollars is enough to fill the Sydney air with blue sparks. *Blue Poles* – created by dripping paint onto canvas – is a copy of a trend which has no value for Australia other than as a cause of controversy. If we have such vast sums to spend, let us start retrieving for the public great paintings of our own, or buying the masterpieces, not gimmicks.⁶⁸

Fu così che ebbe inizio quella che Lindsay Barrett chiama “the public sphere struggle between Gum Trees and Abstract Expressionism”.⁶⁹

Fin da subito si stabilì un rapporto simbolico tra le politiche culturali fortemente volute da Whitlam e questo quadro. Esso, anzi, ne diventò la più perfetta rappresentazione. Il primo governo di questo statista non aveva uno specifico ministero per la Cultura – non era mai esistita in Australia una simile istituzione, e quindi il merito o la colpa, comunque la responsabilità della scelta di questa acquisizione era da imputarsi in toto al suo progetto politico. Un progetto politico che aveva elargito i suoi benefici non solo a un'intera generazione di *nédeteroi*, ma che aveva fatto piovere su un ente di recentissima istituzione, l'Acquisition Committee of the Australian National Gallery of Canberra, 4 milioni di dollari australiani, trasformando così questo museo dalla tradizione borsa e macchiato dall'ingloriosa onta di non avere una sede espositiva, in uno dei più facoltosi musei del mondo.

La scelta di entrare con un acquisto tanto spettacolare sul mercato americano anziché su quello europeo o nel ristretto circolo del collezionismo australiano costituiva poi un paradosso solo apparente rispetto all'azione politica di Whitlam su scala internazionale. Questi era senza dubbio il politico australiano meno simpatetico con la *Pax Americana* propugnata da Nixon, eppure alcune sue scelte avevano prefigurato quelle del controverso statista americano, prima fra tutte la sua visita nella Cina comunista in qualità di capo dell'opposizione che aveva sollevato un putiferio nel parlamento australiano quando, appena

⁶⁸ In *Sun*, 24 September 1965.

⁶⁹ L. Barrett, *The Prime Minister's Christmas Card* cit., p.16.

il mese dopo, Nixon stesso avrebbe compiuto il suo storico viaggio diplomatico nella Repubblica Popolare. Allo stesso tempo, se gli uomini politici più vicini al leader australiano potevano essere Willy Brandt, Pierre Trudeau o Olof Palme, questi non era immune da certo radicalismo statunitense che trovò in George McGovern la sua massima seppur non vincente espressione. Come già Menzies, ossequioso mandarino del tradizionalismo britannico, ma costretto per *realpolitik* a guardare con occhio riverente agli USA; come la controcultura australiana, fiera oppositrice degli Stati Uniti, ma costretta ad abbeverarsi al suo mondo intellettuale per modellare la propria identità di protesta; così Whitlam cercava una via autonoma e non servile, rifacendosi tuttavia a modelli eminentemente americani, ben visibili anche nelle modalità della campagna elettorale che lo aveva portato al potere. Come scrisse Donald Horne “there was a time when Japan and United States replaced Britain as the underpins of Australia’s material prosperity, and when there was a change in the ideals of middle-class culture from those of a puritan work ethic to those of the hedonistic ethic of a consumer society.”⁷⁰

Le spese ingenti in Australia erano sempre state destinate, da un punto di vista culturale, all’edificazione di realtà che fossero in qualche modo tangibili, materiali, riconoscibili da tutti come proprie, e un esempio di questa propensione potrebbe essere quello, invero mirabile, della Sydney Opera House, progettata dall’architetto danese Jørn Utzon nel 1957 e portata a termine dopo un’annosa realizzazione proprio durante l’era Whitlam, nel 1973. L’opera di Pollock risultava invece incomprensibile, frutto di una cultura che si sentiva come lontana ed enigmatica. Gli attacchi più virulenti vennero dai quotidiani più popolari e, in un certo senso, più plebei, come il *Daily Mirror* di proprietà Murdoch. La prima pagina dell’edizione del 23 ottobre 1973 era interamente dedicata all’acquisizione di quest’opera da parte del più importante museo nazionale. “ART BUY SENSATION. BAREFOOT DRUNKS PAINTED OUR \$1m MASTERPIECE!”, era il titolo a tutta pagina sotto al quale venivano riportate le confidenze di Stanley Friedman, amico dell’artista scomparso, che raccontava come *Blue Poles* fosse stato eseguito durante una notte a base di alcol e droga. L’idea che quest’opera fosse il frutto di un lavoro di coppia e non di un singolo artista, che esso fosse stato dipinto spremendo tubetti di colore in uno stato etilico e incontrollato, che su di esso fossero rimasti cocci di vetro di bottiglie in frantumi, infiammò ulteriormente l’indignazione popolare. A questo atteggiamento, che a sua volta rivelava un’attitudine fortemente provinciale e parrocchiale da parte della maggior parte degli australiani, Whitlam rispose difendendo l’acquisizione compiuta dagli incaricati del museo, e rivendicando l’identificazione della sua politica culturale, che voleva essere infamante da parte dei tabloid locali, con legittimo orgoglio. Nel dicembre del 1973, raffigurato sul biglietto d’auguri del Primo Ministro australiano, campeggiava non un’opera della tradizione nazionale, com’era sempre avvenuto, ma proprio il controverso capolavoro dell’artista americano. Come scrive Barrett, “looking at the abstraction of Pollock’s Blue Poles, there appeared for Australians no inherent narrative message. It was abstract, it was foreign, and it made no ‘sense’ as a national icon”.⁷¹ Esattamente come sarebbe avvenuto per la

⁷⁰ Donald Horne, *Time of Hope. Australia 1966-72*, Sydney: Angus & Robertson, 1980, pp.2-3.

⁷¹ L. BARRETT, *The Prime Minister’s Christmas Card* cit., p. 37.

“discontinuous narrative” di Moorhouse e degli altri esponenti della nuova scena letteraria nazionale, questa espressione artistica non offriva nessun indulgente mimetismo, non imbellettava la realtà in una retorica nazionalista e nostalgica, ma svelava le dure fattezze di un mondo postmoderno con il quale l’Australia si rapportava come avrebbe fatto Wilde con l’Ottocento, la cui avversione per il Realismo era la rabbia di Calibano che vede il proprio volto riflesso nello specchio, e la cui avversione per il Romanticismo era la rabbia per il proprio volto *non* riflesso nello specchio.

Nel passaggio dalle mute, triste espressioni dei funzionari immortalati da Brack in Collins Street alla sfrenata e urlata esplosione di colore di Jackson Pollock si rispecchia tutto il doloroso e complesso cammino identitario, artistico e culturale compiuto dall’Australia in quegli anni, un percorso che si trova descritto anche nelle inafferrabili *short stories* di Bail, Carey, Moorhouse e Wilding.



III

Peter Carey

La rivisitazione del Fantastico

III.1 *Il tiranno australiano*

Fra i racconti che Peter Carey pubblicò per *Tabloid Story*, uno dei più suggestivi e singolari è “Concerning the Greek Tyrant”. Questa *short story*, poi inclusa nell’antologia *The Tabloid Story Pocket Book*, è stata invece scartata dalle due raccolte apparse durante gli anni ’70, e cioè *The Fat Man in History* (1974) e *War Crimes* (1979). Non si conoscono i criteri di scelta che hanno spinto l’autore ad escludere questo testo, anche se è possibile ipotizzare che egli lo abbia considerato in qualche modo poco rappresentativo e poco coerente con il resto della sua produzione. Per quanto sia indiscutibile che “Concerning the Greek Tyrant” abbia, da un punto di vista tematico, poco a vedere con il mondo narrativo di questo scrittore, è altrettanto vero che, proprio per la sua apparente estraneità, esso riveli molto dell’officina letteraria di Carey, che indichi in modo più esplicito i debiti di riconoscenza artistica contratti nei confronti di altri autori di quanto non facciano testi più personali, se non più elaborati. Questo racconto è, infatti, di per sé un testo estremamente sofisticato e complesso.

La vicenda ha per protagonista Echion, un personaggio che scopriamo far parte delle intenzioni di Omero per la sua *Iliade*. Echion trascorre i suoi giorni insieme agli altri protagonisti di questa vicenda epica su una spiaggia irreale ed esotica il cui grado di definizione dipende dalla volontà del poeta cieco. Fino a quando questi si cura dei suoi personaggi tutto sembra coerente e credibile, ma non appena se ne distoglie, ogni cosa acquista contorni sfocati e irreali. Le nuvole, ad esempio, perdono la loro aerea consistenza e assumono l’aspetto magrittiano di blocchi di granito sospesi nel cielo. In realtà, lo spazio diurno in cui sono confinati i guerrieri achei è una terra di nessuno, mentre le vicende di cui sono protagonisti appaiono loro come un mondo onirico di cui portano però le conseguenze nei loro giorni oziosi e surreali. Solo Echion, e forse Diomede, sono in grado di rievocare, seppur faticosamente, la sensazione, se non il ricordo, dell’indicibile violenza della storia a cui prendono parte. Ma se essi si sentono inconsapevolmente minacciati dalla presenza invisibile del loro demiurgo, non altrettanto si può dire del più infido e profondo dei personaggi omerici, Ulisse, che si presta qui a un’ennesima riscrittura della sua multiforme personalità. Ulisse è l’unico ad essere a conoscenza di Omero, anzi, di più, egli è il suo segretario, il suo scriba e consigliere, colui che lo sprona affinché porti a termine la sua opera, un’opera nei confronti della quale il poeta sembra nutrire sentimenti controversi. Nel racconto di Carey la creatività del sommo lirico greco si esprime in stati allucinatori, in momenti

febrili ricorrenti in cui Omero si sente circondato dai personaggi della sua creazione che lo assillano minacciosi e vendicativi e tocca a Ulisse, allora, prenderne le difese.

È interessante notare come “Concerning the Greek Tyrant”, un racconto che si pone come metatesto di una vicenda ben più rilevante e universale, agisca nei confronti del suo testo-matrice attraverso un’azione doppia. Da un lato rifacendosi ai protagonisti del racconto epico e dall’altro chiamando in causa anche il suo autore, qui trasformato a sua volta in personaggio letterario, un po’ come avverrà più di dieci anni dopo con *Jack Maggs*, il testo in cui Carey rielabora *Great Expectations* inserendovi non solo una riscrittura del personaggio di Abel Magwitch, ma anche del suo autore, Charles Dickens, sotto le mentite spoglie di Tobias Oates. Il rapporto che si instaura fra questi due poli, cioè fra la ri-narrazione di un personaggio minore o, come in questo caso, immaginario, di un’opera reale e la rappresentazione del suo autore, provoca nel lettore un effetto di disorientamento (ma forse meglio sarebbe dire, ri-orientamento) del tutto inaspettato.

Se è vero che i guerrieri sono ignari della loro condizione di creature di pura fantasia, materia inerte dell’immaginazione di Omero, è altresì vero che il poeta greco risulta terrorizzato dalla sua stessa creazione. Carey sembra voler porre al centro del suo racconto ciò che, da un racconto, dovrebbe restare fuori: le esitazioni i dubbi gli assilli di un autore alle prese con la sua opera. Eppure la prospettiva non è semplicemente metanarrativa, quello che leggiamo non è il documento di un ipotetico *making of* dell’*Iliade*, ma qualcosa di più sottile ed inquietante. L’atto stesso della creazione viene rappresentato come allucinatorio e intrinsecamente malato. Non solo il grado di maggiore partecipazione di Omero al suo testo viene vissuto in uno stato di febbre quasi agonico, ma, come si è già ricordato, lo svolgersi della vicenda bellica ha luogo nella notte e negli incubi dei suoi protagonisti. In questo modo il racconto di Carey assume i caratteri dello smascheramento postmoderno di un’operazione narrativa, lasciandoci intravedere, immaginare, l’atto creativo che ha prodotto il testo fondante dell’epica occidentale. E insinuando anche il fatto che ogni testo è non solo il frutto di un artificio, ma che esso costituisce quasi un atto di violenza, di sopruso da parte di un dio-scrittore insindacabile nei confronti delle sue creature, del tutto prive di libero arbitrio. Questo tipo di operazione interferisce e, allo stesso tempo, partecipa al testo preso a modello e lo magnifica eternandone una volta di più la funzione archetipica, nonché sottolineando l’inaccessibilità della letteratura contemporanea a una narrazione piena, epica, di largo respiro. Una constatazione implicita che Carey non mancherà di ritrattare alla luce della sua successiva produzione artistica.

È solo sbirciando tra le carte scritte da Ulisse sotto la dettatura di Omero¹ che Echion mette in relazione le due parti della vicenda, quella dei suoi giorni vani e delle sue notti di battaglia, scoprendo così di essere un sogno vagheggiato da un’inafferrabile entità e non un

¹ Questa è forse la prima occasione in cui, seppur fuggevolmente, Carey tratta uno dei temi ricorrenti della sua opera, e cioè il rapporto conflittuale e inconciliabile che egli stabilisce fra il testo narrativo – una distorsione fittizia capace di smascherare false verità – e il testo cartografico – sempre presentato nei suoi testi come descrittivo e prescrittivo, e perciò portatore di verità che si proclamano oggettive per accreditare rappresentazioni contraffatte. Echion aveva infatti creduto che le carte lungamente consultate da Ulisse fossero mappe nautiche, carte geografiche. In un certo senso, almeno per il re di Itaca, esse lo sono. Questo personaggio, infatti, se ne serve per muoversi accortamente all’interno dell’opera in cui egli occupa uno spazio tanto importante. E il ruolo di personaggio/lettore che gli attribuisce Carey costituisce una chiave di lettura del tutto originale della sua proverbiale astuzia. Ma, soprattutto, il fraintendimento occorso ad Echion fa risaltare come anche il testo letterario possa essere descrittivo e prescrittivo, e quindi strumento di violenza non meno di quanto lo sia una mappa geografica.

essere umano in carne ed ossa. Ma egli viene anche a conoscenza del finale destinatogli dal suo creatore. È infatti uno dei prescelti per essere rinchiuso nel cavallo, ma non farà a tempo a macchiarsi di sangue troiano, perché, non appena dischiusa la porta che si trova nel ventre del dono equestre, il suo slancio impetuoso lo farà cadere malamente, procurandogli la frattura dell'osso del collo. Un moto di rabbia e di impotenza, una volontà di ribellione tumultuosa si impadroniscono di lui cosicché, una volta venuto il momento faticoso, chiuso nel cavallo insieme ai suoi compagni, afflitto dal caldo dalle mosche e dal tanfo, Echion tenterà di scampare al suo destino incorrendo invece nel destino stesso che Omero gli aveva riservato, un po' come avviene nell'aneddoto del cavaliere fuggito, per evitare la morte, proprio là dove la morte gli aveva dato convegno.

Negli ultimi istanti della sua agonia Echion traccia una scritta sulla sabbia, un ultimo monito lasciato con un dito sanguinante: "KILL THE PIG TYRANT HOMER WHO OPPRESSES US ALL".² Ma queste parole saranno calpestate e cancellate dai suoi commilitoni, pronti ad appiccare fuoco alla città e ad aprirne le porte agli invasori. L'ultimo insulto subito da Echion è però quello di essere cancellato, come il suo ultimo disperato messaggio all'umanità, dalla versione definitiva del testo omerico.

Prima si accennava al fatto che, uno dei motivi che avevano spinto Carey ad escludere questo testo dalla versione canonica dei suoi racconti potesse essere attribuita non tanto all'effettiva mancanza di pregio letterario del racconto stesso, quanto a un suo difetto di originalità in senso assoluto. Il nome che ci sembra affiorare tra le righe del tiranno greco è tuttavia così importante ed autorevole da apparire quasi scontato, ed è quello di Jorge Luis Borges: autentico tiranno argentino che compendia e riordina non solo la scena del XX secolo, ma racchiude nel suo fantasmagorico enciclopedismo la memoria letteraria di tutti i secoli e di tutte le culture. Quello di Borges è diventato un nome troppo alla moda al punto che il 'borgesismo' imperante, affermatosi negli ultimi tre decenni, durante i quali la sua statura si è riprodotta in stanchi epigoni e oppositori di maniera, riuscirebbe indigesto in primo luogo a lui, che ne fu il padre involontario. Borges sosteneva che gli specchi e la copula condividono la maledizione di moltiplicare gli uomini. E forse sbagliava perché, ad essi, è opportuno aggiungere anche la letteratura che si riscrive incessantemente, talora in modo geniale, talora in modo del tutto inutile.

Un'interessante disamina dell'impatto di Borges sui narratori di tutto il mondo che si sono posti, con diversi esiti, alla sua sequela, può essere trovata in un'antologia di saggi critici che ha per titolo *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, curata da Edna Aizenberg. Tra i nomi presi in analisi ce ne sono di ovvii e irrinunciabili, come Foucault, Derrida, Eco e Calvino, mentre, fra i meno scontati, si trova anche quello di Carey. Il saggio a lui dedicato ha per titolo "It Cannot *Not* Be There", per la firma di Robert Ross, un titolo tratto dall'evasiva risposta che Carey stesso diede all'esplicita domanda di questo studioso se esistesse un'influenza di Borges sul suo lavoro: "You're quite right when you suggest that it might be difficult to say exactly how Borges may have influenced me, also right to suggest the influence is/was there. [...] It is there, it cannot *not* be there."³

² Peter CAREY, "Concerning the Greek Tyrant", in Id., *Collected Stories*, London, Faber and Faber, 1995, pp. 116.

³ P. CAREY, Letter to Robert Ross, October 22, 1986, in Robert Ross, "'It Cannot *Not* Be There.' Borges and Australia's Peter Carey", Edna Aizenberg (ed.), *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia and London: University of Missouri Press, p.44.

Spesso, anziché una risorsa critica, la disponibilità di un autore vivo e collaborativo si rivela un impaccio, o, quanto meno, un depistaggio. Il silenzio dei trapassati offre, nella sua laconicità, almeno un vantaggio: se essi non possono rispondere ai nostri interrogativi è altrettanto vero che non possono mentirci. Nella sua lettera inviata a Ross, Carey si diverte a offrire, ancora una volta, la sua fama di Buon Selvaggio delle lettere australiane secondo la quale questo scrittore, destinato a scuotere la scena culturale del suo paese e ad affermarsi per ben due volte nel prestigioso Booker Prize, sarebbe stato un illetterato fino all'età di ventotto anni, quando un vero e proprio *furor legendi* si impossessò di lui. Nella lettera indirizzata a Ross, Carey si rappresenta come un personaggio per illustrare il suo incontro con le opere di Borges, avvenuto fra i caotici scaffali di una libreria hippy di Sydney, "The Whole Earth Bookshop", nome forse dovuto all'abitudine del suo proprietario, il già citato Kris Hemensley, di importare illegalmente i libri dall'estero. Carey si sforza di ricordare (o di immaginare) come un simile ineducato esemplare di neofita si abbeverasse assetato a quelle fonti che avrebbero invece meritato una degustazione lenta e meditativa.

Lo scritto di Carey che maggiormente tradisce un punto di contatto con l'autore argentino è sicuramente quello che ha Echion per protagonista, una short-story tanto prossima quanto opposta a "L'immortale", il primo racconto de *L'Aleph* (1949). Questo è uno dei numerosi casi in cui Borges si avvale della tecnica del manoscritto ritrovato. Un manoscritto ritrovato, non a caso, in un'edizione dell'*Iliade* in sei volumi in quarto minore che l'antiquario Joseph Cartaphilus vende, nel 1929, alla Principessa di Lucinge. All'interno del testo, nell'ultimo tomo, c'è un involto, e all'interno dell'involto è racchiuso un memoriale di sei pagine che narra la ricerca dell'immortalità da parte di un tribuno romano distaccato in Egitto insieme alla sua legione. L'innominato tribuno ottiene da Ilario, proconsole di Getulia, un drappello di duecento soldati per cercare il mitico fiume sito a Occidente le cui acque, secondo una leggenda indiana, conferiscono l'immortalità. L'ufficiale romano è venuto anche a conoscenza del fatto che, presso le sue rive, sorge la Città degli Immortali, ed è quindi deciso a scoprirla. La missione ha tuttavia un esito inglorioso. Inoltratisi in territori aridi e desolati, i soldati sottoposti al tribuno ordiscono un ammutinamento di cui, però, egli viene informato per tempo, dandosi alla fuga con un manipolo di fedelissimi, ma una tempesta di sabbia lo lascia definitivamente solo. Dopo aver perso i sensi, egli rinviene sdraiato e legato in una oblunga nicchia di pietra scavata nella superficie di una montagna. Qui egli si trova in compagnia di altri uomini incapaci di parola che egli chiama "i Trogloditi", uno dei quali sembra affezionarsi a lui tanto da seguirlo docilmente, come fa un cane col suo padrone. Liberatosi e arrampicatosi sulla montagna il tribuno scopre finalmente la Città degli Immortali, trovandola però del tutto disabitata. Gli edifici che si ergono in queste pagine rimandano da un lato alla lunga tradizione avventurosa della città incantata e deserta, ma costituiscono anche uno dei temi prediletti dell'autore argentino che ama le architetture inquietanti e le costruzioni labirintiche. I palazzi, i vicoli, gli intrichi della Città degli Immortali inducono nel tribuno un inesprimibile senso di abominio e smarrimento, tanto da fargli dire come egli si rifiuti persino di descriverli: "Un caos di parole eterogenee, un corpo di tigre o di toro, nel quale pullulassero mostruosamente, uniti e odiandosi, denti, organi e teste, possono, forse, essere immagini che le si approssimano."⁴

⁴ Jorge Luis BORGES, "L'immortale", in Id., *L'Aleph*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di D. Porzio, Milano: Mondadori, 1991, p. 431.

Una volta che il tribuno esce dalla città-labirinto, la prima figura in cui si imbatte è quella del suo fedele Troglodita che, come Echion all'interno delle mura di Troia, traccia segni apparentemente insensati sulla sabbia. Dopodiché questi torna a seguire il suo padrone con un'umiltà e una miseria tali da suscitare nel Romano il pensiero di Argo, il fedele cane di Ulisse e, piacendogli quell'immagine, egli lo battezza a quel modo, come Robinson fa con Venerdì. Nel sentire quel nome l'uomo finalmente riacquista la parola lungamente perduta e, a fatica, tra le lacrime, balbetta le parole: "Argo, cane di Ulisse". Ma è alla domanda su cosa questi sappia dell'*Odissea*, che la risposta sconcerta il tribuno e il lettore insieme. "Molto poco" dice il Troglodita ribattezzato Argo "saranno passati millecento anni da quando l'inventai". Questa creatura inselvaticata è dunque un Omero divenuto immortale, così come tutti gli altri Trogloditi sono figure celebri la cui vita eterna, anziché un premio, si è rivelata una dannazione. Una conclusione, questa, che si ritrova in un altro racconto di Carey, il suo "Conversations with Unicorns", dove la morte viene accettata come un dono.

Quello che però più interessa ai nostri fini, è tentare un parallelo tra la riscrittura omerica attuata da Borges e quella di Carey. È interessante notare come, a una analisi più superficiale, Borges sembri dominare completamente la vicenda, mentre alla lettura dell'autore australiano non si prova, a tutta prima, una medesima sensazione di controllo assoluto della materia narrata. La storia dell'argentino è più compiuta, più classica, rimanda consapevolmente a modelli e stilemi ben definiti. Quella dell'australiano ha un che d'inafferrabile, di esitante. Ma ad un'analisi più attenta si evince come, in realtà, in entrambe le storie si attui una scoperta, una rivelazione, anche se in una è un'epifania che si compie contemporaneamente agli occhi del lettore e del protagonista, mentre nell'altra il lettore è ben consapevole che il protagonista è, in qualche modo, il personaggio di un personaggio, una marionetta di cui si vedono i fili stretti nelle mani di Omero, salvo poi realizzare, o ricordarsi, che Omero stesso, *questo* Omero, è una marionetta nelle mani di un burattinaio invisibile.

Anche la posizione dell'autore nei confronti del testo è diversa. Borges sceglie di scrivere in prima persona, confondendo la sia figura di narratore con quella del tribuno romano, mentre in Carey, come quasi sempre avviene nei suoi racconti, esiste un invalicabile distacco rispetto alla materia narrata. Non solo viene adottata per lo più una anonima e anodina terza persona, come accade in questo caso, ma anche quando questo autore si serve della prima persona, essa risulta distaccata dai fatti, quasi appartenesse, più che a un narratore, a un sezionatore di storie, un incaricato preposto a relazionare su un caso spinoso ed ambiguo. In realtà l'identificazione tra la voce in prima persona del tribuno e quella del suo creatore può aprire un nuovo scenario di interpretazioni critiche e questo non tanto per un qualche riferimento strettamente biografico, ma perché, così facendo, si apre la strada a una lettura metanarrativa del racconto di Borges. Il tribuno, infatti, è a sua volta un immortale, si è abbeverato alla fonte dell'eternità ed è quello stesso libraio che aveva venduto alla nobildonna la preziosa copia dell'*Iliade*. Di lui giunge la notizia che sia pervenuto infine a una morte liberatoria per essersi dissetato, in un inevitabile e simmetrico contrappasso, a una fonte dalle acque letali. Nel lettore si insinua il sospetto che questo stanco libraio sia Borges stesso. Un Borges più attratto dall'oblio e dalla dissoluzione che dalla precaria vita eterna concessa dalla letteratura. Così come la Città degli Immortali rappresenta il triste, caotico compendio di millenni di civiltà che, anziché profilarsi come il dantesco Castello del Limbo popolato dagli Spiriti Magni, incombe come un assemblaggio mostruoso e contraddittorio. Il racconto di Borges diventa così, come tutta la sua opera, d'altra parte, una riflessione sulla letteratura, un

omaggio alla sua capacità di generare mondi altri, e una presa d'atto sulla sua effettiva incapacità di riflettere e modificare il mondo materiale.

È interessante notare come, anche in termini di ambientazione, ci sia, fra i due racconti, qualcosa in comune e qualcosa non solo di diverso, ma di irrimediabilmente opposto. Se i luoghi – il deserto e la città eternamente in rovina di Borges, e la vaga isola degli Achei immaginata da Carey, che a tratti può sembrare una prefigurazione dell'Australia stessa – versano tutti in uno stato di desolazione e abbandono, è opportuno aggiungere che quello borgesiano rappresenta un'accurata riscrittura del viaggio classico in un mondo ostile. Il vate argentino attinge a piene mani dal repertorio del romanzo ellenistico, mentre il mondo di Carey sembra sempre sul punto di dissolversi, sfuggente e indefinito com'è. "L'immortale" offre il consapevole rimando a un mondo in rovina, una rovina che è anche europea e occidentale, mentre quello dell'autore australiano, per quanto si rifaccia a una narrazione epica, ci appare embrionale, un uovo di serpente traslucido da cui una piccola proteiforme creatura è pronta a sgusciare fuori o a sparire per sempre. È poi interessante aggiungere come Borges non consideri un premio il conseguimento dell'immortalità da parte del tribuno, bensì una punizione, accreditando il detto secondo il quale, quando gli dèi vogliono dannare un mortale, esaudiscono i suoi desideri; o, per usare le parole di S. Teresa d'Avila, il fatto che si pianga di più per le preghiere esaudite che per quelle non accolte. Mentre Carey racconta di un personaggio che non solo va incontro alla morte, ma si confronta invece con l'esclusione dall'opera a cui doveva originariamente appartenere, avviandosi così a quell'oblio che è la vera morte per una creatura letteraria. Questo racconto, come gran parte della successiva produzione di Carey, dà voce a coloro a cui una voce è stata negata, tenta di riequilibrare le sorti tra la figura del narratore, colonialista della mente e dell'immaginario, e il personaggio posto ai margini per far sì che anch'egli possa farsi narratore e acquisire una voce propria.

Si è già accennato a come la voce di Carey appaia invece singolarmente latitante da questa sua narrazione, anzi, si potrebbe affermare come la vera voce di questo autore sia offerta, e non solo in "Concerning the Greek Tyrant", ma in tutte le sue *short stories*, proprio da questa mancanza, da questa assenza, piuttosto che da un carattere ben definito. Carey, nei suoi racconti, risulta riconoscibile proprio perché è irriconoscibile. Borges, invece, intrattiene un rapporto più stretto con il suo polveroso personaggio di libraio antiquario, un tempo assetato di eternità e ora deluso di averla raggiunta, tanto che egli pare quasi identificarsi con esso. Ma in realtà l'autore australiano, sebbene in modo del tutto singolare, risulta a sua volta assai presente nel suo breve racconto, solo che, se Borges pare riflettersi nelle pagine de "L'immortale", dove alla fine egli sembra quasi entrare a far parte del racconto, Carey chiede al suo personaggio di uscire dal chiuso circolo della pagina scritta, o almeno di perire nel tentativo. Sia "L'immortale" che "Concerning the Greek Tyrant" invitano a metafore speculari e al pensiero di superfici riflettenti, ma, se la storia di Borges sembra rimandare ad *Alice Through the Looking Glass*, fino al punto di farci dubitare dell'esistenza stessa di immagini reali e a farci sospettare che tutto sia copia e riflesso, Carey ricorda quelle immagini le quali, contenendo al loro interno una loro replica, e poi un'altra, e poi un'altra ancora, ci comunicano l'illusione dell'infinito. È infatti naturale considerare che, se Echion è, in questa finzione, un personaggio della fantasia di Omero, entrambi sono invece il parto dell'immaginazione di Carey, che regge i loro fili come fa un burattinaio con le sue marionette. Una lettura, questa, che apre la visione prospettica di una sequela di burattinai teoricamente infinita, in cui ognuno, reggendo i fili di un altro, è retto a sua volta da un

manovratore invisibile, ognuno è sogno ed è sognatore. Echion ignora, fin quasi all'ultimo istante, di essere una creatura immaginata, ma ignora, e con lui Omero, di essere a sua volta immaginato da qualcun altro e che entrambi potrebbero levare inutilmente il loro grido contro il PIG TYRANT PETER.

II.2 *His Life as a Fake?*

Come si è già accennato riguardo alla lettera che Carey scrisse a Robert Ross per chiarire, o meglio, per confondere ulteriormente i suoi rapporti con la scrittura di Borges, Carey si è sempre compiaciuto di offrire di sé un'immagine non tanto romanzesca, quanto proteiforme. Il corpus delle sue interviste e dei saggi critici che ne illustrano la biografia oltre a un'analisi critica dei testi, restituisce un ritratto che, seppur non incoerente, risulta in qualche modo sfocato.

Le immagini fornite da questo autore del suo stesso percorso come uomo e scrittore risultano contraddittorie e svianti. Abbiamo il Peter Carey *Bon Sauvage* delle lettere australiane, figlio del gerente di una concessionaria di macchine usate, nato e cresciuto a Bacchus Marsh, piccola località dell'entroterra che dista 53 km da Melbourne. Il giovane che fino a diciotto anni non apre un libro e quello iscritto alla Geelong Grammar School, uno degli istituti educativi a cui maggiormente si deve la formazione della classe dirigente australiana. Lo scrittore che si afferma con un volume di *short stories* subito salutato da un grande successo e quello che per non meno di sette anni bussa senza successo alle porte di editori londinesi e australiani per pubblicare tre romanzi rimasti a tutt'oggi inediti. Non c'è una delle precedenti informazioni che sia falsa, eppure tutte sembrano congiurare una contro l'altra per offrire un contorno fumoso e indefinito.

Peter Carey nasce a Bacchus Marsh, nello stato del Victoria, il 7 maggio del 1943 da Percival Stanley Carey, che davvero gestiva una rivendita della General Motors, e da Helen Jean Carey (*née* Warriner). È il piccolo della famiglia essendo l'ultimo di tre fratelli, Patricia e Paul, rispettivamente di undici e dieci anni più grandi di lui. Frequenta la Bacchus Marsh State School e, nel 1954, viene iscritto nella già ricordata Geelong Grammar School di Melbourne, presso la quale si diploma nel 1960. È una scuola che può vantare di aver fornito al paese sia statisti di fama che businessman di successo, ma anche artisti e letterati non trascurabili tra i quali spicca Geoffrey Dutton, eminente figura di critico e studioso che svolgerà un ruolo non secondario nell'affermazione di questo scrittore. Carey ha descritto i suoi anni in questo istituto come simili all'atmosfera che può essere vissuta in un "rotten love affair."⁵ Ma secondo l'*Housemaster Report* stilato dalla scuola nel dicembre del 1960, il ritratto di Carey adolescente è quello di un giovane abbastanza allegro e scolasticamente ben preparato. Se è vero che esiste un'inconciliabile differenza tra il modo in cui la vita viene vissuta e il modo in cui essa viene percepita dall'esterno, ciò è ancor più vero nell'adolescenza, un momento dell'esistenza che viene sempre rappresentata nella narrativa di questo autore come un luogo in cui disperazione, abiezione e innocenza si danno convegno. A ben guardare, questa banale osservazione ci permette una breve ma forse non inutile digressione sulle differenze tra la scrittura creativa e la sua percezione come fatto strettamente

⁵ Cit. in Leonore NICKLIN, "Peter Carey an Ad-Man", in *Sydney Morning Herald*, 13 February 1975.

biografico, specialmente nel nostro autore. J. D. Salinger ha affermato che pubblicare opere di carattere narrativo equivale a scendere nudi sulla Quinta Strada. Una sensazione non dissimile deve essere stata sperimentata da Carey quando, dopo la pubblicazione del romanzo *The Tax Inspector* (1991), la cui vicenda ruota intorno a un terribile episodio di infanzia violata e la cui ambientazione è offerta proprio da una rivendita di macchine usate, la stampa australiana si scatenò alla ricerca di evidenze biografiche di fenomeni di questo genere nella vita passata o presente del suo autore, che fu costretto a una pubblica e vibrante smentita.⁶ Più plausibilmente la storia era ispirata da quel muto senso di orrore e desolazione che attraversa molta della *suburbanitas* australiana dove, dietro a innocue villette con giardino sul retro, o a sordide rivendite di periferia, possono nascondersi quelle che il nostro Dino Buzzati chiamava “invisibili vie d’accesso all’inferno”. Il tema, centrale delle prime opere di Carey, di una periferia anonima e inquietante nella sua apparente placidità, dovette essergli manifesto fin da un’età precoce se, come egli ebbe a dire in un’intervista rilasciata a Craig Munro nel 1976, gli aggettivi più immediati che associava alla sua infanzia e prima adolescenza erano ‘boring’ e ‘lonely’.⁷

Il primo anno di università dovette sembrargli assai meno noioso e solitario se egli stesso ammise che il suo tentativo di diventare un chimico iscrivendosi alla Monash University fallì perché “I [...] discovered sex and alcohol in the one year. It was too much to do science as well.”⁸ Il suo coinvolgimento in un grave incidente stradale va forse attribuito a questo per lui nuovo e non castigato stile di vita rispetto a quello fin lì sperimentato nella piccola cittadina natale. Lasciata l’università egli fa il suo ingresso nel mondo del lavoro entrando a far parte della Walker Robertson Maquire Advertising Agency di Melbourne. Ed è a partire da questa esperienza che si forma in lui il desiderio e la convinzione di diventare scrittore e che egli matura le sue prime esperienze letterarie. È ancora una volta Michael Wilding, autore forse più prezioso per la riflessione che ha saputo compiere sulla sua generazione che non per la sua stessa opera, a sottolineare l’importanza di questo dato:

Like a number of his contemporaries, including Murray Bail, Morris Lurie and Barry Oakley, Carey came from the world of advertising copywriting, a world in which the writer as a prophet, the writer as a moralist, the writer as historian, has been superseded by the writer as manipulator, the writer as technician of special effects. The skill lay in producing a powerful reader response. This was the post-modern aesthetic of the game, the enigma, the construct, the product.⁹

E Cornelia Schulze chiosa questa stessa citazione affermando che la giocosa, ma manipolatoria relazione che lega il copywriter al consumatore potenziale è analoga a quella che si instaura tra Carey e i suoi lettori.¹⁰ Un’affermazione che avrebbe un tempo indispettito non poco il nostro autore che, in un’intervista rilasciata nel 1977 allo studioso di fantascienza Van Ikin, alla domanda se esistesse una relazione tra la sua professione di copywriter e la sua attività di scrittore, rispose piccato: “If you place my stories in the context of an advertising man, you’ll do all sorts of terrible things which will represent nothing but ignorance of who I

⁶ Cfr. Karen LAMB, *Peter Carey. The Genesis of Fame*, Pymble NSW: Angus & Robertson, 1992, p.5.

⁷ Craig MUNRO, “Building the Fabulist Extensions”, in *Makar*, 12:1, 1976, p. 5.

⁸ David SEXTON, “Interview”, in *Literary Review*, p.39.

⁹ M. WILDING, “Introduction” to *The Oxford Book of Australian Short Stories*, Melbourne: Oxford University Press, 1994, pp.XIV-XV.

¹⁰ Cornelia SCHULZE, “Peter Carey’s Short Stories. Trapped in a Narrative Labyrinth”, in *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey*, edited by Andreas Gaile, «Cross/Cultures» n°78, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p.178.

am.”¹¹ In ogni caso, questa e successive esperienze in ambito pubblicitario si rivelarono fondamentali non tanto e non solo perché lo misero in contatto con l'idea della letteratura come forma della manipolazione e della menzogna, ma perché furono determinanti anche nella sua esperienza di lettore. Carey stesso identifica questi anni come l'inizio di un suo vero e proprio apprendistato intellettuale, di una vera e propria educazione. Fu qui che egli entrò in contatto con il romanzo contemporaneo leggendo Kerouac, Robbe-Grillet, Beckett, Bellow, Nabokov e, soprattutto, il Faulkner di *As I Lay Dying*.

Esiste poi un mito ricorrente, un vero e proprio *topos* secondo il quale, soprattutto nelle letterature di lingua inglese, il nuovo narratore si afferma attraverso la probante gavetta delle riviste letterarie, presso le quali pubblica i suoi primi racconti. Il 'giovin scrittore' si tempera ai suoi esordi attraverso la forma, considerata più abbordabile e meno impegnativa, della short story, per poi approdare alla forma-romanzo, che richiede un più ampio respiro. Ciò contribuisce a creare una falsa gerarchia di valori tra il romanzo e il racconto, in cui l'ibrido *trait d'union* è rappresentato dalla novella. In realtà queste sono forme del narrare che non presuppongono una diversa scala gerarchica, e che, tutto sommato, si coniugano con l'abusata metafora del fondista e del velocista. Sono discipline diverse dell'arte della narrazione in cui, allo scrittore di racconti brevi, come allo scattista, si impone di non sbagliare nulla, perché niente può essere perdonato e non v'è modo di rimediare a una falsa partenza.

Carey, tuttavia, affermatosi tra la fine degli anni '60 e tutto il decennio dei '70 come maestro nell'arte del racconto breve, viene spesso identificato con l'usuale parabola di chi si forma all'apprendistato della *short story* per poi passare al romanzo, mentre il percorso di questo autore si presenta in realtà come meno lineare e scontato. In un questionario stilato dalla rivista *Australian Literary Studies* per cercare di censire le nuove tendenze della scrittura in atto ormai da tempo in questo paese, tendenze etichettate sotto la generica definizione di "New Writing", alla domanda su quando egli cominciò a scrivere racconti, egli rispose di averlo fatto solo anni dopo aver tentato di scrivere ben quattro romanzi e una novella. "I wasn't interested in writing stories because I guess I thought if you're going to do anything you're going to write a novel. A story wasn't really a serious thing. A novel was."¹²

Le cinque opere di lunghezza più estesa a cui egli si dedicò tra il 1964 e il 1971 non furono mai pubblicate per una serie di sfortunate, o come più tardi egli stesso ebbe a dire, fortunate circostanze. Il primo romanzo a cui attese il ventunenne Peter Carey ha per titolo *Contacts*, e un suo estratto è poi apparso sotto forma di racconto nella raccolta *Under 25*, curata da Anne O'Donovan per la Jacaranda Press di Brisbane nel 1967. *The Futility Machine*, che lo impegnò tra il 1966 e il 1967, risente fortemente della lettura di un autore come Robbe-Grillet e dell'influenza del *nouveau roman*, introducendo una serie di tic letterari e di idiosincrasie narrative che torneranno anche in opere più mature del nostro autore, come, ad esempio, l'abitudine di dividere le storie – anche e soprattutto i racconti brevi – in sezioni e sottosezioni, come se, invece di opere letterarie, si trattassero di resoconti scientifici o antropologici, o di ripetere la narrazione stessa a seconda dei punti di vista dei diversi personaggi. Geoffrey Dutton, editor presso la Outback Press e già compagno di studi di Carey, accettò inizialmente *The Futility Machine* non sulla base di un'effettiva completezza e

¹¹ "Answers to Seventeen Questions: An Interview with Peter Carey – Questions by Van Ikin", in *Science Fiction*, 1: 1, 1977, p.31.

¹² P. CAREY, in "Statements", in *Australian Literary Studies*, 8:2, 1977, p.183.

maturità del romanzo, ma per la felice riuscita bozzettistica e caricaturale con cui erano volutamente tratteggiati i personaggi. La pubblicazione tuttavia non andò in porto e solo allora Carey cominciò a dedicarsi seriamente a testi più brevi che avrebbero poi formato la raccolta dal suggestivo titolo *Slides from a Magic Lantern Show*, anch'essa destinata a non essere mai stampata. Parte di queste storie confluì tuttavia all'interno di un ambizioso romanzo dal titolo *Wog*, composto a Londra tra il 1968 e il 1969, un'opera che, secondo il parere di Karen Lamb, avrebbe trovato uno sbocco nel mercato australiano, allora in pieno fermento, ma che, nell'ambiente editoriale londinese, ancora cauto e tradizionalista, si trovava inevitabilmente svantaggiata.

Una volta rientrato in patria Carey cercò nuovamente di trovare nel racconto breve una formula espressiva che gli fosse più congeniale, senza tuttavia abbandonare del tutto le ambizioni di testi di più ampio respiro come dimostrano la novella *Memories of Luke McClosky* e il romanzo utopico *Adventures Aboard the Marie Celeste*, ma nessuna di queste due opere trovò un editore, anche se quest'ultima fu forse la più vicina ad essere pubblicata. Carey aveva già avviato le trattative per un contratto presso l'Outback Press quando gli *editors* della University of Queensland Press, la stessa casa editrice presso la quale stava per pubblicare i suoi racconti, presero seriamente in esame il romanzo. Carey preferì così chiudere le trattative con il primo editore, che gli garantiva meno prestigio e visibilità, quando ricevette la comunicazione dall'altro che era forse meglio non far uscire contemporaneamente i due testi col rischio che si ostacolassero a vicenda.

Il lavoro di Carey che prenderemo qui in analisi sarà tuttavia limitato alle sue due raccolte di racconti, entrambe uscite nell'arco degli anni '70, mentre quello che ci premeva sottolineare attraverso questo breve ritratto biografico era la ricchezza del percorso che ne aveva preceduto la stesura a dimostrazione che la figura di questo autore mal si coniuga con quella del giovane esordiente che trova nella narrativa breve una facile ed immediata via per l'esordio.

I racconti compresi nelle due raccolte sono in tutto venticinque; dodici in *The Fat Man in History* e tredici in *War Crimes*. Non potendo procedere con una analisi dettagliata per ogni singolo racconto si è preferito selezionare quelli che ci sono sembrati più significativi, più emblematici sia nel delineare l'opera di questo autore, sia nel cogliere il suo rapporto con il tempo e il luogo in cui sono stati scritti, e cioè l'Australia degli anni '70. Oltre a "Concerning the Greek Tyrant", un testo che, seppur non compreso in nessuna delle due raccolte, ci è sembrato interessante per prendere l'abbrivio di questa analisi, i testi che affronteremo sono i seguenti: "American Dreams"; "Crabs"; "Peeling" e "Report on the Shadow Industry" quelli tratti dalla raccolta del 1974 e "Kristu-Du" e "Do You Love Me?" quelli tratti dalla raccolta del 1979. Non si è voluto qui sottolineare una particolare differenza fra i testi inclusi nelle due raccolte, – se una vera differenza c'è stata, infatti, essa ha riguardato più la ricezione che non il contenuto dei due volumi – ma procedere in un'analisi che le cogliesse in dialogo fra loro, più vicine e coerenti di quanto non abbia inteso la critica del loro tempo. Si è preferito così adottare una successione che privilegiasse un aspetto tematico e contenutistico fra i vari racconti piuttosto che uno strettamente cronologico e affidare la conclusione di questo capitolo al commento di quello che ci pare sia il più straordinario ed emblematico fra tutti i racconti di questo autore, e cioè quel "Report on the Shadow Industry" che appartiene alla prima delle sue due raccolte.

II.3 *Australian Dreams*

Uno dei racconti più sottilmente inquietanti di *The Fat Man in History* ha per titolo “American Dreams”, già apparso con il titolo di “The Wall that Gleason Built” su *Nation Review* n° 16 del febbraio 1974. Di tutti i racconti di Carey è quello che maggiormente restituisce la sua condizione di vita di ragazzo isolato nella sperduta località di Bacchus Marsh e a sostegno di questa identificazione diretta il critico francese Xavier Pons afferma come, se la categoria del “realismo” e dell’autobiografismo siano poco indicate a classificare i racconti di Carey, non si debba comunque prescindere da essa. Carey ha infatti ammesso che il villaggio in cui è ambientato questo racconto ricalca abbastanza fedelmente la sua cittadina d’origine e che alcuni dettagli nascono da memorie personali. In “American Dreams” la rivendita di macchine usate del padre dell’autore diventa la stazione di servizio del padre della voce narrante e il becchino della città, che rispondeva all’improbabile e letterario nome di Fonsie Love, diventa qui Phonsey Joy.¹³

Non a caso è stato detto che questo racconto sembra quasi aprirsi nel solco del *bush realism* caro a Henry Lawson¹⁴, per poi distaccarsene completamente solo in un secondo momento. La vicenda potrebbe anche essere letta come una fiaba, o almeno come una storia fortemente intessuta di elementi fiabeschi. L’ambientazione è quella di un villaggio di ottocento anime situato nell’entroterra australiano¹⁵ e, anche se non viene mai dichiarata una collocazione geografica, ciò che si desume dalla narrazione è che il villaggio dista molte miglia da una metropoli, e che esso non si trova negli Stati Uniti, che occupano però uno spazio privilegiato nel suo immaginario. Per quanto questo scenario si confaccia a un racconto di realismo mimetico, gli elementi che fungono da innesco alla macchina narrativa sono tuttavia assimilabili a una narrazione non tanto surreale, ma, come si è già accennato, addirittura fiabesca. Fin dalla prima riga veniamo informati che il protagonista della vicenda, tale Mr. Gleason, si ritiene mortalmente offeso dai suoi compaesani anche se il motivo non sarà mai rivelato. Prima che si compia questa irreparabile frattura la vita nel villaggio viene delineata come del tutto monotona e atemporale. Ma anche una volta che Gleason ha preso i provvedimenti per isolarsi dal resto della cittadina, cioè far erigere un muro insuperabile che lo isolerà fino al giorno della sua morte, la vita sembra scorrere tranquilla nell’innominata località di provincia. La voce narrante, che si identifica in quella di un adolescente, scrive a proposito:

Thinking of those years, the only real thing I recall is the soft hiss of bicycle tyres on the main street.
When I think of it now it seems very peaceful, but I remember then that the sound induced in me a feeling

¹³ Cfr. Xavier PONS, “Weird Tales. Peter Carey’s Short Stories”, in *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey*, edited by Andreas Gaile, *Cross Cultures, Readings in the Post/Colonial Literatures in English*, 78, Amsterdam & New York: Rodopi, 2005, p.400.

¹⁴ Cfr. C. SCHULZE, “Peter Carey’s Short Stories. Trapped in a Narrative Labyrinth” cit., p.123.

¹⁵ Significativamente ci viene taciuto il nome del paese, che assurge così a un ruolo simbolico, ma non quello del numero dei suoi abitanti, utile a configurarne lo statuto di piccolo villaggio che non arriva a contare nemmeno mille abitanti, formando così una micro-comunità.

of melancholy, a feeling somehow mixed with the afternoons when the sun went down behind Bald Hill and the town felt as sad as an empty dance hall on a Sunday afternoon.¹⁶

Il dettaglio evocativo delle biciclette attraversa tutto il racconto come un'immagine giovanile, come una visione lieve, campestre, ma anche come un veicolo inadeguato, emblematico di un avamposto tagliato fuori da una modernità popolata di automobili. Il racconto sembra quasi indugiare sul ritratto di provincia e su un eventuale racconto di formazione. Ma la crescita del narratore non si compie mai: la ragazza di cui si era innamorato si trasferisce e le amicizie continuano a trascinarsi stancamente senza che nessun evento contribuisca a smuovere una situazione stagnante. L'unico accadimento in grado di catalizzare attenzione si rivela così essere la lunga muraglia sormontata da cocci aguzzi eretta dai muratori cinesi ingaggiati da Gleason.

Questa non è che una delle tante costruzioni che si affacciano nei racconti di Carey. Siepi, fossati, recinzioni, confini occupano uno spazio privilegiato ed ambiguo nei suoi racconti enfatizzando uno dei temi chiave di questo scrittore: la sua ossessione claustrofobica per i luoghi ristretti, gli spazi angusti e il *sense of entrapment* che ne deriva, così tipico della sua opera. È forse questa una caratteristica singolare da parte di un autore australiano, nato e cresciuto in un paese in cui, piuttosto che un tema ricorrente di questo genere, saremmo più inclini a pensare di trovare il suo opposto, un'ossessione 'agorafobica' per gli spazi aperti e illimitati. Ma così non avviene e la rappresentazione della "wire fence", tanto reale quanto simbolica, si ripete costantemente nelle pagine di Carey. Non è inutile ricordare qui un possibile legame tra la ripetizione dell'immagine del carcere in questi racconti e la nascita dell'Australia bianca come colonia penale, come paese-galera. E non sorprende così constatare come, quando ancora gli esperimenti di metanarrativa storiografica poi tentati da questo autore erano di là da venire, egli dichiarasse di essere molto interessato a una combinazione di fantasia e di storia, e alle conseguenze magiche e mitiche di questo connubio.¹⁷ Si diceva prima come queste rappresentazioni di confini e di carceri fossero certamente immagini emblematiche in Carey, ma in realtà di un simbolismo assai ambiguo e difficile da decifrare. Resta sempre il dubbio su chi davvero sia rinchiuso e chi sia libero, nei suoi racconti, chi abbia il ruolo di carcerato e chi quello di guardiano. Non si comprende così se sia Gleason ad essere tagliato fuori dal mondo o se non siano piuttosto gli altri abitanti a rimanere all'oscuro di qualcosa d'importante e di significativo, come poi risulterà essere.

Una volta morto Gleason e abbattuto il muro che aveva fatto erigere, i suoi compaesani si ritrovano dinanzi a un modellino assolutamente perfetto della loro cittadina. La voce narrante, che in quel momento non ha più di diciassette anni, afferma come quello spettacolo fosse "the most incredibly beautiful thing I had seen in my life [...]. I stood open mouthed, and breathed the surprising beauty of it." E poi anche i sentimenti degli altri abitanti vengono espressi in termini di gioia tanto estatica quanto infantile:

I think at that moment everyone was overcome with a feeling of simple joy. I can't remember ever having felt so uplifted and happy. It was perhaps a childish emotion but I looked up at my father and saw a smile of such warmth spread across his face that I knew he felt just as I did.¹⁸

¹⁶ P. CAREY, "American Dreams", in id. *The Fat Man in History*, St. Lucia, Queensland, University of Queensland Press, 1979 [1974], p. 106.

¹⁷ Cfr. Philip NIELSEN, "Tell Me What Colour You Think the Sky Is. An Interview with Peter Carey", published in extract in *Australian Literary Studies*, 10:1981, pp. 191-93.

¹⁸ P. CAREY, "American Dreams", in id. *The Fat Man in History* cit., p. 108.

Il sentimento di commosso e rapito stupore è davvero simile a quello dei bambini incantati in ammirazione davanti a un presepe e qui i protagonisti del presepe sono proprio loro, o meglio, le loro stesse riproduzioni. Infatti non solo le case, i negozi, le strade e i giardini sono rappresentati fedelmente in miniatura, ma si possono trovare anche le copie in scala degli abitanti del villaggio, tutti intenti in qualche attività che li contraddistingue e caratterizza. Ecco il padre del narratore alla pompa di benzina, ecco il narratore stesso che ride delle buffonerie di un suo coetaneo.

Tutti si interrogano sui motivi per cui Gleason ha voluto rendere questo omaggio e il padre del ragazzo è convinto che egli abbia realizzato questa copia per suscitare in loro proprio quella stupita meraviglia e per dimostrare ai suoi compaesani “the beauty of our town, to make us proud of ourselves and to stop the American Dreams we were so prone to”.¹⁹ Quest’interpretazione così positiva e ottimistica viene però privata di ogni fondamento quando è il ragazzo stesso, in modo del tutto incidentale, a scoperciare il tetto di un’abitazione. Come le case di bambola, gli edifici del plastico di Gleason sono infatti rimovibili, ma ciò che essi lasciano vedere è tutt’altro che fanciullesco. Una certa Mrs. Cavanagh è infatti rappresentata in atteggiamenti intimi con tale Craigie Evans, un ragazzo molto più giovane di lei. La riproduzione attuata da Gleason si rivela così essere non tanto un omaggio, ma un dono avvelenato, uno specchio fin troppo fedele del brulicante verminaio della vita di un piccolo paese. Il terrore pervade tutti: “If Gleason knew about Mrs. Cavanagh and Craigie Evans (and no-one else had), what other things might he know?”²⁰ Coloro i quali, fino a poco prima, avevano contemplato con sincera ammirazione l’opera di riduzione in scala compiuta da Gleason, si trovano ora ad abbandonare il luogo silenziosamente, così come si abbandona un funerale.²¹

È interessante notare, grazie a questo racconto, come le *short-stories* di Carey si offrano a molteplici livelli di lettura. Da un lato, in “American Dreams”, un racconto che mescola fiaba e realismo, si può rintracciare l’accusa al provincialismo australiano, in cui gli abitanti di questo paese sono animati da un confuso sentimento di orgoglio e di *displacement*. “It is not where we would rather be”, osserva il ragazzo già alla prima pagina. Questa interpretazione sembra dare ragione al punto di vista paterno e ci spinge, allo stesso tempo, a identificare il punto di vista di Carey non con la voce narrante, come si tende a fare di solito a una prima lettura di qualsiasi testo, ma con la figura di Gleason, che rielabora in un microcosmo di sua invenzione, quella stessa cittadina da cui si è volontariamente escluso. In realtà, all’interno del testo esistono non una, ma due miniature. Una è quella del plastico di Gleason e l’altra è quella di Carey, coincidente con il racconto stesso. Si ripete così quello stesso gioco di sfere concentriche, di scatole cinesi che avevamo già avuto modo di analizzare in “Concerning the Greek Tyrant”.

Se una parziale sovrapposizione tra Gleason e Carey è corretta ci troviamo anche qui di fronte a un testo in cui i personaggi si interrogano, metanarrativamente, sulle possibili interpretazioni del testo stesso. Quando il narratore e il padre del narratore si interrogano sui motivi, quasi sui moventi, che hanno spinto Gleason a realizzare il plastico, è un po’ come se si ponessero gli stessi interrogativi sul racconto di cui fanno parte.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p.110.

²¹ Cfr. *Ibidem*.

Si è finora preferita la locuzione “voce narrante” anziché il termine “protagonista” e questo principalmente per due motivi. In primo luogo perché il protagonista non è, a nostro avviso, il personaggio a cui è affidata la narrazione, a cui è peraltro negato un nome, ma è Gleason stesso, che rappresenta, in quanto vero alter ego dell’autore, il centro, seppure assente e vuoto, di questo racconto. Gleason “fa” il racconto che il ragazzo si limita a narrare. Di conseguenza l’interpretazione che il ragazzo offre delle intenzioni di Gleason è assai meno innocentista, e meno ingenua, di quella del padre.

I have come to think that this view of my father’s is a little sentimental and also, perhaps, a bit insulting to Gleason. I personally believe that *he knew everything that would have happen*. One day the proof of my theory may be discovered. Certainly there are in existence some personal papers, and I firmly believe that these papers will show that *Gleason knew exactly what would happen*.²²

Il ragazzo ribadisce in ben due occasioni che Gleason è onnisciente, un aggettivo che in genere si associa proprio alle qualità del narratore e aggiunge che un giorno, forse, si troverà una prova documentaria, dei “personal papers” che attesteranno la sua prescienza. Ma i *personal papers* a cui allude il ragazzo non sono altro che il racconto stesso che egli sta scrivendo sotto la “dettatura” di Gleason/Carey, ma, contrariamente a quanto avviene ad Echion, a lui non sarà dato di sbirciare in modo consapevole in quelle carte.

Tuttavia anche il termine di “voce narrante” risulta improprio e necessita di una qualche specificazione. Infatti, più che servirsi di una prima persona singolare, chi scrive preferisce spesso utilizzare la prima persona plurale per esprimere la sua appartenenza a una collettività, il suo ruolo di portavoce di un disagio comune, o, anche più spesso, della supina accettazione di un destino. In realtà l’uso reiterato di questa insolita voce narrante è uno strumento utile per sottolineare il conformismo, la piatta pigrizia mentale di una collettività schiava della norma. È interessante notare come l’uso della prima persona plurale costituisca un rovesciamento della norma letteraria in uso dalla nascita del romanzo moderno. Il punto di vista della narrazione in prima persona è infatti quasi sempre affidato a un personaggio non convenzionale per sottolinearne la prossimità con la follia, il deragliamento e il distacco da un punto di vista comune e convenzionale, come, ad esempio, nelle *Memorie di un folle* di Gogol’, oppure a un personaggio neutro e morigerato, la cui medietà rende ancor più evidente comportamenti difformi, come ad esempio avviene in *Bartleby* di Herman Melville, dove la follia del protagonista viene esaltata e allo stesso tempo mitigata dalla pacatezza della voce narrante.

In Carey non avviene nulla di tutto ciò e il punto di vista del narratore, quel “we” che ci appare a tutta prima così scontato e innocente, investito, anzi, dello sdegno di una comunità offesa dall’invadenza di un singolo, costituisce il perfetto rovesciamento della fiaba hameliniana di vendetta e rivalsa. La storia è questa volta narrata dal punto di vista della comunità, dal punto di vista della cittadina di Hamelin, e non da quella del pifferaio sfruttato e deriso, qui incarnato da Gleason, tanto che la rimozione dell’offesa da lui patita ci pare, in questa prospettiva, una rimozione tutt’altro che innocente e inconsapevole. Essendo un racconto fiabesco rovesciato non ci sarà una privazione, come avviene nell’originale, ma un’intrusione, un’invasione. Gleason, ormai morto, non può strappare i bambini del villaggio

²² *Ibidem*, p. 108. (enfasi mia)

alle loro famiglie, ma può provocare, grazie al plastico che continua a vivere anche dopo di lui, un'invasione peggiore di quella dei topi.

A partire da questa svolta narrativa il racconto sembra assumere i caratteri della parabola, del racconto morale, dell'apologo. Il consiglio comunale – un'istituzione la cui presenza nel racconto sembra confermare il parallelo, seppure imperfetto, con la vicenda del pifferaio di Hamelin – delibera l'abbattimento del modellino di Gleason, ma ormai la notizia della sua esistenza è già stata raccolta dalla stampa e quindi il giorno stesso della prevista demolizione si presenta il Ministro del Turismo per convincerli che il plastico è non solo un “work of art”, ma, soprattutto, “an invaluable tourist attraction”. Un'attrazione turistica finalmente capace di attrarre gli Americani, di coronare l'*American dream* che aveva a lungo dominato i sogni degli abitanti del villaggio. “The Americans would come, he said. They would visit our town in buses and in cars and on the train. They would take photographs and bring wallets bulging with dollars. American dollars.”²³ A queste promesse egli aggiunge che certi “controversial items would be removed”²⁴, in una operazione di censura che tuttavia si rivelerà inutile per attenuare gli effetti della vendetta di Gleason. Carey lascia intravedere di quale sostanza siano fatti questi ‘sogni americani’, sogni che si rivelano del tutto privi di qualsiasi grandezza.

We saw our big smooth cars cruising through cities with bright lights. We entered expensive night clubs and danced till dawn. We made love to women like Kim Novak and men like Rock Hudson. We drank cocktails. We gazed lazily into refrigerators filled with food and prepared ourselves lavish midnight snacks which we ate while we watched huge television sets on which we would be able to see American movies free of charge and forever.²⁵

Come in tutti i sogni partoriti dalla provincia, dalle estreme frange delle metropoli mondiali, troviamo qui una curiosa commistione di eleganza sofisticata e stereotipata – i night club costosi, i cocktail, la bellezza inespressiva di star hollywoodiane di seconda grandezza – e i sogni di benessere, i sogni ‘dalla pancia piena’ di chi ancora ricorda la fame e il cui più elevato desiderio è un ricco spuntino di mezzanotte consumato davanti a una televisione che ammannisce sogni senza però aver bisogno di corrispondere un canone. Ma ciò che è più angosciante è che questi sogni siano non l'espressione di un anelito individuale, di una predilezione soggettiva, ma il frutto di una colonizzazione delle menti che ha finito col trasformare anche l'elemento onirico in un fenomeno di massa. Nemmeno nei sogni il narratore e gli abitanti del villaggio riescono ad essere appieno degli individui, rifugiandosi in una collettività generica e appiattita, in un “we” che, indistintamente, accomuna tutti.

In realtà, le narrazioni di Carey si presentano come vere e proprie “chamber pieces from a chamber of horrors”²⁶ o, peggio ancora, vere e proprie ‘trappole letterarie’ predisposte per farvi cadere non solo i suoi personaggi, ma anche il lettore, e in cui, al lettore e ai personaggi, viene chiesto di scappare, o almeno di tentare una fuga, di cercare un'impossibile via d'uscita. Molto spesso, tuttavia, la maggior parte delle creature immaginate da questo autore, anziché prodigarsi per trovare un passaggio in questi piccoli e crudeli labirinti

²³ P. CAREY, “American Dreams”, in id. *The Fat Man in History* cit., pp. 111.

²⁴ *Ibidem*, p. 111.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Anthony J. HASSALL, *Dancing on Hot Macadam. Peter Carey's Fiction*, St. Lucia, Queensland, University of Queensland Press, p. 28.

narrativi, sembrano spingersi nella direzione opposta, nel rendere, cioè, ancora più strette le maglie della rete in cui si dibattono. Come scrive Peter Pierce:

Carey's essential intuition is how dependent folk happily collaborate in their subjection. [In his short-stories] it is suggested that the condition of captivity, both literal and metaphorical, may involve some clandestine coercion, but is enabled by the captivating allure (however specious, hand-me-down, two-dimensional) of the dominant culture.²⁷

La “dominant culture”, qui come in altri racconti di Carey, è rappresentata da quella americana. E gli americani, alla fine, arriveranno davvero, portando con sé non solo gli agognati dollari, ma anche un’inevitabile, impreveduta svolta narrativa. Essi non si limitano, infatti, a osservare il plastico, ma desiderano anche verificare la correttezza della riproduzione confrontandola con l’originale. Frotte di turisti statunitensi sciamano per il piccolo paese chiedendo ai suoi abitanti di ripetere il gesto con il quale erano stati riprodotti nella loro miniatura. Si attua così un singolare gioco di specchi in cui la vita è costretta ad imitare l’arte che aveva originariamente copiato la vita.²⁸ Eternandoli in quelle pose, Gleason ha costretto la comunità da cui si era isolato a rimanere per sempre se stessa, a non cambiare mai, imponendole un modello immutabile e cristallizzato, e perciò falso. I turisti sono delusi quando vedono che il padre del narratore è invecchiato, che il narratore stesso non è più solo un ragazzo, ma ormai un uomo, incupito dalla condizione di eterna parodia in cui la sua vita, e quella di tutti gli altri abitanti del paese, ha finito col trasformarsi. “They prefer the model”, è la mesta conclusione a cui egli giunge tristemente.

Il testo può quindi, e forse deve, essere letto soprattutto come una parabola sul rapporto che si instaura tra colonizzatore e colonizzato e sulle false rappresentazioni che esso, inevitabilmente, instaura. Ma, allo stesso tempo, come si è già ricordato, “American Dreams” può anche essere letto come un discorso sul potere della rappresentazione *tout court*, in cui Mr. Gleason compendia i caratteri del Gigante Egoista e quelli da demiurgo ciarlatano caratteristici di un Mago di Oz il quale, anziché restituire coraggio, fiducia in se stessi e senso di appartenenza, porta in dono uno specchio capace di riflettere tutto il fatalismo, la falsa identità e l’inadeguato senso di appartenenza così tipico del suo paese.

In realtà i due aspetti di questo racconto di Carey non sono separabili. Il contenuto di apologo morale si adatta perfettamente a una macchina narrativa che, come direbbe Wilding, ha come suo artefice uno scrittore trasformatosi in “manipolatore, in tecnico degli effetti speciali” la cui principale abilità sta nel provocare nel suo lettore una risposta potente e imprevedibile.

C’è un altro aspetto ricorrente nelle narrazioni di Carey che si trova ben espresso anche in “American Dreams”, ovvero il suo interesse per la miniaturizzazione, per il racconto come casa di bambola. Una casa di bambola che deve risultare il più inquietante possibile o che, come nel caso del suo romanzo *Oscar and Lucinda*, diventa metafora del romanzo vittoriano e deve quindi essere fatta a pezzi perché un nuovo edificio possa essere edificato.

Al di fuori dei suoi racconti degli anni ’70, ci sono almeno altri due testi in cui si ripropone la malia, quasi l’ossessione di questo autore per il tema, così tipico della narrazione

²⁷ Peter PIERCE, “Captivity, Captivation: Aspects of Peter Carey’s Fiction”, in I. Petersson and M. Duwell (eds.), “And What Books Do You Read?”: *New Studies in Australian Literature*, St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press, p. 149.

²⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 23.

e del mondo anglo-sassone, della miniaturizzazione, della riduzione in scala del mondo reale. Uno si trova in *Illywhacker*, il primo romanzo di notevole impatto scritto da Carey, in cui l'Australia si trova trasfigurata nella metafora del "Best Pet Shop in the World", una specie di zoo-museo popolato da varia fauna e varia umanità che si trova qui rinchiusa in gabbie ed esibita in qualità di specie in pericolo di estinzione: pastori, artigiani, inventori, massoni, Aborigeni, *bushmen*, artisti e scrittori... Ma la narrazione che meglio riprende questo aspetto della miniaturizzazione, della riduzione in scala del mondo animato è l'unico libro che Peter Carey abbia scritto per l'infanzia, *The Big Bazooley*, un piccolo capolavoro nel suo genere. Qui la madre del giovane protagonista, Vanessa Kellow, una donna alta, con mani e piedi di misura sproporzionata, è un'artista che realizza, contrariamente a quanto indurrebbe a pensare il suo aspetto, dei quadri in miniatura di perfezione assoluta:

Nessuno spiegò mai come ci riuscisse, come chiunque al mondo potesse riuscirci: sarebbe sembrato un miracolo perfino se Vanessa Kellow fosse stata alta sessanta centimetri. Perché quelle miniature mostravano città intere. Non solo i palazzi e le strade, ma i fornai e i macellai, e gli stufati che bollicchiavano nelle pentole, e le lentiggini sulle facce, e il gatto addormentato nel cestino, e la lanugine sotto i letti, anche se era impossibile vedere tutto questo senza una lente d'ingrandimento...e allora si scopriva un anello con rubino in un cassetto segreto, o un vaso di caramelle a strisce blu e verdi in una credenza, ma anche così si aveva l'impressione che ci fossero ancora molte, molte altre cose che sfuggivano alla vista.²⁹

L'artista che maggiormente rispecchia questo tipo di rappresentazione, per quanto i suoi quadri siano tutt'altro che piccoli, è Jeffrey Smart, un pittore australiano che Carey ha ammesso essere la controparte illustrata del suo mondo letterario³⁰. Le opere di Smart, un artista nato ad Adelaide nel 1921, la cui rappresentazione metafisica degli spazi urbani riflette egregiamente lo stile narrativo di tutti e quattro gli autori trattati da questa ricerca, hanno molto a che fare con il mondo letterario, non solo perché numerosi suoi quadri sono stati utilizzati come illustrazioni di copertina di testi pubblicati specialmente negli anni '70, non solo perché a lui si deve il bizzarro ritratto di David Malouf, uno dei massimi autori australiani contemporanei, ma anche perché un suo quadro, *Cahill Expressway* (1962), è stato utilizzato come fonte d'ispirazione per una raccolta di racconti collettiva sollecitata e curata dall'eminente critico Helen Daniel, già più volte citata all'interno del nostro percorso.

²⁹ P. Carey, *Gran Superslam*, Milano: Mondadori, p.9.

³⁰ Cfr. Lettera di Peter Carey a Craig Munro dell'ottobre del 1973 citata in K. LAMB, *Peter Carey cit.*, p.8.

Le immagini di Smart sono allucinazioni iperrealiste in cui uno scenario del tutto abituale, dipinto a colori vivaci e brillanti, generalmente con una tecnica a olio, raffigurano desolati scenari urbani in cui si affacciano minute, inadeguate figure umane che risultano inquietanti nel loro smarrimento o sottilmente disturbanti per il senso di minaccia che riescono misteriosamente ad evocare senza che alcunché di dichiaratamente sospetto sia evidenziato. Si veda, a titolo di esempio, il quadro che ha per titolo *Yarragon*, che riproduciamo qui non essendo riusciti a reperire il per noi più significativo *Factory Staff, Erehwyna* (1972), scelto poi per illustrare la copertina della seconda raccolta di Carey. L'immagine resta sospesa tra l'allegoria e l'insignificanza. Il magazzino in lamiera corrugata – una visione tipica dei racconti di Carey e della periferia australiana – lo squallido paesaggio in secondo piano popolato da stenti eucalipti e da case anonime, le sterpaglie in primo piano, i bidoni colorati, sono tutte presenze che creano una visione postmoderna da *non luogo* in cui la



figura minuta dell'uomo che legge il giornale riesce comunque a suscitare un'impressione inquietante, quasi hitchcockiana, e la negazione del suo volto produce nell'occhio di chi guarda un'attesa che non sarà mai appagata.

Nell'opera di Smart, comunque, uno dei dati più rilevanti è che la figura umana rappresentata, sia che essa riesca a dominare l'ambiente che la sovrasta, sia che risulti sperduta in esso, risulta in qualche modo marginale, rimpicciolita, miniaturizzata. Da Swift fino ai racconti per bambini illustrati da Beatrix Potter, in cui un microcosmo animalesco riproduce un mondo adulto reso più umano e intimo, più tollerabile e caloroso da un rassicurante ridimensionamento, la miniaturizzazione è stata usata proprio a questo preciso scopo, salvo scatenare effetti opposti, più o meno consapevoli. In un articolo risalente a ormai più di vent'anni fa, Pietro Bellasi scriveva come la miniaturizzazione si collochi “nel regime notturno della profondità, della calma, del calore, dell'intimità e del nascondimento”, mentre la megalizzazione è “dominio, potere di penetrazione, erezione, ascensionalità”.³¹ I termini paiono paradossalmente invertiti in questo e in altri racconti di Carey, dove invece sembra che la riproduzione in scala, la miniaturizzazione, che nasconde in sé una chiara metafora della rappresentazione e dell'arte, si prenda un'inaspettata rivincita nei confronti del mondo reale, non più facendosene plasmare, ma plasmandolo a suo piacimento. È un mondo di ombre che prende il sopravvento su un mondo che si illude di essere sostanza reale.

II.3.1 “An Infinite Onion”

³¹ Pietro BELLASI, “Gulliver e noi”, in *Prometeo*, n.4, 1983, p. 41.

Nell'analisi del precedente racconto si osservava come i testi di Carey si offrano sempre a molteplici livelli di lettura, tutti armonizzati fra loro, fusi nella macchina narrativa che li fa funzionare. Si potrebbe quasi osservare che quelli di questo autore sono racconti 'a forma di cipolla' che, strato dopo strato, ci lasciano alla fine di fronte a una visione sfuggente e inafferrabile. Il racconto che si offre come vera e propria esemplificazione di questo processo è, fin dal suo titolo, "Peeling", pubblicato per la prima volta sul n.31 della rivista *Meanjin* dell'aprile del 1972.

Qui si ritrae l'ambigua convivenza di un uomo e una donna che dividono una casa nei sobborghi di Londra e tutta l'atmosfera di questo racconto è pervasa dall'ossessivo predominio di tonalità bianche e da colori opachi e polverosi. La via in cui essi abitano è perennemente immersa in una bianca nebbia di latte, i colori degli abiti della donna, che si veste a strati, i capelli sale e pepe dell'uomo, un maturo disoccupato, che concupisce la donna in paziente attesa perché, nelle sue stesse parole "Life is nothing without expectation",³² tutto contribuisce a trasmettere questo cromatismo imprecisato e scialbo. Ma la sfumatura del bianco è conferita soprattutto dalla sola passione che sembra animare la donna, e cioè la mania di collezionare bambole, che acquista da mercatini dell'usato e che poi sottopone a un curioso, inquietante trattamento:

Those which still have their hair she plucks bald, and those with eyes lose them, and those with teeth have them removed and she paints them, slowly, white. She uses a flat, plastic paint. I have seen the tins.

She arranges the dolls in unexpected places. So that, walking up the stairs a little drunk, one might be confronted with a collection of bald white dolls huddled together in a swarm.³³

Indubbiamente la bambola rappresenta uno dei feticci più cari al genere fantastico quando non addirittura a quello horror, ma è interessante vedere come, di queste figure-simbolo della tradizione fantastica europea, Carey si avvalga in modo spesso originale e innovativo. Nell'analisi di successivi racconti vedremo infatti come questo autore riprenda immagini centrali nel discorso fantastico, quali quelle dell'Ombra e dell'invisibilità, ma in una chiave nuova, inaspettata. Qui la figura della bambola non si limita ad essere una potente immagine di alterità, a esprimere la presenza inquieta di un replicante, di un altro da sé plausibile e silenzioso, ma pare al contrario rivelarsi come la vera identità, più intima e nascosta della natura umana.

La volontà dell'uomo di dilazionare in un gioco estenuante i suoi piccoli rituali si scontra con la blanda disponibilità della donna che, pur senza nessun vero trasporto, sembra incline a concedersi, ad aprirsi in una confidenza che l'uomo ritiene perfino eccessiva. Soprattutto quando la donna gli confessa di esercitare l'attività di infermiera in una clinica in cui si praticano aborti:

She says, I help do abortions.

She may as well have kicked me in the stomach. I would have preferred it. [...] I did not wish to discuss anything so ... deep?

I say, we all have jobs to do, should we so lucky as to have a job, which as you know...

She says, the abortionist is not a doctor, there are a number of rooms around London, sometimes at Sheperd's Bush, Notthing Hill, there is one at Wimbledon, a large house.

³² P. CAREY, "Peeling", in Id. *The Fat Man in History* cit., p. 22.

³³ *Ibidem*, p. 23.

I have not heard of this sort of thing before. I examine her hands. They are small and pale with closely bitten nails and one or two faintly pink patches around the knuckles. I ask her if she wears rubber gloves. She says, yes.

I am quite happy to discuss the mechanics of the job, for the moment.

[She says] I have helped kill more people than live in this street... I counted the houses in the street one night... I worked it out.

I say, it is not such a large street... a court, not very large.³⁴

Questa passaggio ben rappresenta il tono surreale di questo racconto e il tipo di relazione, di dialogo che si instaura tra i due personaggi in un vero e proprio teatro dell'assurdo in cui la figura femminile si apre in una confidenza di natura delicatissima, scossa e pressoché annichilita dal dolore che essa provoca, mentre la figura maschile, a cui peraltro è affidata la voce narrante, è del tutto inadeguata e fuori registro, creando così un controcanto grottesco a una vicenda che sarebbe altrimenti esclusivamente drammatica. È poi degno di nota osservare come Carey avvicini il tema dell'aborto, così carico di implicazioni politiche e sociali in quegli anni anche nel suo paese d'origine, in modo tanto paradossale e straniante. La smania di raccogliere bambole e di dipingerle di bianco dopo averle private di occhi e capelli, acquisisce tuttavia un nuovo significato alla luce della confessione della donna. Le bambole diventano infatti le proiezioni, le oggettivazioni dei bambini mai nati, in quello che forse è un monito perenne di colpa e mortificazione che la donna infligge a se stessa.

Malgrado, o forse in virtù di tutte queste incomprensioni, la relazione tra i due personaggi li spinge a un'intimità sempre maggiore tanto che, superate le ultime esitazioni del personaggio maschile, i due si trovano infine a letto insieme. Ma l'atto stesso di spogliare la donna richiede un processo lungo e laborioso, uno svelamento di numerosi strati di vestiario in una danza dei sette veli del tutto statica ed anti-erotica:

As I guessed her breasts are large and heavy. I remove the last blouse to reveal them, large and soft with small taut nipples. I transfer my attention to her skirt, then to a second skirt, and thence to a rather tattered petticoat. Her stockings, I see, are attached to a girdle. I begin to unroll the stocking, unrolling it slowly down the length of her leg. Then the second stocking. And the girdle.³⁵

La donna si trova ora nuda, seduta sul letto davanti a lui, nuda a eccezione di un piccolo orecchino sul lobo sinistro. Lui vuole togliere anche quello, ma la donna fa resistenza, e quando infine, facendole violenza, riesce a tirarlo, esso si rivela essere non un semplice orecchino, ma il piccolo gancio di una cerniera. "As I pull, her face, then her breasts, peel away. Horrified, I continue to pull, unable to stop until I have stripped her of this unexpected layer."³⁶ Alla fine di questo progressivo svelamento resta, in mezzo alle spoglie spugnose degli strati precedenti, una creatura liberata dalla sua crisalide. Non più una donna ma un uomo, il cui volto, i cui capelli sono identici a quelli della sua incarnazione precedente. La nuova creatura sembra guardare con stupore alla sua nuova condizione. "She (for I must, from habit, continue to refer to her as "she") seems as surprised as I am. She takes her penis in her hand, curious, kneading it, watching it grow. I watch fascinated. Then I see, on the right ear, a second earring."³⁷ E alla fine di questo processo di svelamento il risultato finale, pur

³⁴ *Ibidem*, pp. 23-24.

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁶ *Ibidem*, p. 32.

³⁷ *Ibidem*, p. 32.

sorprendente, viene acquisito dal lettore in tutta la sua logica dolorosa. Ciò che resta nel guscio della donna, nei suoi strati di creatura umana, è una bambola, “a small doll, hairless, eyeless, and white from head to toe.”³⁸

Il critico australiano Trudi Tate ha fornito una lettura in chiave femminista di questo racconto, cogliendo nell'inafferrabilità finale del personaggio della donna il solo modo in cui essa può liberarsi dal maschio-narratore.

The woman refuses to conform to his rules of story-telling. The story, the woman, the unknown and the repressed are all out of his control. The narrator, the 'I', becomes the 'eye' and reads his own story about woman: he peels away the layers of the feminine text to reveal the difference within, to destroy the woman and to regain control of his story.³⁹

Per quanto questa lettura sia non solo suggestiva, ma anche perfettamente calzante, ci pare di poter aggiungere che l'atto compiuto dalla figura maschile del racconto di tirare l'orecchino per scoprire cosa si nasconde allo strato successivo, sia in qualche modo anche emblematica dell'approccio del lettore, e del critico, ai racconti stessi di Carey, in cui si trovano nuove stratificazioni, nuovi significati, nuovi rimandi, fino al finale confronto con una creatura che, come un idolo, come un feticcio, esercita una suggestione profonda e inquietante proprio perché è senza volto e senza sguardo, inespressiva e ieratica.

II.4. *Australian Graffiti*

Il testo che invece condensa ed esprime con più precisione la doppia tematica dell'*entrapment* e della metamorfosi, seppur sempre di una metamorfosi volta a un'involuzione anziché a un progresso, è probabilmente il racconto che ha per titolo “Crabs”. In questa *short-story* apparsa per la prima volta su *Overland* n°53 del febbraio 1972 troviamo inoltre una struttura narrativa tipica dei racconti di Carey in cui il lettore – e i personaggi – sono collocati in una posizione inizialmente rassicurante, fino a quando il piano del racconto stesso si fa sempre più inclinato e scivoloso, ma è ormai troppo tardi per tentare una fuga, per ristabilire le più corrette proporzioni.

‘Crabs’ è il soprannome del protagonista del racconto eponimo, un personaggio il cui corpo, come quello della ragazza in “Peeling”, sembra miniaturizzato, bamboleggiante, inadeguato in primo luogo ai suoi stessi occhi. L'inadeguatezza innanzitutto fisica, e poi anche spirituale e umana è un tratto moderno della narrativa occidentale, ma in una sua intervista Carey sembra attribuire particolare rilievo a un autore che, altrimenti, sarebbe difficile accostargli, e cioè Graham Greene. Questo narratore sosteneva che, fra i compiti principali di un artista, vi è quello di collocare al centro del suo mondo figure di *misfits* e diseredati, per suscitare nel lettore una simpatia nei confronti di questi stessi personaggi; simpatia che, altrimenti, egli si asterrebbe volentieri dal provare. A tale riguardo vengono in mente, fra le tante, figure memorabili come quella del killer dal labbro leporino in *A Gun for Sale* o quella del claudicante rappresentante di aspirapolvere in *Our Agent in Havana* in una

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Trudi TATE, “Unravelling the feminine: Peter Carey’s “Peeling””, in *Meanjin*, n. 46, 1987, p. 398.

lunga galleria di personaggi il cui tratto distintivo è quello della menomazione, ora fisica, ora spirituale.

Anche Carey si serve di questo stesso processo, cioè di convogliare su un disadattato protagonista una luce patetica utile a facilitare nel lettore un'immediata immedesimazione, ma, diversamente da quanto avviene nel romanziere inglese, egli attua questo stratagemma non per spingere il suo lettore a un più elevato livello di maturità attraverso un processo empatico, ma per intrappolarlo meglio in quella piccola camera degli orrori che sono i suoi racconti. Se in Greene l'umanità è il fine ultimo delle vicende narrate, in Carey essa non è che l'esca, il formaggio avvelenato posto in una trappola per topi perfettamente congegnata.

Crabs è quindi un personaggio il cui corpo aggraziato e minuto viene da lui percepito come una condanna, un handicap contro cui combattere. Egli si alimenta come un pugile in procinto di affrontare un incontro, ma il suo grande obiettivo non è quello di salire sul ring, ma di essere un giorno all'altezza di guidare un camion di grandi dimensioni per una ditta di trasporti. Per questo motivo egli disprezza la sua automobile, una piccola Mini che assurge ai suoi occhi a simbolo di quello che egli è ancora e non vorrebbe più essere, e decide di farsi prestare un'automobile americana, una Dodge del '56, da Frank, il suo migliore, o meglio, il suo unico amico, per recarsi al Drive-in con Carmen, la sua ragazza.

Tutto il racconto è pervaso, come già "American Dreams", da continui riferimenti allo stile di vita statunitense: la Dodge, il drive-in, una certa attitudine alla sessualità sospesa tra curiosità e reticenza, rimandano poi a ben precise coordinate temporali, che sembrano invece farsi impalpabili nel resto della storia. Il decennio a cui Crabs guarda con ammirazione è quello degli anni '50 americani, e quello che egli cerca di ricreare a sua volta è un improbabile "Australian Graffiti". Ancora una volta Carey non inserisce elementi utili a caratterizzare un luogo e un periodo ben definiti. L'impressione è tuttavia che gli anni '50 siano già terminati da tempo quando ha luogo la vicenda di questo racconto, e che il paese in cui vive Crabs possa quasi essere qualsiasi paese di lingua inglese *fuorché* gli USA stessi, la cui luce brilla come un faro lontano e ingannevole in queste pagine.⁴⁰ Crabs vive nella desolata periferia di un mondo periferico e la stessa minuta corporatura di questo personaggio, così inadeguata alla sua ambizione di porsi a guida di un veicolo smisurato, sembra quasi alludere all'immenso mondo australiano popolato, all'epoca in cui Carey scrive questa *short-story*, da appena 13 milioni di abitanti. Malgrado corpo e ambizioni del suo protagonista siano così poco conciliabili, il racconto mantiene nella prima parte una sua coerenza e onora il rispetto al realismo mimetico. A contribuire al deragliamento da un registro realistico è l'irruzione in scena dei Karboys, una gang giovanile che ruba automobili per smembrarle e venderne i pezzi sul mercato nero. È interessante notare come i Karboys siano utilizzati da Carey non solo per inserire un elemento di minaccia nel racconto, ma anche per destabilizzare le coordinate temporali del lettore, fino a quel momento sufficientemente rassicuranti, per quanto evasive:

The Karboys have come about slowly and become more famous as the time have got worse. With every strike they seem to grow in strength. And now that imports are restricted and most of the car factories are closed down they've got worse. A year ago you only had to worry if your car broke down on the highway

⁴⁰ Anthony J. Hassall sostiene che le pagine di "Crabs" rimandino senz'ombra di dubbio alla dimensione periferica e provinciale della Melbourne anni '60. La realtà suburbana che si diffonde da questo e da altri racconti di Carey riesce in realtà ad essere tanto locale quanto universale, ad essere voce, per quanto spenta e anodina, di una periferia come di tutte le periferie.

or in a tough suburb. They'd come and strip down your car and leave you with nothing but the picked bones. Now it's different.⁴¹

Resta tuttavia del tutto imprecisato quale valore abbia questo “now”. Ci si chiede infatti se esso appartenga al presente e alla contemporaneità, oppure sia proiettato verso un futuro incerto e minaccioso. Un futuro che, evidentemente, è stato del tutto destituito, ‘spogliato’ come le automobili, di qualsiasi carattere di progresso per assumere un volto non lontano da quello distopico. È un futuro incapace di immaginarsi che come mesta prosecuzione del passato, verso il quale si nutre una sorta di nostalgia, in special modo nei suoi oggetti più significativi ed emblematici, come per l'appunto le automobili, che assurgono al ruolo di simulacri minacciati e minacciosi, carichi di doppiezza e ambiguità.

I Karboys sono indubbiamente l'elemento che contribuisce a far deviare il racconto verso l'assurdo e l'irrazionale. Sono loro, infatti, a sottrarre due ruote all'automobile proprio nel momento in cui Crabs e Carmen stanno stringendosi in un amplesso nella dubbia intimità offerta dalla Dodge e dalla penombra del drive-in. L'automobile si inclina immediatamente, come il racconto stesso, facendo scivolare i suoi protagonisti in una caduta di cui essi stessi non prevedono ancora le conseguenze.

Disperato per il danno occorso all'auto dell'amico, per cui si sente in qualche modo responsabile, Crabs vorrebbe darsi da fare per recuperare il maltolto, ma è a questo punto che il drive-in si trasforma in qualcosa di inaspettato e inquietante, un specie di “refugee camp” da cui non è dato modo di uscire. Questa, a ben vedere, è la prima metamorfosi del racconto, in cui a subire una radicale trasformazione è l'ambiente della storia stessa. Nel volgere di poche pagine lo Star Theatre Drive-in si trasforma in un punto di raccolta di naufraghi di terra, poi in quella che A.J. Hassall chiama una “totalitarian democracy” e poi ancora in un vero campo di concentramento. Il direttore del luogo, una volta che è sorto un nuovo giorno a illuminare il desolante squallore del posto, li informa su come sia ora organizzata la loro esistenza: “He explains the meal ticket system – the government will supply them with ten dollars' worth of tickets each week, these tickets can be spent at the Ezy-Eatin right here on the drive-in.”⁴² Carmen si consola dicendo che presto avrebbero lasciato il posto a piedi, ed è solo allora che si delinea il totale isolamento del luogo, così come viene tratteggiato sempre nelle parole del direttore.

“... you don't have a bus or a train because buses and trains don't come to the Star Drive-in. They've got no reason to, do they? Secondly, you can't walk down that highway, young lady, because it's an 'S' road. And if you know the laws of the land you ain't permitted to walk on or near an 'S' road.”⁴³

Il lettore e i due personaggi principali vengono poi a conoscenza del fatto che “the wire is now electrified”; “the drive-in is closed to visitors” e “the security cars circle the perimeter all night”.⁴⁴ È interessante notare come, piuttosto che lasciare nel vago, nell'indefinito, questi aspetti così surreali e incredibili, Carey scelga invece una strategia opposta, cioè quella di dare coerenza a un racconto che, a una coerenza mimetica e realistica, parrebbe negarsi. La figura del direttore è utile a spiegare la situazione non solo ai personaggi,

⁴¹ P. CAREY, “Crabs”, in Id., *The Fat Man in History* cit., p.11.

⁴² *Ibidem*, p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 16.

ma anche al lettore che altrimenti non si capaciterebbe della situazione, o che le attribuirebbe il valore di un veto simbolico o fantastico. “Crabs” appare, da questo punto di vista, più come un racconto fantascientifico che come un racconto fantastico e non perché vi siano elementi tecnologicamente avanzati o futuribili, ma perché, secondo la definizione che di Science-Fiction fornisce Darko Suvin, il suo autore crea dei presupposti tali da renderne coerente e non fantastico lo sviluppo.⁴⁵ Della reclusione a cui vengono sottoposti i suoi protagonisti, del tutto assurda in un piano di realtà, vengono invece fornite tutte le coordinate necessarie per renderla, se non spiegabile – i motivi di questo carcere restano infatti nebulosi – almeno plausibile.

Per il suo carattere claustrofobico questa *short story* di Carey ricorda infinite altre narrazioni, ma ci pare esemplare ricordarne, per il loro diverso carattere, almeno due. Da un lato il racconto “I prigionieri di Longjumeau” di Leon Bloy, capolavoro del Fantastico francese in cui una coppia di giovani sposi si toglie la vita in seguito ai reiterati tentativi di partire per un viaggio sempre frustrati per qualche banale motivo; dall’altro esso rievoca un’altra pietra miliare della claustrofobia surreale, il film *El angel exterminador* (MEX, 1962) di Luis Buñuel, in cui gli invitati a un ricevimento in una dimora dell’alta borghesia sono impossibilitati a uscirne per un motivo imprecisato, per un alone di mistero soffocante che permea di sé tutto il film. Il drive in di Carey trae ispirazione da entrambe queste rappresentazioni, eppure il senso di soffocamento che induce nel lettore ha anche qualcosa di nuovo. Esso è un microcosmo⁴⁶ dai tratti fantastici, surreali e assurdi come, in diversa misura, hanno i lavori di Bloy e Buñuel, ma ad essi si aggiunge una coerenza che lo rende ancor più inquietante. Una coerenza derivata dall’ambizione di plausibilità e di credibilità tipica della *Science fiction* che qui conferisce un senso ancor maggior di ansia e costrizione.

Il rapporto fra ciò che è reale, ciò che è immaginario e ciò che è rappresentabile costituisce forse uno degli elementi cruciali nella narrativa di Carey. In realtà questo tema non caratterizza certamente solo questo autore, assurgendo all’elemento distintivo della riflessione della e sulla letteratura nel Novecento. David Lodge ha scritto a questo proposito:

Novelists are and have been split between, on the one hand, the desire to claim an imaginative and representative truth for their stories, and on the other to wish to guarantee and defend the truth-claim by reference to empirical facts: a contradiction they seek to disguise by elaborate mystifications and metafictional ploys.⁴⁷

La narrativa di Carey sembra voler invertire i poli tra orizzonte realistico e fantastico, sembra voler sottolineare il fatto che, anziché mondi opposti e inconciliabili, essi siano territori limitrofi i cui confini sono alquanto confusi e laddove, nelle sue storie, noi ci avviciniamo per cogliere l’infinitesimamente piccolo, il dettaglio che squarcia il velo di una ‘slice of life’, è proprio in quel momento, esattamente come avviene in “American Dreams” e “Peeling”, che sprofondiamo in un mondo grottesco, del tutto privo di coordinate certe. Carey, secondo l’efficace definizione che delle sue storie dà Xavier Pons, prende a prestito elementi della vita reale – esattamente come fanno i Karboys con l’automobile di Crabs – per introdurci in mondi solo in apparenza rassicuranti, “so that the reader is hardly aware of

⁴⁵ Cfr. Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & London: Yale University Press, 1979, p. 53.

⁴⁶ Cfr. X. PONS, “Weird Tales. Peter Carey’s Short Stories” cit., p.401.

⁴⁷ David LODGE, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London & New York, Routledge, 1990, p. 18.

having taken a jump, of having moved into a different kind of universe until he finds himself plump in the middle.”⁴⁸

Leggendo la narrativa breve di questo autore, sperimentando il senso di angoscia che deriva dalla sua ossessiva rappresentazione di prigionieri e metamorfosi ci si domanda se questo tipo di narrazioni costituiscano non solo una riflessione letteraria, ‘*metafictional*’, offrendosi anche come riflessioni politiche, e in special modo come riflessioni politiche sul suo paese d’origine. Nei romanzi questa operazione è in qualche modo più evidente, per quanto sottilmente insinuata nella narrazione. L’atto di riscrittura della Storia dell’Australia stessa da un punto di vista anti-colonialista e anti-britannico rappresenta il *fil rouge* di tutti i romanzi di Carey, da *Oscar and Lucinda* a *The True History of the Kelly Gang*, da *Jack Maggs* a *His Life as a Fake*. È interessante poi ricordare come Carey abbia sostenuto che tutta la sua produzione può essere letta in questo senso, come un dialogo con la storia del suo paese e paragonare questa affermazione con la laconica risposta data alla domanda di un suo intervistatore negli anni ’70. “So you’re so much concerned with the political situation, or political morals or ethics, you’re concerned with the individual place” e Carey: “Yes, that’s right.”⁴⁹ La chiave allegorica, specialmente se usata nel discorso fantastico, è sempre tra le più pericolose e inadeguate da un punto di vista critico, ma si stenta, di fronte al ricorrente utilizzo delle metafore dell’intrappolamento e della metamorfosi attuate da Carey, a non cogliere un significato politico, per quanto questo autore si sia espresso in senso contrario. Il reiterato ricorso alla metamorfosi sembra infatti rinviare da un lato a una società, quella australiana, che era pervasa da un cambiamento epocale, e dall’altro a una negativa ricezione di quello stesso cambiamento in atto. A un passo dall’avvicinarsi al suo futuro l’Australia sembra volgersi a un passato recente e rassicurante che emerge attraverso l’evocazione dei caratteri più triviali della cultura e del costume: i film con Rock Hudson o le automobili americane degli anni ’50, in quella che Jameson ha definito una “nostalgia for the present”, per cui anche l’immagine del futuro acquisisce caratteri contemporanei quando non addirittura antiquati.

Lo spazio chiuso, la prigionia, che nell’opera di Carey non si limita ad essere simbolizzata, ma trova un potente correlativo oggettivo a esprimerla (la chiesa di cristallo all’interno della quale trova la morte il protagonista di *Oscar and Lucinda* ne è forse l’esempio più potente ed evocativo) sembra d’altra parte rinviare alla storia stessa di questo paese, il cui primo stato in essere dopo la colonizzazione fu quello di colonia penale. Così, se da un lato Carey fa emergere drammi individuali di cui i suoi personaggi sono vittime spesso inconsapevolmente consenzienti, dall’altro il tema della prigionia non può non rimandare all’atto fondativo, intimamente perverso e violento, dell’Australia stessa.

Anche il successivo sviluppo del racconto sembra avvalorare questa interpretazione in chiave storica. Mentre Crabs trascorre i suoi giorni indaffarato per recuperare le due ruote originali, mentre Carmen sembra accettare, quasi con lieta rassegnazione, la sua nuova condizione di prigionia sovvenzionata dallo stato, ci viene detto che nuovi arrivi contribuiscono a rendere più folto il numero dei prigionieri. Dapprima vengono scaricati dei “Nissen huts”, e cioè dei prefabbricati in lamiera corrugata in cui venivano ammassate le famiglie dei nuovi immigrati, per lo più provenienti dall’area mediterranea. Poi, seppur

⁴⁸ X. PONS, “Weird Tales. Peter Carey’s Short Stories” cit., p.400.

⁴⁹ C. MUNRO, “Building the Fabulist Extensions” cit., p. 9.

distratto dalla sua smania di fuggire, che sembra ormai il solo a coltivare, Crabs “sees exotic things: cloaks, robes, dark skin, swarthy complexions. He hears voices he doesn’t understand, he thinks of the tower of Babel [...]”.⁵⁰ Il drive in sembra davvero assumere le caratteristiche di un paese multietnico tutt’altro che pacificato, una presa di coscienza, questa, che fu propria dell’Australia degli anni in cui Carey scrive questo racconto. Infatti Carmen si sente minacciata dai nuovi arrivati “possibly Italians” e dal suo punto di vista cogliamo quanto le condizioni di vita le appaiano peggiorate. “The whole place stinks of filthy wogs. They’re dirty, filthy, everything is horrible.”⁵¹

Ma cercare una via di scampo è ormai impossibile. I disperati tentativi di Crabs di procurarsi le ruote mancanti si sono dimostrati tanto faticosi quanto vani perché, in una scena tragicomica, quando egli apre il cofano per saggiare le condizioni del motore, si rende conto che questo è stato asportato e al suo posto si trova una pozza d’acqua putrida a cui si abbeverano dei pulcini. Questa frustrazione comporta un ulteriore passaggio che, in tutta la sua follia, appare in qualche modo coerente nell’implacabile logica di questo racconto. Crabs, infatti, afferma come “To be free, you must *be* a motor car or vehicle in good health.”⁵² Rivelatasi infruttuosa l’idea di procurarsi dei pezzi di ricambio, Crabs comprende che l’unica via di fuga che gli resta sarebbe non di *avere*, ma di *essere* un’automobile in buone condizioni. Come gli abitanti del villaggio di “American Dreams” il suo sogno di libertà e di fuga si identifica con un oggetto, un simulacro, uno *status symbol*. Tuttavia qui il passaggio è, naturalmente, ancora più estremo. Non c’è più nessuna transizione metaforica a mediare con il desiderio dell’oggetto, e l’identificazione con esso si trasforma con una perfetta identità e simbiosi. È solo allora che si compie una metamorfosi involutiva di stampo quasi ovidiano. D’altra parte le metamorfosi di Ovidio servivano a spiegare il reale – la forma, la nascita, l’intima natura di una pianta o di una costellazione, ad esempio – ed erano generate quasi sempre da un tentativo di fuga, dal rifiuto di una violenza. Anche in Carey troviamo applicato questo medesimo processo, per cui Crabs è testimone e vittima di una società consumistica e post-industriale, e quindi, pur in tutta la sua assurdità, egli contribuisce a renderci più chiaro il reale e l’esistente; e la sua metamorfosi, che si rivela essere niente più che il compimento della violenza subita, rappresenta davvero un disperato tentativo di fuga da un sopruso:

He begins to manufacture the tyres, they are large and fat with heavy treads. He can feel the, he feels the way they roll along the dusty lanes. He feels them roll over an empty can and squash into the dust. [...] He feels whole. For the first time in his life Crabs feel complete.⁵³

La felicità, il senso di completezza che lo pervade una volta che egli si è mutato in un camion appare come l’avveramento della favola platonica – Crabs infatti non avrà più bisogno di Carmen, dimenticandosi di lei – trasformata in parabola meccanica, si avvera tuttavia solo brevemente. Uscire dal drive-in si rivela ora un’impresa di esigua facilità, ma è quello che lo attende all’esterno a lasciarlo sconcertato. Le periferie in cui ha sempre vissuto sono prive di luci; il mondo, un mondo lunare fatto di autostrade deserte e ampi spazi desolati, è privo di qualsiasi traccia di vita e un’apocalisse silenziosa sembra essersi compiuta. Un’illusione riscalda la sua nuova anima di camion rombante quando intravede delle luci

⁵⁰ P. CAREY, “Crabs”, in Id., *The Fat Man in History*, p. 18.

⁵¹ *Ibidem*, p. 19.

⁵² *Ibidem*. (enfasi mia)

⁵³ *Ibidem*, p. 19-20.

stagliarsi all'orizzonte, ma quando infine si avvicina fiducioso Crabs può distinguere chiaramente l'insegna: "STAR THEATRE DRIVE-IN. PLEASE TURN OFF YOUR LIGHTS."⁵⁴ Un monito la cui perentorietà ci ricorda quella del grido disperato levato da Echion in "Concerning the Greek Tyrant".

Non solo le luci dei fanali devono essere spente, ma anche quelle di un anelito di libertà senza speranza. La prigione da cui Crabs ha tentato una via di fuga attraverso la sua inspiegabile metamorfosi non prevede vie di fuga perché essa sembra coincidere con il mondo intero e la vita stessa. Così come il racconto si apre e si chiude in un cerchio perfetto e opprimente in cui i desideri del protagonista – irrobustire il suo corpo inadeguato, poter guidare un camion identificandosi con esso – si rivelano essere pienamente appagati, ma trasformati nella sua definita prigione anziché in una felicità raggiunta.

II.4.1. *Australian Gothic*

Si è spesso parlato dei racconti di Carey, e della sua produzione più in generale, come di una scrittura dotata di visionarietà, e perciò in qualche modo votata al grande schermo. L'affermazione ci sembra in qualche modo criticabile sulla base del suo stesso assunto. La scrittura di Carey ci sembra infatti particolarmente difficile da trasportare sul grande schermo non *malgrado*, ma proprio *in virtù* del suo carattere visionario. Ne è dimostrazione il fatto che nessuno degli adattamenti tratti da sue opere si è mai trasformato in un film memorabile. Gli esempi sono non meno di tre: *Bliss*, tratto dal suo omonimo romanzo per la direzione di Ray Lawrence, regista poi approdato a un'affermazione internazionale grazie al successo ottenuto col suo *Lantana*; *Oscar and Lucinda*, di Gillian Armstrong, una pellicola forse encomiabile, ma certamente non riuscita, che è risultata essere più una riduzione che non un vero e proprio adattamento e *Dead End Drive In*, tratto proprio da "Crabs", forse il più deludente fra tutti e tre. Si potrà probabilmente ribattere che laddove Carey si è invece prestato a lavorare come sceneggiatore e non come semplice prestatore di soggetti il risultato sia stato più apprezzabile, come è avvenuto con *Until the End of the World* di Wim Wenders, ma in quel caso è stato Carey stesso a restare così deluso dall'esito da esigere di non figurare nei *credits*.

In realtà potremmo azzardare l'idea che Carey sia stato l'antesignano, almeno nel suo paese, di un modo nuovo di ritrarre la realtà attraverso una distorsione fantastica e fantascientifica. Graham Huggan scrive come i racconti di questo scrittore possano essere letti come "self-directed satires on the modern fantasy industry: on the mass-produced drams and visions of 20th century corporate capitalism"⁵⁵ e aggiunge poi come queste *short-stories* "recorded the failure to invent an utopian future."⁵⁶ La visione che prospetta Carey nei suoi racconti sembra tuttavia rimandare a una visione anti-utopica piuttosto che distopica in senso stretto. Le sue distopie, se tali si possono definire, sono infatti a loro volta precarie e fallimentari. Il loro approccio totalitario (come in "Crabs", come in "The Fat Man in History") sembra fare leva più su un disfacimento del tessuto sociale e su una perdita di sicurezza e controllo, piuttosto che su un irrigidimento dei vincoli e su una mancanza di libertà. Il modello distopico evocato da Carey è infatti disgregato e anarchico anche quando ci

⁵⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁵ Graham HUGGAN, *Peter Carey*, Melbourne: Oxford University Press, 1996, p.18.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 65.

sembra rigoroso; il suo è un mondo prossimo a uno stallo, un mondo che sembra rimpiangere un tempo più felice e questo modello sarà applicato spesso nelle espressioni artistiche australiane coeve a questi racconti o ad essi immediatamente successivi, suggerendo da un lato che Carey abbia saputo cogliere fra i primi un modo di raccontare che era sintomatico segno dei tempi, dall'altro che il suo magistero letterario abbia poi fatto scuola diventando anche maniera.

Non saranno pochi né di scarso significato gli sviluppi australiani, specialmente in campo cinematografico, che sembrano porsi alla sequela di queste opere di Carey. La trasposizione più conosciuta delle atmosfere che per primo questo autore aveva evocato è sicuramente offerta dalla trilogia di *Mad Max*, firmata da George Miller. Qui il paesaggio desertico, le gang che rubano pezzi di automobili compiendo violenze e rapine in una terra post-atomica, l'ansia di vendetta del protagonista: tutto sembra rinviare a "Crabs", un racconto che ci sembra, sotto molti aspetti, seminale di un nuovo modo di rappresentare ansie collettive. "Crabs" è anche figlio di un decennio di regressione economica, in cui si registra il primo arresto di una crescita occidentale che a molti era sembrata fin lì inesauribile. La crisi che aveva attanagliato gli anni '70 aveva colpito proprio l'aspetto centrale nella rappresentazione del futuro attuata da Carey in questo racconto, e cioè le automobili, il simbolo dell'industria stessa fino a quei giorni. L'occidente in quegli anni è un cavaliere disarcionato dalla crisi petrolifera e le fantasie sulle automobili in questo racconto di Carey sembrano voler imporre una riflessione ansiosa, un parallelo sessuale. Se da un lato ci viene detto che le industrie automobilistiche sono quasi tutte chiuse a testimonianza di una crisi produttiva che attanaglia il mondo industriale, dall'altro a Crabs viene impedito di completare il suo amplesso con Carmen perché alla Dodge sono state sottratte due ruote. Crabs sarà poi troppo occupato a cercare questi pneumatici per dedicare altre attenzioni a Carmen. Carey ci dice che Crabs "could screw her", ma non lo fa, non ci pensa nemmeno più, completando così una metafora di castrazione piuttosto evidente. Il mondo descritto da Carey è un Regno Sterile paralizzato dalla paura e dal conformismo.

Il film che, ben più di *Mad Max* sembra aver contratto un debito di riconoscenza artistica nei confronti di questo racconto di Carey è però *The Cars that Ate Paris* (AUS, 1974) di Peter Weir, poi destinato ad essere il nome più affermato della nuova generazione di registi australiani fiorita durante gli anni '70. Questo suo primo lungometraggio fu un'opera destinata a un immeritato insuccesso, forse per il suo carattere ibrido. Non interamente un film di genere, né horror né fantascienza, e nemmeno ascrivibile alla invero astratta categoria degli *Art films*, *The Cars that Ate Paris* non ricevette la dovuta attenzione di pubblico e di critica. Come nel racconto di Carey questo film ha un prologo, una premessa che precede i titoli di testa. In una sequenza dal gusto fortemente pubblicitario, circondata da una luce candida e aureolata, assistiamo a brevi attimi di una vita felice che si appaga delle più superficiali conquiste consumistiche: una macchina di lusso, un pacchetto di sigarette, una coppia dalla bellezza convenzionale e, per l'appunto, pubblicitaria; fino a quando il tutto non viene funestato da un incidente in cui i due trovano la morte. La narrazione prende l'abbrivio da questa incongrua premessa spostandosi in uno scenario terreo, caratterizzato da tinte lugubri, virate tra il rosso scuro e un marrone spento. Subito assistiamo a un altro incidente che si svolge in questa campagna dall'aspetto sinistro e funebre dove sorge l'altrettanto sinistro e funebre villaggio di Paris. Dei passeggeri dell'automobile, che scopriremo presto essere due fratelli, uno muore mentre l'altro, il protagonista, Arthur Waldo, a cui presta il suo

volto timido e inerme l'attore Therry Cammilleri, gli sopravvive, restando però devastato dai sensi di colpa. Lentamente, dal suo letto di ospedale, e poi mentre viene ospitato nella casa del sindaco, Arthur si rende conto che, in realtà, quella di Paris è un'economia interamente basata sugli incidenti che avvengono nei suoi pressi e che questi sono tutti dolosamente provocati dai suoi abitanti. Da un lato si trae vantaggio dai danni chiesti alle assicurazioni e dall'altro si smembrano le macchine per venderne i pezzi come ricambi sul mercato nero o per collezionarne le vestigia più ambite, come fa l'idiota del villaggio che mostra ad Arthur la sua collezione di emblemi di Jaguar. Il paese è tuttavia tanto minaccioso quanto minacciato. Su di esso infatti incombe la violenza dei Karboys, – non a caso il medesimo nome della banda che infesta la devastata società di “Crabs” – una gang giovanile che ha eletto le automobili a proprio simulacro trasformandole però in curiosi mostri, in ibridi a metà tra il meccanico e il chimerico. Il sindaco vorrebbe sbarazzarsi di loro e affida l'impossibile incarico ad Arthur in uno schema narrativo che ricorda da vicino quello tipico del Western, in cui le sorti precarie di un villaggio prossimo alla rovina sono affidate al nuovo venuto, allo straniero. Qui, tuttavia, al posto della stelletta da sceriffo l'inadeguato eroe viene insignito di una fascia da posteggiatore comunale. I sogni di gloria del sindaco, che trovano realizzazione solo nel plastico di una “Paris of the Future” – e ancora una volta ci troviamo di fronte a un'immagine tipica di Carey, quella del modellino in scala – sono inevitabilmente contrastati dai Karboys, coi quali però egli risulta essere colluso.

Come in “Crabs”, Arthur non può lasciare il paese – “no one leaves Paris”, afferma il sindaco con l'esitante fermezza che gli è propria – perché paralizzato dalla paura e dalla colpa e ormai incapace di sedersi al volante in quella che risulta essere un'altra metafora di castrazione e inadeguatezza. Anch'egli, con la sua timida gentilezza, è infatti un personaggio “smaller than life”, refrattario al ruolo di eroe quanto lo sono i personaggi di Carey, tanto che egli potrebbe degnamente figurare nella derelitta galleria tratteggiata da questo scrittore; è anch'egli frustrato nelle sue ambizioni di felicità e soffocato nel chiuso, inviolabile perimetro di una comunità malsana e opprimente.

Brian McFarlane sostiene come questa sia “a quintessential Weir image: a deceptively sleepy little town surrounded by comfortable hills.”⁵⁷ Ma questa è una visione ricorrente anche in Carey. La grande innovazione introdotta da Carey e Weir e dalla loro generazione nella rappresentazione dell'entroterra e delle piccole comunità australiane non sta tanto nell'averle poste al centro delle loro opere, ma nell'aver attribuito loro una diversa connotazione rispetto al duro ma genuino mito del *bush* proprio della tradizione australiana. Qui il *bush*, il piccolo villaggio non si presenta affatto nella sua qualità agreste e bucolica, anzi, la rappresentazione che ne viene offerta è post-industriale, ossessionata da immagini di decadenza economica, in cui la vita quotidiana è fondata sulle vestigia di un benessere irrimediabilmente intaccato; tanto che, in una delle prime sequenze all'interno di Paris, la macchina da presa indugia sui titoli tragicomici dei giornali esposti all'esterno dell'edicola, uno dei quali riporta in caratteri cubitali: CURRENCY CRISIS: THE POPE PRAYS.

Come fanno notare Susan Dermody ed Elizabeth Jacka nella loro ricognizione dedicata al cinema australiano, *The Cars that Ate Paris* può essere collocato come capostipite di uno specialissimo filone che queste studioso hanno definito “Australian Gothic”, un genere

⁵⁷ Brian MCFARLANE, “The Films of Peter Weir”, in *Cinema Papers*, 26; 1980, p. 8.

fiorito proprio nel decennio in cui Carey scrive i suoi incubi post-industriali, le sue distopie piccolo-borghesi.

‘Normality’ – of the Australian suburban and small town strain – is the hunting ground for Gothic/comic hyperboles and motifs: the mix master; the front-yard; the car, and the car crash; and the other things that litter the landscape of contained insanity. The normal is revealed as having a stubborn bias towards the perverse, the grotesque, the malevolent.⁵⁸

Non abbiamo inteso esporre gli elementi comuni tra le vicende di “Crabs” e di *The Cars that Ate Paris* per sottolineare come il film di Weir sia passibile di qualche accusa di plagio nei confronti del racconto, ma proprio per sottolineare come quello attuato per primo da Carey fosse un modo di guardare all’Australia che avrebbe trovato numerosi seguaci tanto da creare una nuova prospettiva e un nuovo spazio culturale per questo paese, una nuova prospettiva che avrebbe avuto un successo tale da essere rispecchiata in altri romanzi, in altri racconti, in altri film, ma anche una capacità di anticipazione tale da prefigurare opere teoriche di notevole spessore. La riflessione sul rapporto tra paese colonizzato e i miti prodotti da quello colonizzatore e l’insistenza su ambientazioni che solo dieci anni dopo si sarebbe arrivati a definire come ‘non luoghi’, ma che qui già trovano una loro perfetta definizione, inducono a pensare che quel *cultural cringe*, il ritardo culturale e sociale da sempre avvertito dall’Australia rispetto al mondo occidentale, cominciasse ad essere colmato, e vertiginosamente, proprio in quegli anni. L’Australia come terra che anticipava le alienazioni a venire, come laboratorio postcoloniale, come esperimento identitario e caso di falso letterario assunto a nazione, cominciasse ad imporsi attraverso la forza dei racconti di Carey e di una cultura nuova che germinò insieme ad essi.

II.5 Architettura di un racconto

Il critico che per primo ha sottolineato l’aspetto di anticipazione teorica di queste novelle è certamente Nicholas Birns, che in un suo saggio dal titolo “A Dazzled Eye. “Kristu-Du” and the Architecture of Tyranny” si avvale di un racconto di Carey per presentare questa suggestiva idea.

It is frustrating for scholars of Australian literature [...] to see postmodern and postcolonial concepts applied to Australia from abroad without an acknowledgement that these ideas were already part of the Australian condition – indeed, far more ‘naturally’ so (whatever that means) than in more storied climes. Australian experiences, and Australian writers like Carey, have as much to teach postcolonial theory as postcolonial theory has to teach Australians. We are used to seeing Australia as a placid settler colony, a displaced Europe with Europe’s achievements, a place without trauma, a history so colourless that it needs beautiful lies to spice it up. But Australia, de-romanticised, is full of trauma.⁵⁹

Il racconto preso in esame da Birns per avvalorare questa tesi è in realtà ambientato in un paese africano. Le ambientazioni chiaramente connotate in quanto non australiane sono insolite nei racconti di Peter Carey, ma non del tutto inusitate. Abbiamo già visto come

⁵⁸ Susan DERMODY and Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia, vol. II: Anatomy of a National Cinema*, Sydney: Currency Press, 1988, p. 51.

⁵⁹ Nicholas BIRNS, “A Dazzled Eye. “Kristu-Du” and the Architecture of Tyranny”, in *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey* cit., p. 110.

“Peeling” sia situato in una anonima periferia londinese, e vi sono altri testi ambientati in quello che un tempo si definiva ‘Terzo Mondo’, come, ad esempio, “The Puzzling Nature of Blue”. Carey, per quanto non sia mai stato in Africa, ha viaggiato a lungo tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 in località che erano nella morsa di una qualche dittatura quali Spagna, Portogallo, Grecia e Indonesia. Queste esperienze si sono indubbiamente riverberate in questo testo che è incentrato sul rapporto tra l'artista, l'artefice e la politica, e quindi sul ruolo pubblico, per lo più distorto, della sua opera. Ancora una volta, a prestarsi per un'efficace metafora della scrittura, è l'architettura che costituisce un elemento essenziale nel discorso narrativo di questo autore, proprio per il suo carattere tanto teorico ed armonico quanto tecnico e pratico. Non un'arte in senso pieno, non solo un'attività eminentemente pratica, essa riguarda sia il campo dell'estetica più elevata che quello dell'ordinarietà quotidiana, e i suoi manufatti, se così possono essere definiti, si pongono come primo, ma anche come definitivo specchio dell'espressione di una civiltà.

Carey ha sostenuto che l'idea per “Kristu Du” fosse nata dal progetto di Albert Speer, l'architetto del Terzo Reich, di edificare a Berlino un grandioso edificio la cui mole doveva superare di sette volte quella della Basilica di S. Pietro in Roma. Il fatto che il racconto si svolga presumibilmente in uno stato africano evoca tuttavia non solo il fantasma di una costruzione, ma anche una che è stata effettivamente realizzata, e cioè la replica, in scala leggermente più ampia, della medesima Basilica di S. Pietro che sorge a Yamoussoukro, la città natale di Felix Houphouët-Boligny, Presidente della Costa d'Avorio. In “Kristu-Du”, racconto composto nel 1974, ma apparso solamente cinque anni dopo in *War Crimes*, la seconda raccolta di Carey, assistiamo al dramma dell'architetto europeo Gerrard Haflinger, che segue con ambizioso zelo i lavori del suo progetto per quella che sarà, una volta compiuta, la più grande struttura rivestita da una cupola esistente al mondo, il cui nome misterioso ma evocativo dà titolo al racconto. Egli è perfettamente consapevole di mettere il proprio talento e le proprie competenze al servizio di un tiranno, Oongala, che, secondo Birns, ricorda da vicino il famigerato Idi Amin Dada, dittatore dell'Uganda dal 1971 al 1979.⁶⁰ Abbandonato dalla moglie, biasimato dai colleghi, Haflinger trova il loro punto di vista del tutto farisaico:

The hypocrites, he thought now, they sit in their exquisite offices while their own governments torture and kill, and because there isn't a scandalized headline in the newspapers they pretend these things don't go on. They are so clean, so pure, and I am so terrible.

Questo conflitto tra l'immoralità dei regimi dittatoriali e la sedicente moralità di quelli democratici, così attuale sotto molti punti di vista, è una dinamica che, in realtà, appartiene di diritto anche agli anni '70 e all'epoca della Guerra Fredda. Una dinamica di fronte alla quale Haflinger ha un atteggiamento forse non di cecità, ma certamente di ingenua illusione. Egli è infatti convinto che la sua stessa opera, il suo stesso capolavoro, contenga in sé i germi di un possibile processo democratico. In una missiva scritta per il figlio – missiva che resta, agli occhi del lettore, un testo nascosto, una lettera rubata, e che ci viene detto essere un bizzarro ibrido tra un'apologia e un trattato di architettura, tanto da meritare addirittura un titolo “A Machine Built for Freedom” – Haflinger si serve della metafora di una macchina benigna, una “gioiosa macchina da guerra”, per instaurare “an immense benevolent force capable of

⁶⁰ *Ibidem*, p. 104.

overthrowing tyrannies and welding tribes into nations”.⁶¹ Ma la voce narrante ci informa che, ben prima della metà di quello che può essere definito il testamento spirituale di Haflinger, la metafora, come in “Crabs”, si autorealizza, cessando di essere un parallelo, una mediazione linguistica, e facendosi identità con l’oggetto che vuole definire. Kristu-Du, nelle parole di Haflinger, diventa una diretta emanazione di sé, quasi la creatura di uno scienziato folle e scriteriato, il cui inesorabile destino sarà di sfuggirgli di mano.

Hassall fa notare come simili auspici di libertà e democrazia siano poi stati formulati anche dagli artefici della New Parliament House australiana, Romaldo Giurgola e Richard Thorp, quando nel 1988 vennero celebrati i primi duecento anni di “Australia bianca”. Essi si auguravano “that their building would symbolically rise out of the Australian landscape, as true democracy rises from the natural state of things” e ritenevano che esso potesse in qualche modo cambiare “the nature of politics in the country.”⁶² Haflinger, inoltre, non si rende conto di quanto questa sua speranza sia intrisa di colonialismo, un colonialismo tradito soprattutto da quel passaggio da “tribe” a “nation” che non può che compiersi attraverso una superiore elaborazione della tecnica e della cultura occidentali. In questo senso il *dome* di Kristu-Du è un diretto predecessore della chiesa di vetro che Oscar Hopkins cerca di trascinare lungo il fiume Bellinger nel già citato *Oscar and Lucinda*. Come la chiesa di cristallo – a sua volta riflesso del Crystal Palace vittoriano, emblematico dell’impresa imperiale – si fa strumento di morte per il Reverendo Hopkins e di sterminio per gli aborigeni, così il mausoleo eretto da Haflinger sfugge di mano al suo artefice per diventare perfetto strumento di persecuzione nelle mani di Oongala.

Nei giorni precedenti all’inaugurazione, in un paese oppresso da molti mesi di siccità, le più disparate tribù convergono all’interno della struttura con il segreto proposito di trasformare l’inaugurazione stessa in un colpo di stato. Ma il numero dei invitati e il bivacco delle genti all’interno della struttura creano un intenso stato di umidità che si condensa in nubi la cui fantasmatica presenza è fonte di paura e stupore per le popolazioni del luogo.

By the fourth day the mist had turned to a definite cloud. And Gerrard, had he seen this, would have immediately understood the enormity of the mistake he had made. For the copper dome was acting as an enormous condenser and the breath of the people swirled in strange clouds inside the dome, regarded with fear and apprehension by the tribes.⁶³

Quando infine Oongala fa il suo ingresso nella struttura, le nubi non sono più in grado di trattenere il loro carico e, quasi che il tiranno sia l’artefice di un miracolo, liberano una pioggia fine e insistente, una pioggia che avrebbe mutato gli animi rivoltosi delle tribù in una sudditanza devota che Carey ci dice sarebbe durata per altri quarantatré anni. Solo allora Haflinger, anch’egli intervenuto all’inaugurazione, certo che il suo progetto avrebbe favorito la destituzione del tiranno, comprende di aver eretto non uno strumento di libertà, ma la più spietata, la più perfetta delle prigioni. Questa non è la sola metamorfosi favorita da Kristu-Du, infatti anche il destino di Haflinger è carico per lui di gravosi cambiamenti.

⁶¹ P. CAREY, “Kristu-Du”, in Id., *War Crimes*, St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press, 1979, p. 187.

⁶² In Amanda BUCKLEY, “A Long Moment of Truth for Man and Monument”, *Times on Sunday*, 28 February 1988.

⁶³ P. CAREY, “Kristu-Du” cit., p. 190.

Gerrard Haflinger had designed a prison, but he did not know this yet and for the eighty seconds that it took him to force his way through the hysterical crowd he still remained, more or less, sane.⁶⁴

La concezione di uno strumento di libertà che Haflinger applica alla sua opera ricorda inevitabilmente le riflessioni che Michel Foucault dedica al Panopticon di Jeremy Bentham, a sua volta inteso dal suo creatore come un dispositivo atto ad instaurare un regime benevolo. Introdurre il tema del Panopticon, tuttavia, implica di necessità un riferimento alla nascita stessa dell'Australia come vera e propria Nazione-Panopticon, nazione sorta come prigione i cui primi cittadini vengono sottoposti a un controllo costante e inflessibile.

Giorgio Agamben, nel suo *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, ha ricordato come i campi di concentramento nazisti costituiscono paradossalmente l'esito estremo e la piena realizzazione della moderna ansia di controllo. È una conclusione angosciosa che sembra anticipata in questi racconti di Carey così come essi prefigurano la centralità assegnata da de Certeau al discorso architettonico nel mondo contemporaneo quale metafora del potere e della volontà di dominio. La riflessione attuata da Carey si carica tuttavia di un ulteriore tratto di ambiguità. Qual è, infatti, il rapporto simbolico che si instaura fra la figura dell'architetto e quella del narratore in questo racconto? Esiste un rapporto oppositivo in cui la voce del narratore de-costruisce, demolisce l'opera di Haflinger, oppure esiste una sovrapposizione, anche parziale, tra i due ruoli?

Il lettore apprende che Haflinger scrive un testo che, in qualche modo, costituisce una contro-narrativa, una risposta al racconto che lo vede protagonista. Allo stesso tempo l'unico monumento, l'unica opera che porti veramente il nome di "Kristu-Du" è il racconto stesso di Carey, che ancora una volta, come in "American Dreams", come in "Crabs", pone al centro della propria narrazione spazi chiusi, opprimenti, carcerari, i quali finiscono col coincidere con essi, con il farsi a loro volta 'camera degli orrori', trappola per topi in cui cadono tanto i personaggi quanto i lettori.

In questo senso "Kristu-Du" sembra offrirsi anche come amara parabola sulla figura e sull'opera dell'intellettuale e dello scrittore e sui rapporti che, inevitabilmente, lo legano a un determinato ordine sociale, anche quando egli ritiene di opporsi ad esso, di essere alternativo e disorganico. E, d'altra parte, l'uso della figura dell'architetto come centrale e simbolico in questo genere di riflessione data fin dal mito classico, fin dal ruolo archetipico incarnato da Dedalo, artefice, ma anche prigioniero, di un labirinto progettato su commissione di un tiranno per celare al suo interno un mistero orribile e cruento. L'unica via di fuga rimasta all'architetto ateniese sarà quella di mettere ala a un folle volo in cui una ritrovata libertà comporta una inevitabile, dolorosa perdita. La sorte di Haflinger è invece opposta. Suo figlio, a cui è indirizzata una lettera destinata a non essere mai spedita, si trova al sicuro in un paese occidentale, mentre lui resta imprigionato insieme al Minotauro e a un despota spietato nello stesso edificio di cui è artefice.

II.6 Cartografia del cuore umano

⁶⁴ P. CAREY, "Kristu-Du" cit., p. 191.

Uno dei racconti più esemplari della produzione di Carey di quegli anni è “Do You Love Me?”, testo apparso sul numero 15 del 1975 della rivista *Tabloid Story* e poi anch’esso incluso nella raccolta *War Crimes*. Questo racconto, così paradigmatico dello stile e delle tematiche di questo autore, sembra tuttavia quasi opposto alla soffocante definizione di spazi claustrofobici caratteristica di molti dei testi fin qui presi in analisi, e trae il suo spunto da una tematica apparentemente antitetica, quella della fantasmizzazione, della sparizione, dell’invisibilità.

Il racconto, contrariamente a quanto potrebbe far supporre il titolo da romantica canzonetta, è invece strutturato come una relazione, diviso in varie sezioni e narrato con un tono tra l’angoscioso e il distaccato, dal figlio di un cartografo, vera e propria casta dominante nella società che viene qui descritta, tanto da ricordare, inevitabilmente, un altro frammento di un autore già citato in questa nostra analisi: “Del rigore della scienza” di Borges. In questo celeberrimo brano del vate argentino, attribuito a un certo Suárez Miranda e incluso alla voce “Museo” della raccolta *L’artefice*, viene narrato come, in un imprecisato regno, l’arte della cartografia fosse assurta a livelli di esattezza tali da far disegnare immense mappe la cui estensione, nell’ansia di perfezione dei geografi, risultava coincidente col mondo reale. Anche qui avviene qualcosa di simile, ed è importante sottolineare come la figura del cartografo si carichi, in ambito postcoloniale, di un valore eminentemente negativo, in quanto autore strumentale non solo di una presa di possesso, ma di una visione ideologica e oppressiva di un territorio che si pone invece come obiettiva e scientifica.

L’ambientazione di questo racconto è imprecisata, ma alcuni elementi fanno pensare come essa rimandi indubbiamente all’Australia. Il riferimento a un paese moderno e industrializzato, ma in cui sono predominanti vasti territori desertici sembra infatti rinviare a questo paese, così come il modo in cui si designano questi luoghi remoti, le “nether regions”, richiama da vicino il termine *never never*, usato per definire la parte più ostile della nazione, che si concentra nelle zone più impenetrabili del Queensland e del Northern Territory. Il fatto che il padre della voce narrante le descriva come del tutto prive di significato, salvo che come “symbols for our poets, writers and film makers”⁶⁵ descrive gran parte dell’atteggiamento degli australiani nei confronti del paese che si trovano ad abitare. L’Australia è infatti una delle nazioni con il più forte tasso d’inurbamento al mondo e la città più popolata di tutto l’entroterra desertico, Alice Springs, non conta più di 32.000 abitanti. La leggenda del *bush*, su cui è fondata gran parte della mitologia nazionale, è, di fatto, niente più che una leggenda e come osservava Bruce Chatwin nel suo *Songlines*, è stato in primo luogo uno spreco che questa immane isola-continente sia finita nelle mani di un popolo che, originario di una piccola isola, prova timore di fronte agli spazi aperti e si è arroccato di conseguenza in cinque grandi città, tutte collocate lungo la costa. Carey sembra condividere, o meglio, anticipare, questa riflessione perché, a essere messo in discussione in questo suo racconto, è proprio il rapporto fra gli abitanti di questo paese e il territorio in cui vivono e quindi l’incerta identità che essi possono rivendicare.

Veniamo infatti informati che alcune aree dell’innominato territorio di “Do You Love Me?” vanno scomparendo:

⁶⁵ P. CAREY, “Do You Love Me?”, in Id. *War Crimes* cit., p. 27.

It appears that for some time certain regions of the country had become less and less real and these regions were regarded fearfully even by Cartographers who prided themselves on their courage. The regions in question were invariably uninhabited, unused for agriculture or industry. [...]

To have returned with blanks on the maps would have created such public anxiety that no one dared to think what it might do to the stability of our society.⁶⁶

Il riferimento al “blank space” costituisce a sua volta una citazione da uno dei testi coloniali per eccellenza, forse il testo che, più di tutti, ha contribuito ad avviare una riflessione critica sul ruolo della colonizzazione e dell'imperialismo che hanno attraversato l'Ottocento europeo e britannico, ovvero *Heart of Darkness* di Joseph Conrad. Sia in questa novella che nel suo scritto autobiografico intitolato *A Personal Record*, il grande autore anglo-polacco mette in relazione il mistero evocato dallo “spazio vuoto” raffigurato sulle mappe per simboleggiare quei territori ancora inesplorati e ignoti al mondo occidentale con l'infanzia e la giovinezza. Nel momento in cui Conrad, raggiunta un'età più matura, prende il largo per i mari di mezzo mondo, e con lui il suo idealmente coetaneo Marlow, per dedicarsi a imprese mercantili, gli “spazi vuoti” sono ormai scomparsi, colmati semmai dall'orrore e dalla violenza. L'ultimo territorio “vuoto” è infatti l'Antartide, una lacuna che sarà colmata non più tardi del 1906. Il racconto di Carey delinea un processo inverso, un processo in cui il “blank space”, lo spazio vuoto e misterioso vagheggiato da Conrad nella sua fantasiosa infanzia, sembra prendersi un'inattesa rivincita sul mondo reale, sulla concretezza del mondo occidentale e sul pragmatismo descrittivo dei suoi cartografi.

La situazione che si sta per delineare in “Do You Love Me?” non si limita ad erodere solo le *nether regions*, estendendosi anche gli oggetti e agli edifici di quelle più densamente popolate, che cominceranno a svanire “like the image on an improperly fixed photograph.”⁶⁷ Al punto quattro della relazione, che ha per titolo *The I.C.I. Incident*, viene infatti brevemente raccontato come l'edificio dell'I.C.I.⁶⁸ scompaia lentamente nel nulla. “The crowd stood silently as the great steel and glass structure slowly faded before them.”⁶⁹ E dopo gli edifici toccherà alle persone di svanire lentamente, come fotografie sfocate. Nella descrizione di queste sparizioni – chiamarle morti o decessi sarebbe infatti improprio – Carey si serve di un accurato dosaggio di orrore e pietà, che lascia nel mistero il vero motivo di questi dissolvimenti. Come non esiste una vera e propria epidemia con tanto di virus scatenanti, così non esistono nemmeno cure adeguate ad arginarle; semplicemente questo morbo dell'invisibilità sembra accanirsi con una crudeltà del tutto fortuita sulle persone e nei posti più impensati, anche in pubblico, gettando non solo chi la subisce, ma anche ci vi assiste, nello sgomento, nella disperazione e nell'impotenza più totali.

La metafora dell'invisibilità è stata indubbiamente una delle più usate per descrivere la condizione dell'uomo contemporaneo, la sua duplice smania di affermazione e di oblio, il suo essere membro senza peso di una società alienata e alienante. A partire da H.G. Wells per

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁸ L'ICI è una multinazionale veramente esistente e non il frutto della fantasia di Carey, la cui sigla sta per International Chemical Industries. Non è forse casuale che il primo edificio a sparire sia quello della azienda leader in un campo, quello chimico, in cui un tempo Carey aveva sperato di farsi strada.

⁶⁹ P. Carey, “Do You Love Me?” cit., p. 22. L'inquietante efficacia della breve descrizione della sparizione del grattacielo, che non occupa più di una decina di righe, risulta indubbiamente potenziata agli occhi del lettore contemporaneo, strappata al mondo della narrativa fantastica e consegnata a quello di un resoconto giornalistico, dopo i drammatici eventi dell'11 settembre, un evento di cui Carey ha potuto essere testimone diretto abitando a pochi isolati di distanza dalle torri gemelle del World Trade Center.

arrivare ad alcune commedie di Woody Allen l'elenco è lungo e la simbologia ad esso sottesa è complessa. Da un lato, secondo la felice intuizione di Wells stesso, l'invisibilità comporta una forza incontrastabile e sfuggente, una smania di onnipotenza divina, dall'altro essa incarna perfettamente, o meglio, rende in modo perfettamente disincarnato e incorporeo, la totale mancanza di potere e di visibilità di intere categorie sociali, come avviene nel memorabile romanzo di R. W. Ellison, *The Invisible Man* (1952) dove, dietro a questa metafora, si cela la condizione di paria degli afroamericani.

Nessuna di queste letture critiche è naturalmente accettabile dai protagonisti del racconto di Carey in cui, tuttavia, ci vengono offerte tre diverse interpretazioni nella settima sezione che ha per titolo *Some Theories that Arose at the Time* che presentiamo qui rapidamente sintetizzate. La prima teoria sostiene che il mondo sia "merely a dream dreamt by god who is waiking after a long sleep. When he is properly awake the world will disappear completely."⁷⁰ La seconda ipotesi, che si ricollega alla metafora dell'immagine sfocata, sostiene invece che il mondo sia in qualche modo diventato fotosensibile e quindi stia lentamente scomparendo come una pellicola esposta alla luce. I sostenitori di questa teoria, ci informa Carey con un'arguzia non sconveniente allo Swift che descrive gli accademici di Lagado sull'isola di Laputa,⁷¹ sono ben riconoscibili perché "[can] be seen bustling through the city crowds in their long hooded black robes."⁷² La terza causa trova invece nei cartografi, una casta assurda a un potere sproporzionato ai propri meriti effettivi, che si è attirata molto odio per i salari esorbitanti e per il prestigio sociale di cui essa ha lungamente goduto, ma che evidentemente non ha saputo meritare. Secondo i sostenitori di quest'ultima ragione il paese è sul baratro di una inspiegabile dissoluzione (o, per dirla in termini cinematografici, di una inspiegabile dissolvenza) perché i cartografi non hanno più saputo compiere un lavoro efficiente, non hanno mantenuto ciò che era stato conquistato lasciando che l'ignoto riprendesse il sopravvento sulla conoscenza.

Come spesso avviene nei racconti di Carey, si cerca di spiegare ciò che è misterioso, di fornire una soluzione razionale a ciò che la rifiuta, di collocare nell'alveo della normalità ciò che si presenta come del tutto anormale. Questa, anzi, a ben vedere, è probabilmente la cifra più caratteristica della narrativa breve del nostro autore. I racconti Carey rivelano sempre, come scrive Van Ikin, "a realistic approach (albeit to a non-realistic phenomenon)"⁷³ e l'effetto straniante che ne risulta è favorito anche dallo stile adottato, che si avvale di frasi assertive e controllate capaci di dominare con espressioni quasi scientifiche una materia narrativa caotica, popolata di fantasie surreali. Uno stile che, fin dagli inizi è stato definito con espressioni quali "cold meticulousness" o "chilling logicity",⁷⁴ ma che, malgrado tutta la logica di cui si ammanta, pur fornendo esso stesso una molteplicità di interpretazioni, si rifiuta di fornirne una privilegiata, anzi, l'impressione è sempre quella che, le interpretazioni offerte da Carey in un gioco metanarrativo e postmoderno che lo vede contemporaneamente nei panni di autore e in quelli di critico, siano proprio quelle da scartare per prime. In questo senso, diversamente da quanto avviene, ad esempio, nei racconti scientifici di Poe, non esiste una spiegazione razionale in grado di riequilibrare una situazione irrazionale precedentemente

⁷⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁷¹ Cfr. A. J. HASSALL, *Peter Carey* cit., p.33.

⁷² P. CAREY, "Do You Love Me?" cit., p. 24.

⁷³ V. IKIN, "Peter Carey: The Stories", in *Science Fiction*, 1:1, 1977, p.27.

⁷⁴ D. R. BURNS, "Tales of Imagination and Realistic Horror", in *Australian Book Review*, Apr. 1980, p. 21.

instauratasi, ma l'autore rivendica la sua appartenenza al genere fantastico, che si nega allo svelamento del mistero.

È interessante poi osservare come le tre interpretazioni costituiscano in qualche modo un'ermeneutica omnicomprensiva. La prima interpretazione, infatti, con il suo riecheggiare teorie care a Borges e a Barth, ha un tono fortemente letterario quando non addirittura filosofico e comunque metafisico. La seconda è scientifica, o, per meglio dire, pseudo-scientifica, ma in ogni caso attiene al campo della fisica. La terza, invece, è socio-politica, e con un taglio che si potrebbe quasi definire marxista individuando in un problema di classe la segreta causa di un male collettivo. Le tre interpretazioni sembrano quindi esaurire gli ambiti primari dell'esperienza umana, ma ne viene suggerita un'altra dal padre stesso del giovane narratore. Questi è un uomo devoto al pragmatismo, ateo e razionalista, eppure, proprio muovendo dal suo ateismo, egli sembra concepire la motivazione più sentimentale ed emotiva:

“Humanity is the only god I know. If humanity doesn't need something it will disappear. People who are not loved will disappear. Everything that is not loved will disappear from the face of the earth. We only exist through the love of the others and that what it's all about.”⁷⁵

Le parole del padre confermano quanto afferma Ikin a proposito delle più segrete intenzioni che sembrano muovere la narrativa di Carey, e cioè una “dissatisfaction with surface realism [that] expresses a desire to perceive the hidden qualities of life.”⁷⁶ L'interpretazione più corretta sembra tuttavia attribuita al personaggio sbagliato, un uomo che ci viene descritto come marito infedele, padre arido, scienziato autoindulgente, eppure incapace di riconoscere, in tutti i suoi difetti, un briciolo di umanità e trovando anzi il modo di ergersi a modello di sapere e di virtù. Non costituisce quindi una conclusione irrazionale il fatto che quest'uomo finisca a sua volta col dissolversi mentre è in casa insieme alla moglie e al figlio. Quest'ultimo si accorge per primo degli inequivocabili segni del suo progressivo e rapido smaterializzarsi. Fiducioso nella teoria da lui espressa egli cerca disperatamente di amarlo scoprendo “with a flush of panic and guilt that I don't love him.”⁷⁷ Toccherà quindi alla madre del ragazzo, una volta che la sparizione si sarà fatta completa, di rivolgersi a lui, in una confusione inespressa di pena e paura, chiedendogli: “Do you love me?” Il cerchio del racconto si chiude così in modo perfetto tra il titolo e l'ultima frase pronunciata, restando però una domanda a cui non c'è una risposta, un anelito inascoltato o non corrisposto. E volendo forzare lo spirito di questa *short-story* si potrebbe aggiungere alle già numerose citazioni che vi abbiamo rinvenuto, o che abbiamo ritenuto di vedervi, anche una di derivazione evangelica. La disperata domanda di amore che apre e chiude il racconto stesso riecheggia infatti quella che, per ben tre volte Gesù pone ai suoi apostoli prima di essere arrestato nell'orto del Getsemani e prima di scomparire a sua volta, come gli sfortunati personaggi di questo racconto.

II. 7 *L'industria delle ombre*

⁷⁵ P. CAREY, “Do You Love Me?” cit., p. 25.

⁷⁶ V. IKIN, “Peter Carey: The Stories” cit., p. 23.

⁷⁷ P. CAREY, “Do You Love Me?” cit., p. 31.

Il racconto che, a partire dal titolo, meglio sintetizza quella che potrebbe essere definita come la poetica di Carey, o almeno la sua poetica di narratore di *short-stories* è “Report on the Shadow Industry”, apparso per la prima volta all’interno della raccolta *The Fat Man in History*.

Il riferimento a un ‘report’, a una relazione, sospesa tra l’ambito accademico e quello commerciale, è rispecchiato nel tono adottato dalla voce narrante e dalla struttura del racconto stesso, diviso in cinque sezioni in cui il lettore viene introdotto alla sfuggente natura delle ombre. A sua volta, come già in “Do You Love Me?”, Carey si compiace di riscrivere un tema che può vantare una lunga tradizione fantastica, dalla *Storia meravigliosa di Peter Schlemil* di Adalbert von Chamisso, alla *Donna senz’ombra* di Hugo von Hoffmanstal, da *L’ombra* di Hans Cristian Andersen alla sua mancanza o al suo ritrovamento nelle narrazioni che riguardano i vampiri o Peter Pan. Ma qui le ombre, anziché essere evocate come proiezione di un mondo letterario, sembrano offrirsi come prodotti tecnologici.

Ancora una volta ci viene detto che esse sono un prodotto di provenienza americana, un prodotto assai diffuso che può essere acquistato anche nei supermercati, eppure la natura di questo bene resta inafferrabile. Si potrebbe ipotizzare che esso faccia riferimento alle videocassette, allora ai primi anni di una diffusione ancora elitaria, ma veniamo anche informati che esse possono cambiare radicalmente l’esistenza di chi se ne serve, tanto che l’espressione usata da Carey per descrivere lo stato d’animo di chi sta per aprirne una scatola è “to try one’s luck”. La diffusione del fenomeno si dimostra preoccupante anche da un punto di vista economico al punto che: “The Bureau of Statistics reveals that the average householder spends 25 per cent of his income on these expensive goods and that this percentage increases as the income decreases.”⁷⁸

Se un tempo la produzione era esclusivamente americana ora essa si è diffusa anche nell’innominato paese in cui la storia è ambientata, un paese i cui tratti periferici e suburbani ricordano da vicino un mondo australiano ancora fortemente dipendente da un baricentro culturale straniero. “Yesterday – scrive la voce narrante - I drove in from the airport past shadow factory after shadow factory, large, faceless buildings gleaming in the sun their secrets guarded by ex-policemen with alsatian-dogs.”⁷⁹ È un paesaggio conveniente per uno degli alienanti quadro di Jeffrey Smart in cui non manca un tocco di colore in verità piuttosto sconsolato. Infatti sono molti gli anziani pensionati che, del tutto privi di mezzi economici per comprarsi le scatolette di illusioni, si limitano a fissare il fumo che esce dalle ciminiere in spirali fosforescenti.

Gli effetti che le ombre sortiscono su chi ne usufruisce possono essere in realtà ambivalenti. Esse sono accusate di essere responsabili dell’alto tasso di suicidi presente nei paesi industrializzati, e possono anche far prendere decisioni meno drastiche ma non meno drammatiche come avviene al padre della voce narrante che, dopo aver visto qualcosa di misterioso e imprecisato nella scatola che moglie e figlio gli avevano regalato per natale, lascia per sempre la sua famiglia non prima di aver lasciato un messaggio almeno altrettanto

⁷⁸ P. Carey, “Report on the Shadow Industry”, in Id., *The Fat Man in History* cit., p. 92.

⁷⁹ *Ibidem*.

vago: “Words Cannot Express It What I feel Because of The Things I saw in the Box of Shadows You Bought Me”⁸⁰

Il tentativo di chi scrive, un tentativo votato al fallimento, è proprio quello di strappare alla vaghezza, all' indefinito l' oscuro potere esercitato dalle Ombre. Ancora una volta il racconto si assume la responsabilità di analizzare, di teorizzare e interpretare ciò che si nasconde in esso. La voce narrante spiega infatti come ci siano coloro che sostengono che “the shadow are bad for people, promising an impossible happiness that can never be realised and thus detracting from the very real beauties of nature and life.” Altri ancora affermano invece che “the shadows have always been with us in one form or another and that the packaged shadow is necessary for health in an advanced technological society” e infine coloro che ritengono che esse siano “merely mirrors to the soul and that the man who stares into a shadow box sees only himself, and what beauty he finds there is his own beauty, and what despair he experiences is born of the poverty of his spirit.”⁸¹

Hassall afferma come in questi tre approcci possano essere colti le tre principali chiavi interpretative dell' arte stessa, ma, al di là di questo, l' estensore della relazione sembra cogliere infine di essere non un mero osservatore neutrale, ma un complice dei fabbricanti di ombre ed è forse in questo passaggio che si colloca quello che Ikin chiama “Carey's artistic manifesto”:

My own feelings about the shadows are ambivalent, to say the least. For here I have manufactured one more; elusive, unsatisfactory, hinting at greater beauties and more profound mysteries that exist somewhere before the beginning and somewhere after the end.⁸²

La conclusione amara, disillusa, ma anche fortemente poetica che Carey pone a questo brevissimo racconto sembra accettare con rassegnazione il destino di un' arte che sa solo essere specchio di un mondo di ombre, secondo l' antica tradizione platonica, e dall' altro viene riaccesa da quel riferimento fantastico a un *nowhere*, un luogo e un tempo indefinito e magico che preceda l' inizio e segua la fine, ma che in esse non si identifichi, uno spazio-tempo che può essere raggiunto solo nella morte, nel sonno, nel sogno, forse.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁸¹ *Ibidem*, p. 93-94.

⁸² *Ibidem*, p. 94.

Genealogia di un discorso culturale
Il caso di Murray Bail

IV.1 The Geometry of Lie

Non è forse un mero dettaglio biografico il fatto che Murray Bail sia l'unico dei quattro scrittori di cui ci occupiamo ad essere nato ad Adelaide. La capitale del South Australia è stata definita una "Mondrian city": le sue strade, infatti, sono assolutamente rettilinee, la prospettiva che offre la sua architettura si presenta come perfettamente squadrata e, benché priva di fantasia, essa è capace di suscitare in chi la visita uno spaesamento quasi metafisico. Se indulgiamo in tale trascurabile dettaglio è perché questa città, fatta eccezione per la mancanza di creatività, ha molto in comune con la narrativa dell'autore che vi è nato. Nessuno dei racconti da lui scritti vi è dichiaratamente ambientato – per quanto sia difficile non riconoscere in "Cul-de-Sac" un riferimento alle sue vie severe e rigorose – ma un tratto essenziale della narrativa di Bail è proprio quello di eleggere la geometria a una delle principali muse ispiratrici e, come scrive Helen Daniel, "all his work is a Lie of the relation between inner and outer geometry".¹ L'approccio fantastico di questo autore sembra trarre spunto proprio da questa inquietante geometria, da un iperrealismo che sfocia nel suo opposto, in una narrazione assurda e surreale.

La sua formazione, d'altra parte, non è eminentemente letteraria, ma artistica, tanto che questo autore è stato anche membro del consiglio direttivo della Australian National Gallery tra il 1975 e il 1981. Come Carey, Bail ha molto viaggiato e vissuto a lungo al di fuori del suo paese natale, prima in India, a Bombay, per circa due anni, e poi a Londra nella prima metà degli anni '70. Il ritorno in Australia ha coinciso con la pubblicazione della sua prima raccolta di racconti, *Contemporary Portraits and Other Stories*, apparsa anch'essa presso la University of Queensland Press, la casa editrice che, più di ogni altra, seppe intervenire con maggiore incisività nel fermento letterario in atto in quegli anni. Scrittore poco prolifico, Bail ha poi pubblicato fino ad oggi tre romanzi, *Homesickness* (1980); *Holden's Performance* (1987) e *Eucalyptus* (1998), oltre a un'altra raccolta di racconti *Camouflage* (2003).

A dimostrazione del suo interesse per il mondo artistico, egli ha dato alle stampe anche una monografia dedicata a Iain Fairweather, un controverso pittore australiano che fin lì aveva dovuto la sua fama più a una vita da *bohème* che a un reale apprezzamento della sua

¹ Helen DANIEL, *Liars. Australian New Novelists*, Penguin Books assisted by the Literature Board of the Australia Council, p. 194.

opera. Questa digressione di Bail nella saggistica dedicata all'arte pittorica si rivela particolarmente interessante per cogliere anche molti aspetti della sua produzione letteraria. A proposito dei rapporti che legano la scrittura alle arti visuali questo autore si è infatti espresso nei seguenti termini:

The division between art and writing in certain areas of conceptual art has been crossed. Not so much here, but in Europe and America you can look at an exhibition and afterwards the only proof of its existence is the catalogue, which itself can in some cases read like a rarefied form of advanced fiction.²

L'idea del catalogo, d'altra parte, è centrale nel lavoro di questo autore. In qualche modo i suoi stessi racconti, già a partire dal titolo originale scelto per la raccolta che li comprende, potrebbero essere intesi come una galleria di bizzarri ritratti. Il catalogo, il museo, la visione del mondo come sterminata enciclopedia illustrata costituisce indubbiamente la cifra più originale del suo discorso letterario. In realtà, le mostre, i musei, i cataloghi, per quanto siano luoghi e immagini ricorrenti nelle sue opere, lo sono in modo del tutto negativo e assurdo nella loro aspirazione di ridurre il reale a una definizione certa e immutabile, in quella che si rivela una vera e propria ansia di controllo. Nella sua narrativa

[t]ime and space are disrupted [...]. The world is chaotic, not orderly, nor contained in neat categories and Bail parodies the instinct to define and contain it in exhibitions and museums. [...] With a Borgesian precision and the logic of the Liar, Bail examines the absurdity of the exhibitions and the absurdity of the attempt to contrive definitions of the human condition.³

L'operazione attuata da Bail rappresenta tanto una distruzione quanto una celebrazione dell'istituzione del museo, dell'idea del mondo come sterminato catalogo di oggetti, sentimenti ed esperienze. La sua scrittura tende a sottolineare quindi tanto l'inutilità e l'arroganza di una simile operazione, quanto il fascino che ne promana. Piuttosto che un abbattimento dell'idea del museo e una soppressione della sua istituzione, Bail sembra proporre l'edificazione di un museo alternativo, un catalogo capace di raccontare senza l'arroganza di dominare, di tentare di descrivere, o meglio, d'inventare la farfalla della realtà senza bisogno d'infilzarla nell'ago della nomenclatura scientifica. Questo tipo di approccio lo accompagnerà in tutta la sua produzione trovando la sua espressione più alta nel suo ultimo romanzo, quell'*Eucalyptus* in cui viene narrata, attraverso uno schema eminentemente fiabesco, la contesa tra una definizione della realtà tanto esatta e scientifica quanto arida, opposta ad una proliferazione di storie, una per ciascuna specie di eucalipti presenti sul suolo australiano.

In effetti il tentativo attuato da Bail di liberare la descrizione del reale da un approccio meramente tassonomico riguarda in primo luogo l'identità stessa del suo paese. La riflessione compiuta da questo scrittore sulla rappresentazione del reale costituisce in primo luogo un discorso identitario, una riflessione sulla storia australiana. Per quanto gli strumenti adottati da Bail siano alquanto diversi da quelli di cui si è avvalso Carey, la loro attenzione è attratta dallo smascheramento delle convenzioni su cui era stata fin lì fondata l'identità di questo paese. La rilettura che Bail porta del passato australiano è fortemente oppositiva e coglie

² From an interview with Jim DAVIDSON, in *Meanjin*, June 1982, pp. 264-276.

³ H. DANIEL, *Liars. Australian New Novelists* cit., p. 207.

come suo primo bersaglio la rappresentazione stessa che dell'Australia era stata data in un secolo circa di letteratura.

Questo autore è il solo dei quattro che si rifaccia dichiaratamente al patriarca della letteratura australiana contemporanea, e cioè Patrick White, a tutt'oggi l'unico narratore australiano insignito del premio Nobel. White aveva sostenuto, in una sua lettera aperta scritta nel 1958, dal titolo "The Prodigal Son" e destinata a restare pietra miliare dei futuri cambiamenti in seno alla letteratura nazionale, come gran parte della narrativa australiana precedente alla Seconda Guerra Mondiale, potesse essere definita: "the dreary, dun-coloured offspring of journalistic realism".⁴ Bail riprese quasi parola per parola questa affermazione sostenendo che: "in the early Sixties, Australian literature was so dry and dusty and flat, it was just like the Nullarbor Plain. The place was boring, at least to me, and so was the literature."⁵ Nel seguito dell'intervista egli fa poi riferimento alla giovanile lettura della "Metamorfosi" di Kafka come di un'esperienza sconvolgente, capace di rivelargli ciò che veramente poteva essere fatto con la letteratura. Fra i quattro autori che prendiamo qui in analisi, Bail è poi il solo, insieme a Wilding, che si sia speso esplicitamente contro un certo modo di fare letteratura, dichiarando la propria ostilità a un genere di realismo piatto e tradizionalista e identificandolo addirittura come "the great curse of Australian Literature. It's part of that Anglo-Saxon pragmatic, prosaic, empirical heritage we got from England."⁶ E poi ancora: "The artist should not hesitate to exceed the norm, someone wrote a hundred years ago: a Frenchman, not a cautious Anglo-Saxon. I agree."⁷

Per quanto sia questionabile che la tradizione anglosassone possa identificarsi senza esclusione nel solco del realismo mimetico, è sicuramente vero che questa identificazione era invece valida per la tradizione australiana. Quei rari casi ascrivibili al genere fantastico manifestatisi all'interno della nascente letteratura locale durante l'Ottocento erano stati poi rubricati come spuri e derivativi dalla narrativa europea di genere, così come, ancora durante il Novecento, molti autori avevano subito un vero e proprio ostracismo letterario. Dal Stevens, uno scrittore nato nel 1919, aveva dovuto attendere gli anni '70 per affermarsi, Christina Stead, in realtà più interessata alla sperimentazione che al Fantastico in senso proprio, era invisa per il suo cosmopolitismo all'orgoglioso provincialismo nazionale, e Patrick White, a sua volta difficilmente collocabile in qualsiasi genere fantastico, faceva discorso a sé.

Quale indiscusso capostipite delle lettere patrie, veniva riconosciuto Henry Lawson, grande maestro nel genere della short-story, cioè la forma letteraria che veniva orgogliosamente rivendicata come 'genere nazionale'. Il duro realismo che affiora dalle pagine di Lawson è tuttavia di un tipo alquanto particolare. Questi era uno scrittore che si affermò nell'ultimo decennio dell'Ottocento, cioè quando il fenomeno dell'inurbamento era già fortemente radicato in Australia, eppure egli ci narra esclusivamente della vita nel *bush*, il più caratterizzante degli ambienti australiani, ma certo non il più sperimentato dai cittadini di questo paese. Lawson, tuttavia, poteva rivendicare con diritto l'appartenenza alla comunità di chi abitava in questo ambiente ostile e affascinante, perché qui egli trascorse la sua dura

⁴ Patrick WHITE, "The Prodigal Son", in Id., *Patrick White. Selected Writings*, edited by Alan Lawson, St. Lucia: University of Queensland Press, p. 270.

⁵ From an interview with J. Davidson, in *Meanjin* cit., p. 269.

⁶ From an interview with Stuart Sayers, in *The Age*, 9 August 1980.

⁷ Murray Bail's "Statement", in Frank MOORHOUSE, "What Happened to the Short Story?", in *Australian Literary Studies*, Vol. 8, n. 2, October 1977, p. 188.

infanzia, anche se è opportuno aggiungere che la sua vita adulta si svolse quasi integralmente a Sydney, ruotando intorno all'ambiente intellettuale del *Bullettin*, la più famosa rivista letteraria australiana, fondata nel 1880 da Jules François Archibald e John Haynes. Per descrivere una nuova identità e una nuova storia, o per affermare che identità e storia erano qualcosa di ancora inaccessibile e sfuggente per gli australiani, si rendeva quindi necessario riscrivere i fondamenti della letteratura nazionale che tanto aveva fatto per infondere una sicurezza e un'identità ormai inadeguate a rispecchiare il nuovo orizzonte australiano. Un orizzonte tanto vago e indefinito da richiedere chiavi di lettura del tutto nuove e rivoluzionarie.

Il testo che Bail scelse all'interno della produzione di Lawson per compiere questa riscrittura si imponeva da solo. "The Drover's Wife", infatti, non è forse il testo più famoso di questo autore, ma è sicuramente quello che ha concentrato su di sé il maggior numero di interpretazioni e letture, stratificando un discorso culturale in cui Bail poteva intervenire come un geologo, rilevando i passaggi accumulati attraverso le varie ere e contribuendo, a propria volta, a depositare un nuovo strato, destinato a non essere quello definitivo, ma comunque capace di imprimere una svolta, di segnare un cambiamento, una faglia permanente nel suolo australiano. Per cogliere in modo più completo il valore di questa riscrittura sarà tuttavia necessario fare un passo indietro e descrivere brevemente non solo di cosa tratta questo racconto di Lawson, ma anche le scaturigini che avevano contribuito alla sua creazione e il processo d'istituzionalizzazione che lo aveva reso così esemplare e unico nel discorso letterario nazionale.

IV. 2 The Drover's Wives

Il racconto "The Drover's Wife" subì un primo processo di riscrittura già da parte del suo autore. La versione definitiva di questo testo risale infatti al 1901, quando esso venne raccolto nel volume dal titolo *The Country I Come From*, ma la sua prima apparizione, avvenuta sulle pagine del *Bullettin*, risale al 1892. Il decennio compreso tra queste due date si rivela un periodo centrale nella formazione dell'identità nazionale, un periodo denso di cambiamenti in cui l'Australia cominciò a riflettere sul proprio passato giungendo, nello stesso anno in cui la "Drover's Wife" approdava a una sua forma definitiva, a diventare Federazione. Il 1901 si colloca come un anno fondamentale nella storia di questo paese. In realtà, negli anni precedenti non si poteva nemmeno parlare di "nazione Australia", in quanto non solo essa risultava essere a pieno titolo un territorio coloniale, ma un territorio frantumato in diversi stati senza nessun vincolo reciproco se non quello che li legava alla comune madre patria. Il 1901 segna quindi, grazie all'ultimo atto ufficiale compiuto in vita dalla Regina Vittoria, non solo un'indipendenza formale, che si rivelerà poi inficiata da una sostanziale sudditanza psicologica, ma anche un punto di arrivo e uno di partenza. Questa data si pone come culmine e sintesi del primo secolo di colonizzazione, e culmine e sintesi di un decennio di intense discussioni politiche, sociali e culturali. Gli anni compresi tra il 1851 e il 1891 furono attraversati da una grande euforia economica principalmente dovuta alla scoperta di giacimenti auriferi che avevano scatenato una vera e propria corsa all'oro, incrementando la popolazione, una popolazione che, ormai, poteva contare su una sempre più larga maggioranza di cittadini nati in Australia rispetto a una minoranza di emigrati dal Regno

Unito. Si andava sempre più diffondendo il sentimento di una specificità australiana, un senso di appartenenza nuovo e non più solo la frustrazione di un distacco. Fu tuttavia necessario che si aprisse un decennio di crisi economica, quello appunto degli anni '90, con un ristagno principalmente dovuto a speculazioni rivelatesi fallimentari sul mercato argentino, perché si desse luogo a una discussione più consapevole su questo sentimento nuovo, su cosa significasse essere australiani.

I quattro decenni di benessere economico erano stati attraversati da un attivismo febbrile che non aveva consentito una riflessione sui processi in atto, ma avevano fornito il terreno ideale su cui poi intraprenderla. Il nuovo benessere aveva fatto sì che, almeno nelle colonie orientali, segnatamente il Victoria, il New South Wales e la Tasmania, sorgessero istituzioni culturali quali teatri e università. Gli *Education Acts* entrati in vigore a partire dal 1874, consentirono un'ampia alfabetizzazione di massa la cui principale ricaduta fu l'incremento della domanda di letteratura popolare. Tuttavia, piuttosto che creare un vero e proprio mercato librario, questa domanda incentivò la nascita, ma meglio sarebbe dire la proliferazione, di una quantità di giornali e periodici all'interno dei quali si trovava una ricca sezione letteraria composta da romanzi a puntate, ma soprattutto da racconti e *ballads*, cioè le due forme letterarie più popolari nell'Australia dell'Ottocento e della prima metà del Novecento. Per quanto queste pubblicazioni avessero carattere metropolitano, o al più regionale, le distanze per le spedizioni non erano comparabili a quelle che caratterizzavano i paesi europei e i fascicoli e le pubblicazioni non rilegate si rivelavano uno strumento più agile e adeguato alla distribuzione sul territorio. Grazie alla fioritura di questo ricco mercato l'Australia venne definita come "land of newspapers"; ma, fra le tante riviste che si affermarono nel corso di questo periodo, il *Bullettin* si rivelò non solo la più longeva – a tutt'oggi essa, per quanto abbia perso gran parte del suo prestigio, continua ad essere pubblicata – ma anche quella in grado di interpretare meglio lo spirito e la mitologia nazionale nascenti e di dare il contributo più forte alla loro formazione.

Questa rivista costituiva un curioso ibrido di progressismo e conservatorismo, un ibrido che si è poi rispecchiato nell'identità – o nello stereotipo – nazionale. I suoi fondatori si proclamavano radicali, socialisti, anglofobi e più inclini a identificarsi nella tradizione irlandese. Assertori dell'Australia come repubblica del tutto autonoma dal patrocinio imperiale britannico, oppositori della pena di morte e della pubblica fustigazione, ma anche sostenitori di una linea ideologica non solo dichiaratamente maschilista, ma anche fortemente misogina. A partire dal 1908 questa rivista sposò una campagna razzista e sciovinista il cui motto era *Australia to the Australians*, con cui si intendeva che l'accesso a questo paese doveva essere limitato a quelle popolazioni considerate compatibili con lo stile di vita nazionale, escludendo di fatto non solo gli asiatici, ma anche gli europei dell'area mediterranea.

Il *Bullettin* era espressione di un circolo intellettuale di Sydney, talmente radicato in questa città da aver sfidato e vinto l'egemonia culturale fino allora detenuta dalla "Marvellous Melbourne", ma lo spirito di questa rivista rivendicava chiaramente più il legame con il *bush* che quello con il discorso metropolitano, tanto da guadagnarsi il titolo di "Bible of the bushmen". Il contributo del *Bullettin* fu determinante nel rendere non solo questo ambiente, ma anche la sua figura eroica per eccellenza, quella del *bushman*, come elementi essenziali della retorica nazionale. Il *bush* era il luogo della virilità per eccellenza, una virilità laconica, solenne, votata alla sconfitta ma piena di dignità. Addirittura il dibattito più importante che si

scatenò sulle sue pagine non fu innescato dalla tradizionale antinomia tra *city* e *bush*, ma si consumò tutto all'interno della rappresentazione di questo mondo selvaggio e vide protagonisti Banjo Paterson, romantico cantore di *ballads* celebrative, e Henry Lawson stesso, il cui approccio alla rappresentazione di questo spazio era invece severo, realista, teso a cogliere tutta la durezza di una vita spietata. Una rappresentazione che avrebbe caratterizzato anche il suo racconto più celebrato e riscritto.

IV.2.1 La "Drover's Wife" di Henry Lawson

Lo scrittore destinato ad essere il primo artista a cui, nel suo paese, venivano tributati i funerali di stato ebbe, malgrado il riconoscimento che ricevette già in vita, un'esistenza tormentata dall'alcolismo, dal fallimento della sua vita coniugale, da un'infanzia miserabile e dalla menomazione della sordità.

Nato nel 1867 a Grenfell, una cittadina mineraria del New South Wales, Lawson era il primo figlio di Louisa Albury, una donna forte e ricca di ambizioni intellettuali, e di Niels Hertzberg Larsen, un marinaio norvegese che cercò senza successo la fortuna nella corsa all'oro e il cui tratto distintivo era offerto dalla sua assenza, piuttosto che dalla sua presenza in seno alla famiglia. Henry non ebbe modo di ricevere un'educazione adeguata e, d'altra parte, la sua inclinazione per la vita all'aria aperta mal si accordava con le esigenze di uno studio costante e scolastico. Nei suoi scritti autobiografici egli afferma come il libro grazie al quale cominciò ad acquisire dimestichezza con la lettura fosse il *Robinson Crusoe*, un testo che indubbiamente risultava alquanto confacente a un bambino cresciuto nell'isolamento di un insediamento rurale ai limiti della selvatichezza del *bush*. A partire dai suoi tredici anni, Lawson però si inurba a Sydney, dove trova impiego come apprendista imbianchino e qui lo raggiunge anche sua madre, ormai separatasi dal marito. L'approdo in questa città significò, per la madre dello scrittore ancora adolescente, anche il coronamento del sogno di entrare a far parte di quel mondo culturale e intellettuale a cui aveva sempre aspirato. Qui ella entrò in contatto con gruppi femministi e repubblicani fondando anche un mensile, dal programmatico titolo di *The Republican*, su cui apparve il primo pezzo in prosa del figlio. Fu tuttavia l'incontro con J.F. Archibald e con il gruppo del *Bullettin* a rivelarsi decisivo nella carriera dello scrittore. A partire dal 1891 egli cominciò a collaborare a questa rivista con una certa regolarità pubblicando alcuni dei suoi racconti destinati a diventare più famosi quali "A Day on a Selection"; "The Bush Undertaker" e "The Drover's Wife" stesso.

Per quanto si sia a più riprese sottolineato come il mito del *bush* che si configurava attraverso le pagine del *Bullettin* fosse prevalentemente maschile, questo racconto è uno dei pochi a ribaltare, almeno in apparenza, tale stereotipo e a porre al centro della sua attenzione una figura femminile, la moglie del mandriano. La vicenda delineata da Lawson è più descrittiva che non narrativa ed è costituita attraverso le memorie di alcuni episodi occorsi alla donna durante i suoi lunghi periodi di solitudine, che potevano protrarsi anche per diciotto mesi, mentre il marito era impegnato a condurre il bestiame. I ricordi sono evocati nel corso di una veglia notturna, dovuta alla presenza di un serpente insidiatosi sotto l'assito della casa in cui dimora la sua famiglia. Ecco allora riemergere le immagini di una vita durissima e spogliata di qualsiasi gioia. Il ricordo di quando è costretta a difendersi dalle molestie di uno *swagman*, un vagabondo a cui ha offerto un po' di cibo, o di un *bushfire* domato da sola, nella

notte, indossando, in modo anche simbolico, un vecchio paio di pantaloni del marito. O ancora, più straziante di tutti, la dolorosa memoria della morte di una delle figlie, col piccolo cadavere della quale percorse diciannove miglia nel deserto per cercare un'inutile soccorso.

La donna porta su di sé i segni di questa vita sofferta. Svuotato di ogni femminilità, il suo corpo ha assunto tratti quasi mascholini e viene descritta come una “gaunt, sun-browned bushwoman.”⁸ Si è detto precedentemente come Lawson compia in questo racconto un'operazione del tutto originale ponendo la sua attenzione non sulla figura maschile, connotata da un eroismo silenzioso e fatalista, ma su quella della donna. In realtà la donna che egli ritrae sembra in grado di affrontare una situazione disperante proprio perché ha acquisito un approccio e addirittura un aspetto maschili.

As a girl she built the usual castles in the air; but all her girlish hopes and aspirations have long been dead. She finds all the excitement and recreation she needs in the Young Ladies' Journal, and, Heaven help her! takes a pleasure in the fashion-plates. Her husband is an Australian, and so is she.⁹

Da un lato, in questo breve brano, ci viene testimoniata la totale disillusione avvenuta nell'animo della giovane donna, una disillusione equiparata alla morte, e dall'altro, l'ultima affermazione sull'australianità che caratterizza la coppia sembra travalicare le distinzioni di genere, quasi che essa sia una categoria dello spirito prima di un fatto di passaporto. Essere australiani in questo scorcio di secolo, ci dice Lawson, significa anche rinunciare alla propria identità e alle proprie legittime aspirazioni, per accettare un destino duro, inesorabile, livellatore. Una vera e propria morte in vita, una vita la cui asprezza è tale da rendere insignificanti anche le identità di genere, almeno quelle femminili.

Sono state fatte anche numerose letture in chiave femminista di questo racconto la più pregnante delle quali è sicuramente offerta da Kay Schaffer nel suo *Women and the Bush* in cui sostiene che questa short-story di Lawson sia costruita sulla dicotomia tra presenza e assenza.¹⁰ È l'assenza del marito a far sì che la donna prenda il suo posto in seno alla famiglia e allo stesso tempo la sua latitanza in questo racconto sembra investirlo e legittimarlo della sola presenza importante nell'ambito australiano, cioè quella all'interno dello spazio aperto del *bush*, da cui invece la donna è esclusa se non come figura simbolica, come emblema della terra stessa. La “Drover's Wife” incarna, nella tradizione mitica australiana, il medesimo ruolo che Penelope occupa in quello europeo. Entrambe sono figure di attesa, di domesticità, di forza e resistenza. Una forza e una resistenza identificata con la stanzialità, mentre alla figura maschile è aperta la strada del viaggio, dell'erranza e del ritorno. Tuttavia una differenza tra le due figure sussiste e non è di scarsa entità. Se una incarna il ruolo di donna moglie e madre fedele, ma anche di creatura eminentemente femminile e ancora seducente, quasi a sottolineare il suo rapporto simbolico con una terra ambita, ricca e florida; la figura della *bushwoman* incarna altresì il rapporto con la terra, ma una terra arida e desolata. Questa identificazione è manifesta nel racconto di Lawson dove l'aggettivazione usata per descrivere la protagonista (i già ricordati termini “gaunt” e “sunbrowned”) possono essere applicati tanto a una persona, quanto a un territorio, e negli stessi termini viene descritto il rapporto con i suoi figli che sembra quasi rappresentare il rapporto dell'Australia con chi la abita: “She

⁸ H. LAWSON, “The Drover's Wife”, in Id., *Henry Lawson*, selected and edited with an introduction and bibliography by Brian Kiernan, St Lucia: University of Queensland Press, p. 97.

⁹ *Ibidem*, pp. 98-99.

¹⁰ Kay SCHAFFER, *Women and the Bush*, Melbourne: Cambridge University Press, pp. 132-33.

seems harsh to them. Her surroundings are not favourable to the development of the ‘womanly’ or sentimental side of nature.”¹¹ Il legame culturale con la tradizione europea, seppur adattato alle nuove esigenze del luogo, è poi rafforzato dalla presenza del serpente, che, dopo quella di Penelope, evoca la figura mariana. Tuttavia non toccherà a lei di uccidere la bestia, ma al cane, Alligator, che, secondo la Schaffer, “replace the absent husband here, performing the role of Adam, the first man to restore order in a post-lapsarian paradise.”¹²

D'altra parte è interessante come l'assenza del marito non conferisca alla donna un ruolo di protagonista in senso pieno. Le è negato un nome, e se da un lato questa privazione è utile a conferirle un carattere di universalità, per cui tutte le donne che vivevano una condizione simile potevano riconoscersi e darle il proprio nome, dall'altro l'unica sua connotazione è quella di essere “la moglie del mandriano”. L'unico suo elemento identitario è garantito dal suo legame con il latitante marito. Il suo ruolo, sebbene sia dominante in queste pagine, non è centrale. A occupare il centro è una figura vuota, una silhouette bianca, mentre a lei è demandato solo un ruolo gregario, di supplente non sempre adeguata. Alla sua memoria affiora infatti anche un altro ricordo negativo, quello di una piena che ha spazzato via in poche ore il penoso lavoro di lunghi anni.

There are things that a bushwoman cannot do. Next morning the dam was broken, and her heart was nearly broken too, for she thought how her husband would feel when he came home and saw the result of years of labour swept away. She cried then.¹³

Questo racconto, che si articola in un sottile rapporto tra la presenza e l'assenza – presenza assente della donna, assenza presente dell'uomo, presenza ossessiva di un territorio, quello del *bush*, che è per definizione uno spazio vuoto – racchiude e cela in sé una ulteriore presenza femminile, una presenza negata, cioè quella della madre del suo autore. La figura materna fu infatti essenziale nella formazione di Lawson non solo da un punto di vista umano, ma anche sotto il profilo intellettuale. Qui tuttavia non si vuole fare tanto riferimento a un taglio biografico, quanto a un testo, scritto dalla stessa Louisa Lawson, che per lungo tempo ha rappresentato un vero e proprio *absent text*. Ma, dopo quanto abbiamo brevemente esposto in questa sezione del nostro lavoro, non deve risultare sorprendente che sia giunta fino a noi la “Drover’s Wife” narrata da un punto di vista maschile, mentre quella raccontata dal punto di vista femminile sia stata per lungo tempo consegnata all'oblio.

IV.2.2 “The Australian Bushwoman” di Louisa Lawson

La vita della madre di Henry Lawson sembra quasi essere stata vissuta da due donne anziché da una sola. Nata nel 1848 a Mudgee, nel New South Wales con il nome di Louisa Albury, fin da giovane interessata alla politica e alle arti, fu tuttavia costretta a sposarsi a diciotto anni con un uomo più vecchio di lei di sedici, uno straniero con cui aveva assai poco

¹¹ H. LAWSON, “The Drover’s Wife” cit., p. 101.

¹² K. SCHAFFER, *Women and the Bush* cit., p.133. In realtà nemmeno nella tradizione cattolica è Maria a schiacciare la testa al serpente, simbolo del Male. Nelle rappresentazioni di questo gesto così emblematico, infatti, sopra al piede della donna si trova sempre quello di Gesù bambino. A sopprimere il serpente, quindi, non è una figura femminile, ma una divina, incarnata in una figura maschile.

¹³ *Ibidem*, p. 100.

da condividere. L'asprezza dei successivi venti anni contribuì non poco a indurire e a rafforzare il suo carattere. Costretta a sopportare il fardello della vita familiare praticamente da sola, ella acquisì, come riporta il seguente brano di Brian Matthews, critico e scrittore australiano che a questa combattiva figura ha dedicato una preziosa biografia, una presenza e una corporatura quasi mascolina:

Louisa during these years (c. 1873 to the end of the decade) was a striking, somewhat masculine-looking woman. [...] The slight masculinity of her features had become imprinted by hardship and trials, emphasizing the facial bone structure.¹⁴

Si è spesso ipotizzato che, la figura della madre di Lawson avesse costituito l'esempio originario su cui Lawson aveva poi modellato uno dei suoi personaggi più famosi. Nelle memorie della figlia Gertrude, sorella minore dello scrittore, troviamo infatti il racconto di un episodio occorso alla donna in assenza del marito, quello riguardante la minacciosa intrusione del vagabondo, che sarà poi ripreso quasi letteralmente nel racconto. La comune derivazione biografica è particolarmente evidente se ci si limita a leggere la reazione della donna che, in entrambi i brani, aiuta a comprendere la sua forza d'animo: "She took a batten from the sofa [...] unfastened the chain she wound it round her arm and gripped the dog near the collar. [...] Then with a firm grip of her batten she went out to interview the silent intruder."¹⁵ Ed ecco come il racconto viene drammatizzato nella "Drover's Wife" di Lawson:

Only last week a gallows-faced swagman – having satisfied himself there were no man on the place – threw his swag down on the verandah and demanded tucker. She gave him something to eat; then he expressed his intention of staying for the night. It was sundown then. She got a batten from the sofa, loosened the dog, and confronted the stranger holding the batten in one hand and the dog's collar with the other. 'Now you go!' she said. He left.¹⁶

Come si è già accennato introducendo la figura di Louisa Lawson, il suo contributo alla creazione di questo racconto va al di là di una mera ispirazione biografica, così come la sua personalità si presenta come assai più poliedrica e profonda di quella del personaggio descritto dal figlio scrittore.

Se i primi trentacinque anni della sua vita sembrano infatti corrispondere a questa arida ma commovente figura femminile, la seconda metà della sua vita se ne distacca totalmente. Una volta giunta a Sydney, Louisa Lawson si dedica a un'intensa vita culturale, raccoglie intorno a sé un nucleo di intellettuali e di attiviste, fonda un mensile, il già ricordato *The Republican*, che avrà vita breve, ma che sarà una preziosa palestra per la sua seconda creatura editoriale, *The Dawn*, una pubblicazione di carattere più specifico, il cui principale scopo era dare voce alla campagna per l'estensione del suffragio alle donne in Australia¹⁷ e al riconoscimento di diritti sindacali e civili in grado di riequilibrare una situazione decisamente iniqua nelle condizioni sociali e lavorative.

Il ritratto femminile delineato dagli articoli del *Dawn* è quello di una donna razionale e in grado di autodeterminarsi, due aspetti che oggi ci appaiono forse scontati, ma che, nello

¹⁴ Brian MATTHEWS, *Louisa*, Melbourne: McPhee Gribble, 1987, p. 115.

¹⁵ Citato in *ibidem*, p. 35.

¹⁶ H. Lawson, "The Drover's Wife" cit., p.104.

¹⁷ Una campagna che non sarà infruttuosa. Questo paese, malgrado la sua vocazione a un carattere 'machista', sarà il primo al mondo, nel 1902 a concedere il diritto di voto alle donne.

scenario maschilista della società australiana dell'epoca, non lo erano affatto. Anche se la descrizione di questo modello femminile non era del tutto immune da una visione a sua volta stereotipica – alla donna si riconosceva infatti una superiorità morale, volta soprattutto a contenere gli eccessi di alcolismo tipici di larga parte della popolazione maschile, una visione, questa, che condivideva in parte il luogo comune di donna moglie e madre come protettrice ancillare – il contributo di questa intellettuale fu senza dubbio fondamentale nella costruzione di un diverso modello, più paritario e aperto, di società in Australia.

Un ruolo che è stato ulteriormente enfatizzato da un interessante lavoro d'archivio intrapreso da una studiosa, E. J. Zinkhan, sia per quanto concerne la consapevolezza della posizione della donna in seno al paese, sia per il suo contributo alla creazione del racconto del figlio scrittore. Louisa Lawson era infatti l'autrice di un interessante saggio intitolato "The Australian Bushwoman", apparso sul numero del 27 luglio 1889 – cioè di tre anni precedente alla prima apparizione di "The Drover's Wife" – della rivista americana *Woman's Journal* e poi ripreso in due puntate dal periodico inglese *Englishwoman's Review* (15 agosto e 15 ottobre). È interessante osservare come questo articolo non sia mai apparso in Australia fino alla scoperta da parte di Zinkhan.¹⁸ In qualche modo questo può aver influito non solo sull'oblio caduto su questo importante saggio, ma anche sulla stesura, didascalica, forse, ma proprio per questo estremamente chiara e consapevole, di una situazione che forse era stata data per scontata all'interno del mondo culturale australiano. In qualche modo un fatto troppo legato alla quotidianità e al presente per essere meritevole di una riflessione accurata.

Nel presentare a lettrici straniere la condizione della donna australiana, Louisa Lawson afferma come si possano, generalizzando, individuare tre principali categorie. Le prime due, cioè la *city woman* e la *country woman*, non si distinguono in nulla o quasi da donne che vivano situazioni analoghe in Gran Bretagna o negli Stati Uniti, mentre esiste in Australia, una figura femminile costretta a vivere una situazione del tutto peculiare e inusitata, ovvero quella della *bushwoman*.

For by bush-women I mean not the wives of settlers in accessible country, near a railroad or town, but the wives of boundary-riders, sheperds, 'cockatoo' settlers in the far 'back country'; women who share almost on equal terms with men the rough life and the isolation which belong to civilisation's utmost fringe.¹⁹

Louisa Lawson si spinge poi a descrivere anche una fisiognomica della donna del *bush*, una fisiognomica del tutto corrispondente a quella ripresa dal figlio nel suo racconto. "The bush-woman is thin, wiry, flat-chested and sunburned. She could be nothing else, living as she does."²⁰ Oltre a questo dato, di per sé importante, ma forse non del tutto decisivo, è importante aggiungere che entrambi i personaggi femminili sono caratterizzati da un'ansia, un'amarezza che li pervade al pensiero dei figli, costretti a vivere in questo ambiente duro e inospitale, e al rapporto con la lettura, animato solo da rare pubblicazioni, consultate fino alla consunzione e già vecchie di anni quando giungono a destinazione, ma considerate preziose testimonianze di una vita diversa, del fatto che un mondo lontano continui a preservare la sua

¹⁸ L'articolo è poi apparso, insieme a un saggio introduttivo della Zinkhan stessa, su *Australian Literary Studies*, 10:4, October 1982, pp. 500-03.

¹⁹ *Ibidem*, p. 500.

²⁰ *Ibidem*.

vitalità e la sua stessa esistenza, un mondo così intangibile e distante, così irreali per una solitaria reietta del *bush*.

Il personaggio che si staglia con tanta forza dalle pagine di questo racconto pare rispecchiarsi perfettamente nelle pagine di Henry Lawson. La moglie del mandriano sembra effettivamente la stessa donna di cui parla Louisa Lawson nel suo fondamentale saggio. Eppure resta una cospicua differenza a dividere queste due rappresentazioni, e non casualmente essa riguarda il rapporto che lega la donna al marito. Se nel racconto maschile sembra quasi affiorare una tacita complicità, una segreta alleanza, nel saggio della donna emerge invece un'estraneità pronta a trasformarsi in paura. Gli uomini che vivevano nel *bush* vengono da lei descritti come:

[...] generally of rough, coarse character, or, if they were not of such nature originally, the solitude and the strange, primitive life must have made them so. In those remote and isolated spots, man is king and force is ruler. There is no law, no public opinion to interfere. The wife is at man's mercy.²¹

Ed è forse nella mancata descrizione dei reali rapporti tra uomo e donna in questo ambiente, anziché nella raffigurazione della donna stessa, che Henry Lawson sembra tradire il testo originario. Quando egli afferma che nella lotta al *bush*, uomo e donna sono alleati seppur distanti, egli rimuove una parte della verità, perché, nella testimonianza della madre, la donna risulta impegnata in una doppia battaglia: quella contro un mondo arido e ostile, e quella contro una maschilità violenta e oppressiva. Una consapevolezza che affiora impercettibilmente solo quando, alla fine del suo racconto, Lawson fa promettere al giovane figlio della *drover's wife*: "Mother, I won't never go drovin'; blast me if I do!"²²

IV.2.3 Dal testo al dipinto: la "Drover's Wife" di Russell Drysdale

Per quanto il racconto di Henry Lawson fosse stato accolto fin dal suo primo apparire come un testo di notevole importanza, è interessante osservare come l'opera che seppe meglio rappresentarne il valore e mediarne il significato tra la generazione di scrittori e intellettuali degli anni '90 dell'Ottocento e quelli degli anni '70 del Novecento, fosse non un lavoro critico o letterario, ma un quadro, dipinto dall'artista australiano Russell Drysdale.

Definire 'australiano' Drysdale è in realtà una forzatura. Nato nel 1912 a Bognor Regis, nel Sussex, dove trascorse l'infanzia, egli si recò nel 1923 in Australia con la famiglia, una famiglia di estrazione benestante che disponeva di ampi possedimenti nel paese antipodeo. Come Lawson anche Drysdale patì una menomazione, subendo a vent'anni il distacco di una retina che lo rese cieco da un occhio. Paradossalmente fu proprio questo incidente a segnare il suo futuro artistico. Mentre era ricoverato in ospedale il medico che lo aveva in cura mostrò a un amico, Daryl Lindsay, futuro direttore della National Gallery of Victoria, alcuni suoi schizzi a inchiostro, che furono considerati degni di attenzione da parte del critico. Drysdale cominciò così una tardiva carriera artistica, incoraggiato nella sua formazione dalla famiglia stessa che poteva consentirgli lunghi periodi di studio in Europa.

²¹ *Ibidem*, p. 502.

²² H. LAWSON, "The Drover's Wife" cit., p. 103.

L'interesse per il paesaggio australiano più drammatico e remoto, che affiora dai suoi quadri a partire dagli anni '40, fu causato dalla frustrazione del suo desiderio di arruolarsi al servizio del paese che lo aveva accolto. La cecità dell'occhio destro non gli permise di partire soldato, ma restò forte in lui la volontà di dare un contributo.

Sotto molti punti di vista l'esperienza bellica mantenne e rinsaldò il legame tra l'Australia novecentesca che si avviava alla modernità, in cui le enormi distanze erano state parzialmente colmate dall'invenzione del telegrafo senza fili, della radio, e da una più capillare diffusione del trasporto via rotaia, e quella Ottocentesca e pionieristica, da cui aveva tratto alimento il mito del *bushman*. I due conflitti mondiali avevano dato ancora una volta l'occasione di dimostrare l'eroismo australiano, la sua devozione a una causa impossibile. Come scrive Russell Ward:

And the Australian tradition being what it is, it is natural that it should be particularly potent in wartime, because active military service reproduces so many of the conditions of the life in the nomad tribe. Like the bond or free pastoral workers of the pre-Gold-Rush era, the serviceman lives in a male world where women and drunkenness are available, only exceptionally, as concomitants of the occasional spree. Like the bushman the soldier is a wanderer by profession, and one whose basic material needs are assured, despite the dangers and hardship which his work involves.²³

L'occasione propizia per Drysdale di manifestare attraverso la sua arte l'attaccamento verso la sua terra d'elezione venne nel 1944, quando il *Sydney Morning Herald* gli commissionò una serie di opere per documentare la straordinaria siccità che aveva colpito il New South Wales occidentale. Drysdale realizzò così una serie di dipinti il cui soggetto principale era la vita "up the country" in quel periodo. In queste opere le figure umane sono rare, la differenza tra oggetti inanimati e soggetti animati è pressoché nulla, conferendo a un paesaggio reale sembianze metafisiche ai limiti dell'astrattezza formale. Questo artista rimarrà fortemente impressionato da tale paesaggio che diventerà il suo luogo di esplorazione prediletta negli anni a venire. Da lì in poi sarà sua abitudine di esplorare l'entroterra australiano più selvaggio e inospitale, uno scenario che era stato sempre negletto nella pittura precedente.

Se i pittori della Heidelberg School, di chiara ispirazione impressionistica, avevano preferito rappresentare la vita rurale all'interno di scenari anche aspri, ma comunque più accessibili, connotati da tinte dorate e sfumate, Drysdale scelse invece di avvalersi di una tecnica espressionista, di colori che virando al marrone e al rosso conferivano drammaticità alle sue opere, opere che coglievano scenari in cui il potere della natura non sembrava mai intaccato dalla presenza umana. Un'ulteriore differenza che lo separava dalla prima scuola pittorica di marca chiaramente autoctona era data dal fatto che i pittori dell'Heidelberg School, così come i loro maestri francesi, prediligevano la pittura *en plain air*, a diretto contatto con l'ambiente che intendevano ritrarre. Secondo l'interpretazione fornita da Drysdale stesso del suo lavoro, egli preferiva un approccio più meditato da un lato e più giornalistico dall'altro. Durante le sue lunghe peregrinazioni nell'entroterra non mancava mai di scattare numerose foto e di prendere appunti su un diario di viaggio. Solo una volta ritornato a casa, nel suo studio, egli rielaborava lentamente e ricomponeva ciò che aveva visto e ammirato.

²³ Russell WARD, *The Australian Legend*, Melbourne: Oxford University Press, p. 209.

La sua opera che ha per titolo “The Drover’s Wife” risale al 1945, l’anno seguente alla folgorante rivelazione che egli ricevette da questo paesaggio così ostile e diverso. Rispetto alla serie eseguita per il *Sydney Morning Herald*, questo quadro appartiene a una fase successiva, ancora in qualche modo legata a quello che è stato definito “drought period”, ma tesa a ritrarre un mondo che ha recuperato una sua armonia, sempre desolata, ma non più così drammatica.

Per quanto quest’opera si rifaccia esplicitamente, fin dal titolo, al racconto di Lawson, pure sono evidenti delle differenze che la rendono più un’interpretazione che non una mera illustrazione. Se la donna era smunta, deperita e corrosa nel testo dello scrittore, qui essa, per quanto sia volutamente sgraziata, assume un aspetto imponente e sproporzionato. Il corpo, ricoperto da un abito informe, quasi un saio, appare eccessivamente ampio rispetto al volto minuto e inespressivo. I piedi, poi, sono del tutto disarmonici e il risultato finale che suscita questa figura, per quanto sia così diversa da quello che ci ha raccontato Henry Lawson, sembra stranamente coincidere nella sua mancanza di femminilità.

Il paesaggio che la circonda, ma che sarebbe meglio dire, che essa domina, è del tutto piatto e desolato, fatta eccezione per stenti alberi che protendono i loro rami rachitici come a



chiedere acqua al cielo. Ma il cielo stesso è terreo come e più del suolo e solo una linea impercettibile resta a distinguere i due mondi. Alle spalle della donna, in lontananza, si staglia un carro con una figura maschile intenta a nutrire o accudire due cavalli. Il carro è utile per collocare nel tempo quest’immagine: essa non appartiene agli anni ’40 in cui Drysdale la esegue, ma è forse contemporanea al racconto di Lawson. Eppure non è chiara la funzione del carro stesso, mai menzionato nel racconto originario. È forse il carro del *bushman*

che si sta allontanando per fare ritorno solo dopo lunghissimi mesi di assenza?

A infondere nel quadro un ulteriore elemento di ambiguità vi è poi la borsa da viaggio che la donna tiene nella mano sinistra, tanto che l’osservatore si domanda se la donna stia ritornando alla sua dimora o se ne stia allontanando. “The Drover’s Wife” di Drysdale resta così un’opera ambigua, inesplicabile, in cui l’interrogativo finale è se le sue intenzioni siano quelle di una riconciliazione e una identificazione con la tradizione australiana incarnata da Lawson o, viceversa, se essa voglia significare un distacco, la sanzione della fine di un mondo destinato a scomparire di lì a breve.

IV.2.4 La riscrittura della “Drover’s Wife” di Murray Bail

Il testo di Murray Bail, che porta il medesimo titolo del racconto di Lawson e del quadro di Drysdale, sembra riguardare più l’opera pittorica che con la narrazione originaria. Ciò è vero solo in parte, perché l’interesse di Bail è attratto dallo stratificarsi di un discorso

culturale, dalla formazione di un mito nazionale, piuttosto che da un singolo contributo artistico.

Nel loro studio *Dark Side of the Dream*, Bob Hodge e Vijai Mishra dedicano un paragrafo dal titolo “A Classic Text Revisited” all’evoluzione di questo racconto all’interno della tradizione australiana, interrogandosi sui motivi del suo successo e sull’inesplicabile efficacia della sua emblematicità. Per comprendere in modo più compiuto la specificità del discorso australiano e la singolarità della persistenza del suo mito fondativo introduciamo qui un paragone volutamente improbabile. In realtà il percorso australiano potrebbe non differire troppo, sotto certi aspetti, da quello italiano. Sia l’Australia che l’Italia, infatti, sono nazioni giovani, che trovano nell’Ottocento i loro valori fondativi; in un caso si tratta di una fondazione percepita come assoluta, mentre nell’altro di un laborioso processo di unificazione. I testi e i momenti storici che hanno segnato queste formazioni hanno subito in entrambi i casi dei processi che li ha scolarizzati e secolarizzati. In Italia questo sviluppo ha condotto a una cristallizzazione, a un senso di distacco e incomprendimento di fenomeni quali il Risorgimento; in Australia, invece, quella che viene chiamata l’*Australian Legend* continua a occupare un ruolo centrale nel dibattito nazionale, conservando il carattere di vero e proprio *revenant* culturale. Hodge e Mishra descrivono a loro volta questo processo senza tuttavia riuscire a decodificarne le origini e circoscriverne le radici più profonde.

At the moment of production [these stories] were read as popular texts which also possessed an inexhaustible if subterranean meaning potential, though they were also inscribed in much more limited polemical discourses. But within decades they had become ‘classics’, texts suitable for study in classrooms. And so a process of closure began, shutting off whole avenues of interpretation that had become inconvenient for their pedagogic function. Read in this reductive way most of these texts came to seem rather uninteresting, their fame inexplicable, since they tended to so slight and fragmentary and self-effacing. Yet the enigma of the legend still hovered over them, giving them a kind of fascination that provoked later writers to work over them again, recasting their themes, sometimes literally rewriting the texts themselves.²⁴

Concentrando il suo interesse sul racconto di Lawson e sull’opera pittorica di Drysdale, Bail mette in discussione non tanto il contenuto stesso di queste opere, ma l’attualità del mito che esse hanno contribuito a fondare. È singolare osservare come la short-story che questo scrittore – uno scrittore definito come un fantasista affascinato dal surreale e dallo straniamento – si inserisca nel solco della tradizione della “drover’s wife” non attenuando i legami col mondo reale, ma accentuandoli. La *Drover’s Wife* di Bail sprofonda nell’assurdo proprio perché trasporta i caratteri fittizi di una narrazione e di un’opera pittorica in un discorso che si presenta come realistico, svelando così tutta la distanza che separa questo mito dalla società che l’aveva generato.

Il racconto si avvale di una tecnica antichissima, ovvero dell’*ekphrasis*, quell’artificio retorico che pone al centro della narrazione un’opera d’arte, vera o fittizia che sia. L’*ekphrasis* – un termine che in greco significa ‘intarsio’ – comporta un’influenza reciproca tra l’opera d’arte evocata e il testo scritto.²⁵ Chiamare in causa un’immagine all’interno di un

²⁴ Bob HODGE and Vijay MISHRA, *Dark Side of the Dream. Australian Literature and the Postcolonial Mind*, North Sydney NSW: Allen & Unwin, 1991, pp. 167-68.

²⁵ Sull’*ekphrasis* esiste una vasta produzione critica. Per un’analisi più approfondita di questo artificio retorico rimandiamo ai seguenti testi: A. W. JAMES, *Museum of Words. The of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1993; *Text into Image: Image into Text*, edited by Jeff MORRISON and Florian KROBB, Amsterdam & New York: Rodopi, 1997; *Pictures into Words. Theoretical and*

racconto comporta sempre l'innescò di un corto circuito in cui, su di un piano, può esistere un interscambio fra le due forme artistiche, un interscambio emblemizzato dal potere del ritratto di Dorian Gray di assumere su di sé le conseguenze delle nefandezze perpetrate dal soggetto vivo la cui *imago* è iscritta nella sua cornice. Ma, ad un altro livello, si innesca anche il rifiuto di questa sovrapposizione, di una totale identità.

Gli esempi del rapporto ambiguo che si instaura fra un'opera d'arte – principalmente un ritratto – e un testo narrativo sono innumerevoli e, per sottolineare il rapporto volutamente imperfetto e l'aura di artificio e illusione che questa strategia retorica conferisce, potremmo citare un altro racconto della tradizione ottocentesca che è stato oggetto di varie e famose interpretazioni critiche, “Sarrazine” di Balzac. Questo racconto costituisce una mirabile riflessione sulla fatuità delle apparenze, narrando la vicenda di un uomo sconvolto dalla bellezza del ritratto di un giovane e seducente efebo che ha a suo tempo immolato la propria virilità al belcanto, ma che si è trasformato ormai in un vecchio ambiguo e indefinibile, quasi animalesco e subumano per l'inafferrabilità della sua natura.

L'*ekphrasis* porta all'ennesima potenza la forza che scaturisce dallo stratagemma della storia nella storia, del racconto a cornice. Da un lato essa conferisce verità al racconto entro cui è iscritta, dall'altro è in grado di proiettare su di esso una luce illusoria, spingendo il lettore a chiedersi quale delle due opere sia originale e quale sia subordinata rispetto all'altra, chi descrive e chi è descritto. L'immagine riprodotta, come in “The Oval Portrait” di Poe, non si limita a un ruolo passivo, ma invade e permea di sé il testo scritto, ne inficia e ne assolutizza al tempo stesso le sue pretese di mimesi.

Il racconto di Bail prende l'avvio proprio dal quadro di Drysdale, riprodotto all'inizio della storia, e subito si concede una negazione, seppure sommessamente:

There has perhaps been a
mistake – but of no great importance –
made in the denomination of this picture. The
woman depicted is not ‘The Drover’s Wife’. She is my wife.²⁶

L'affermazione getta nello sgomento il lettore australiano. Il valore di un'immagine che ha acquisito lo statuto di icona all'interno della mitologia nazionale, qualcosa di simile a una ‘Gioconda degli Antipodi’, viene completamente ribaltato, e per giunta in un modo del tutto subdolo, accennando al fatto come se fosse una questione da poco conto.

È inoltre interessante osservare gli a capo del testo, che sembrano seguire più una scansione poetica, da verso libero, che un testo in prosa. È come se le parole originassero dal quadro stesso, come se da esso si dipanassero. E in realtà il racconto di Bail può essere inteso come una lunga didascalia all'immagine di Drysdale, una didascalia tesa non a esplicitarne, ma a ribaltarne il significato. Si ricordava all'inizio di questo capitolo come Bail considerasse i cataloghi delle mostre o dei musei alla stregua di una “rarefied form of advanced fiction”. Questa definizione può senza dubbio essere applicata a questo stesso racconto. Infatti la voce narrante di queste pagine, una voce narrante in prima persona che si identifica col marito,

Descriptive Approaches to Ekphrasis, edited by Valerie ROBILLARD and Els JONGENEEL, Amsterdam: VU University Press, 1998; *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, edited by Rui CARVALHO HOMEM and Maria Fátima LAMBERT, Amsterdam & New York, 2005.

²⁶ Murray BAIL, “The Drover’s Wife”, in Id., *The Drover’s Wife and Other Stories*, Melbourne: Text Publishing, 1998, p. 25.

dopo aver negato che la donna raffigurata non sia la moglie del mandriano, ma la sua, si dilunga nei dettagli propri di un catalogo, espressi con un linguaggio specialistico e adeguato: “It is a canvas 20 × 24 inches, signed l/r ‘Russell Drysdale’.”²⁷

Il racconto prosegue poi nella sua logica eversiva, tesa a ribaltare la narrazione che sottende al quadro stesso. La donna non solo non è la moglie del *drover*, bensì quella di un dentista di nome Gordon, ma, contrariamente alla tradizione, le viene a sua volta assegnato un nome, Hazel. Il dentista interroga il quadro non per motivi artistici, ma per scoprire le cause che hanno determinato il fallimento del loro matrimonio – la donna lo ha abbandonato senza una spiegazione soddisfacente, affidandogli l’educazione dei due figli e lasciandogli solo un biglietto inadeguato alla drammaticità del momento: “Your tea’s in the oven. Don’t give Trev any carrots.”²⁸

L’interrogazione del quadro si rivela tuttavia infruttuosa. “How much can you tell by a face?” si domanda il marito. Anche l’analisi a cui viene sottoposta la minuta figura del mandriano non si rivela più soddisfacente. “In Drysdale’s picture he is a silhouette. A completely black figure. He could have been an Aborigine”. Per verificare quest’ipotesi il narratore si serve di una lente d’ingrandimento. “I wanted to see the expression of his face. What colour is his hair? Magnified, he is nothing but brush strokes. A real mystery man.” L’inafferrabilità del mandriano anziché essere ridimensionata dalla lente ne risulta ingigantita, “magnified”. Un mistero analizzato attraverso una lente d’ingrandimento non diventa altro che un mistero ancor più grande e la coerenza della sua figura si riduce a un grumo di colore.

Avvicinarsi a quest’opera significa perdere di vista l’insieme, smarrire l’esatto punto da cui guardare e rendersi conto che essa, come ogni quadro, se visto da una distanza troppo ravvicinata, non è altro che un ammasso informe di tratti e colori. Si può dire che la stessa operazione di sfocamento avvenga anche nel racconto di Bail. Cercando di precisare la storia, di strapparla all’indefinitezza della vita nel *bush* in cui solo al cane viene assegnato un nome, mentre tutti gli altri personaggi si elevano al ruolo di figure tanto emblematiche quanto impersonali, il racconto non acquista in nitidezza, ma la perde. Il nome stesso assegnato alla donna, “Hazel”, rievoca infatti l’aggettivo “hazy”, indefinito, nebuloso, vago.

Si attua tuttavia uno spostamento: se nella “Drover’s Wife” di Lawson e in quella raffigurata da Drysdale è il rapporto tra la donna e il *bush* a dare corpo alla narrazione e all’immagine, in questa short-story di Bail si verifica uno scarto. La prospettiva da cui Gordon il dentista guarda al *bush* e alla fuga in esso di sua moglie è quella di un mondo suburbano, della periferia di una grande città. Come sostengono Hodge e Mishra: “The effects of the names and of his own profession [...] is to make the pretentious subject familiar and absurd: strictly limited to the world that can be constructed from a suburban lounge (in which a print of the famous Drysdale might hang on the wall).”²⁹ Il racconto di Bail non si limita infatti a offrirsi come un dialogo, o un confronto, tra l’identità australiana dell’Ottocento e quella della seconda metà del Novecento; tra il mondo maschile, che emerge qui come garrulo e petulante ed uno femminile, che acquisisce invece i tratti dell’elusività che erano stati propri della figura maschile; tra l’arte figurativa e la letteratura, ma pone in relazione, una relazione contrastante e oppositiva, il mondo del *bush* e quello dei suburbs.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 26.

²⁹ B. HODGE and V. MISHRA, *Dark Side of the Dream. Australian Literature and the Postcolonial Mind* cit., p. 171.

Ancora Hodge e Mishra osservano come il vero obiettivo della satira di Bail – a tale genere, in ultima analisi, sembra appartenere questo racconto – sia proprio “the suburban Australian lifestyle”, ma ci pare che questa interpretazione sia limitante. In realtà ci sembra che il fulcro di questa narrazione risieda proprio nel ritratto che, indirettamente, offre del contrasto tra le condizioni di vita – la vita nelle periferie in cui sopra al divano possiamo trovare la riproduzione del quadro di Drysdale, ma in cui la quotidianità si tinge di uno squallore anche peggiore di quello patito dalla “drover’s wife” di Lawson, perché spogliato di qualsiasi forma di eroismo – e l’aspirazione australiana a riconoscersi in quella *legend* che non le appartiene più se mai le è appartenuta.

Come si è già accennato anche i poli di maschilità e femminilità tradizionalmente – e stereotipicamente – intesi risultano qui invertiti. È la donna che, da sola, senza alcun bisogno di aiuto, uccide il serpente, mentre all’uomo è demandato semplicemente l’incarico di eliminarne la carcassa nell’inceneritore. Qui la simbologia offerta da questo rettile sembra perdere però la sua attinenza biblica e assumerne una freudiana, dove la sua soppressione sembra rappresentare l’eliminazione di una virilità non più necessaria. Così la figura maschile si trova a disagio nel *bush*, mentre, per Hazel, quello naturale è il solo ambiente che le si confà davvero. Questo aspetto emerge durante una vacanza in campeggio nell’entroterra australiano. Bail fa dire alla sua voce narrante come, per quanto non potesse non ammirare i colori della terra e delle rocce, egli si sentisse del tutto estraneo a quel luogo, mentre della moglie ammette: “Yet Hazel was in her element, so much she seemed to take no interest in the surroundings. She acted as if she were part of it. I felt ourselves moving apart, as if I didn’t belong there, especially with her, I felt left out.”³⁰ Per la donna il luogo passa totalmente inosservato, non ha bisogno né di guardarlo né di ammirarlo, perché ella ne fa parte, così come fa parte del quadro e del racconto da cui Gordon il dentista è tagliato fuori, restando un semplice osservatore. Un osservatore la cui pedante molestia arriva al punto da mettere in discussione il valore artistico dell’opera di Drysdale per un’omissione che a lui pare grave, mentre a chiunque altro sembrerebbe futile.

Drysdale has left out the flies. No doubt he didn’t want Hazel waving her hand, or them crawling over her face. Nevertheless, this is a serious omission. It is altering the truth for the sake of a pretty picture or ‘composition’. I’ve been up around there—and there are hundred of flies. Not necessarily germ carriers, ‘bush flies’ I think they are called; and they drive you mad.³¹

Per quanto del tutto trascurabile, questa osservazione esprime il dubbio, sempre presente nelle pagine di Bail, sulla capacità dell’arte di rappresentare la vita così come essa *veramente* è. Il realismo mimetico dell’opera di Lawson e l’emblematicità del quadro di Drysdale vengono quindi messi in discussione dal breve racconto dello scrittore di Adelaide. A sua volta egli rinuncia a fornire un ritratto, un’interpretazione coerente che squadri il mondo da ogni lato, limitandosi a offrire una serie di ipotesi. L’operazione di riscrittura attuata da Bail non vuole definire, ma aprire i limiti di un chiuso orizzonte. È un’operazione di riscrittura che si oppone a una tradizione ben consolidata, ma si rifiuta di instaurarne una nuova. L’unica direzione certa che questo racconto indica, e che troveremo espressa anche in

³⁰ M. BAIL, “The Drover’s Wife” cit., p. 31.

³¹ *Ibidem*, p. 30.

altri libri di questo autore, è data dalla volontà di aprire un mondo univoco e unidimensionale a una proliferazione di storie, di racconti, di possibilità.

Nell'originale racconto di Lawson i diversi episodi erano introdotti da una precisa collocazione temporale che offriva una coordinata cronologica all'interno di uno spazio inevitabilmente indefinito. La successione dei ricordi che riaffioravano alla memoria dell'innominata moglie del mandriano era scandita dalle ore in cui quegli episodi erano avvenuti, come da un preciso orologio. Anche in Bail viene tentata una collocazione temporale seguendo le poche indicazioni reperibili all'interno del quadro. Gordon infatti si dice convinto che la scena che egli contempla si svolga in un momento prossimo al tramonto. E con un'espressione d'inattesa poeticità egli afferma: "It is probably in the region of the 5 pm." Spazio e tempo si sovrappongono in una coordinata inapplicabile, sfuggente definendo un luogo e un istante di matrice quasi carrolliana, in cui tutto può avvenire, in cui il mondo si apre ad ogni possibilità.

IV.2.5 *Tra parodia, satira e gioco letterario. La "Drover's Wife" di Frank Moorhouse*

La narrazione che Bail dedica alla "Drover's Wife" è in qualche modo ascrivibile al genere della satira, mentre il racconto di Frank Moorhouse sullo stesso tema rientra indubbiamente nel genere della parodia. Questo racconto, anch'esso recante lo stesso titolo delle altre opere, essendo stato pubblicato per la prima volta in *Room Service*, una raccolta apparsa nel 1987, non avrebbe diritto a figurare fra i testi qui presi in analisi, ma essa in qualche modo aiuta a completare il discorso su questa short-story perennemente riscritta. L'intento parodico di Moorhouse si rivela infatti dissacrante non solo nei confronti di una tradizione percepita come inattuale e inadeguata, ma anche nei confronti di una serie di analisi e congetture critiche fiorite intorno ad essa. Si può quindi affermare che se la satira di Bail è diretta contro un certo modo di guardare all'*Australian Heritage*, quella di Moorhouse ha un obiettivo ancor più ampio e ambizioso, cioè di dissacrare quella stessa tradizione e tutto un discorso critico, più o meno sensato, più o meno opportuno, da essa alimentato.

Anche il racconto di Moorhouse, come quello di Bail, si apre con una – cattiva – riproduzione del quadro di Drysdale. Il fatto che l'immagine risulti così alterata all'interno del racconto di questo scrittore, finisce quasi con l'essere emblematico anziché incidentale. Questo quadro diventa una fotocopia sbiadita che perde d'importanza in se stessa per venire completamente travisata. Il racconto è a sua volta una storia nella storia, il cui testo all'interno della breve cornice introduttiva, non è una scrittura narrativa, ma la parodia di un testo accademico, presentato da un sedicente australiano italiano, tale Franco Casamaggiore. Nelle note introduttive si afferma che il testo, originariamente in lingua italiana, è stato tradotto in inglese da Suzanne Kiernan, una studiosa di cultura italiana davvero esistente, insigne accademica e moglie di Brian Kiernan, il letterato che per primo ha identificato, nell'introduzione all'antologia *The Most Beautiful Lies*, degli elementi comuni ai quattro autori presi qui in esame.

Un'analisi critica di questo testo di Moorhouse porta con sé una dose inevitabile di disagio. Questo racconto, infatti, si presenta come l'abbattimento di una qualsiasi analisi, di un qualsiasi discorso interpretativo, e proietta una luce falsa e deformante su queste nostre stesse pagine. Le congetture di Franco Casamaggiore, nome che costituisce una chiara

italianizzazione del nome stesso dell'autore, sono tanto ridicole e paradossali, quanto articolate secondo i più classici stilemi interpretativi della critica accademica. Il "literary joke" di Moorhouse non si limita ad essere giocoso, ma acquisisce nella sua disinvolta allegria, un tono graffiante e dissacratorio.

Il giovane studioso Casamaggiore sostiene che la lunga e articolata tradizione della "drover's wife" all'interno della cultura e della letteratura australiana, non sia altro che un linguaggio cifrato per indicare il morboso rapporto zoofilo che si instaurava tra il mandriano e la sua pecora prediletta. Il numero delle donne era assai esiguo rispetto a quello della popolazione maschile durante l'Ottocento australiano, e l'esiguità di questo numero si assottigliava ulteriormente nel desolato ambiente del *bush*. "This, understandably, led men to seek other solace in this strange new country."³² Casamaggiore insiste poi su come questa evidenza sia stata sempre riconosciuta, seppur sottotraccia, dalla cultura popolare, mentre essa sia stata troppo a lungo negletta dagli studi accademici:

Hence the joke implicit in the use by two writers and a painter of the title *The Drover's Wife* and the entry of this unacceptable historical truth from the oral culture to high culture via coded humour and until this paper (which I modestly consider a breakthrough study) absent from academic purview.³³

La sfrontatezza dello studioso arriva al punto da fornire dettagli piuttosto scabrosi sulle modalità di questo rapporto:

A rubber shoe or boot used when hunting in wet weather called the gun boot was used by the drovers or drivers and found to be natural love aid while at the same time a symbol used in a gesture of voluntary submission by the drover before his charge.

The boots were placed on the hind legs of the favoured sheep. The drover would be shoeless like the sheep and the sheep would 'wear the boots' (cf. 'wearing pants' in marriage). The toe of the boot would be turned towards the drover who would stand on the toes of the boot thus holding the loved sheep close to him in embrace. These details suffice.³⁴

L'aspetto più singolare della bizzarra ipotesi contenuta in questo *paper* risiede proprio nella serietà scientifica di cui esso pretende di ammantarsi. La predilezione stessa accordata a questo animale viene fatta oggetto di un'attenta analisi antropologica. Perché una pecora anziché un cane, giunge a chiedersi lo scrupoloso australiano? La risposta viene individuata nel fatto che i rapporti zoofili con i cani erano una prerogativa aborigena "and thus for reason of racial prejudice considered beneath the Australian white man."³⁵ Inoltre la pecora, non essendo un animale autoctono di questa "strange new land" rappresentava un non dichiarato legame nostalgico con la perdita identità europea, con ciò dimostrando la natura ancora derivativa della cultura australiana dell'Ottocento.

Casamaggiore non si limita poi a tratteggiare un'ipotesi generale, ma si spinge in un'analisi piuttosto particolareggiata dei testi per poterla suffragare. Così, nell'archetipico racconto di Lawson, alla donna è negato un nome proprio perché, nella tradizione dell'allevamento inglese, questo viene dato ai bovini e agli animali domestici, ma non agli ovini e, come avevamo in precedenza fatto anche noi, chiama in causa 'Doctor Freud' per spiegare l'episodio del serpente, identificando questo rettile quale "expression of a savage and

³² Frank MOORHOUSE, "The Drover's Wife", in Id., *Room Service*, Ringwood VIC., Penguin Books, 1987, p. 101.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 102.

³⁵ *Ibidem*.

guilt-ridden male detumescence”³⁶ e, per avvalorare ulteriormente questa identificazione affianca a un’interpretazione psicanalitica un riferimento alla linguistica, infatti egli sostiene come “in Australia the male genitalia is referred to in folklore, as the ‘one-eyed trouser snake’”.

Non meno delirante è poi la decodificazione del quadro di Drysdale, per cui Moorhouse/Casamaggiore si serve ancora di una categoria a cui abbiamo già fatto a nostra volta riferimento: quella della presenza-assenza. Qui ad essere del tutto mancante è proprio la pecora, mentre la donna domina il paesaggio. Ma, osserva lo studioso: “This unusually shaped woman is, on second glance, in the form of a sheep, a merino sheep, the painter having given her the same maternal physical bulk as the merino. Her shadow forms the shape of a sheep.”³⁷

L’analisi a cui viene sottoposto il racconto di Bail si avvale poi di un’ulteriore ermeneutica. Se il racconto di Lawson era stato passato al vaglio di un’interpretazione freudiana e linguistica, quello di Bail si rivela perfetto per una chiave di lettura marxiana. Ed è opportuno osservare come lo stratagemma narrativo, già attuato da Carey, di fornire, all’interno dei propri racconti, una griglia interpretativa apparentemente coerente, ma in realtà del tutto fuorviante, acquisisca in questo racconto a valore assoluto. Il racconto, la narrazione non esistono più; essi sono completamente spodestati dall’interpretazione critica. Le note a piè di pagina hanno preso il sopravvento sul testo stesso e non è più l’analisi ad essere accessoria al testo, ma il testo ad essere divenuto accessorio rispetto al discorso critico.

Casamaggiore attribuisce un’enorme importanza, all’interno del racconto di Bail, alla professione esercitata dal marito, cioè quella di dentista, ovvero proprio la branca della medicina preposta alla salute dell’ultimo strumento di morte a cui è sottoposta la pecora: i denti. Ecco che, allora, la vicenda qui narrata assume, secondo il sedicente critico italiano, un carattere escapistico, di fuga dal macello della società industrializzata in cui la pecora è guardata solo come oggetto di consumo, sia per la lana che fornisce, sia per le sue carni. “The Bail’s story reverses the tragedy and turns it into a romantic comedy”³⁸, una commedia romantica, pastorale e anti-capitalista.

Moorhouse si compiace poi di inserire altre due possibili interpretazioni. Una mitica, che ricollega la dimensione australiana a quella europea, anch’essa ricca di simbologie legate alla pecora, quale, ad esempio, quella del vello d’oro per cui partono alla ricerca Giasone e gli Argonauti e, soprattutto, una legata alla teoria dell’umorismo. Una teoria tradizionalmente suddivisa in tre ‘dialogues’, in tre dialettiche. Quella tra il narratore e il suo uditorio, in cui chi racconta cerca il consenso e, allo stesso tempo, elargisce un dono. Il dialogo interiore del narratore tra la sua voce e il suo inconscio, un dialogo di cui egli stesso non è del tutto consapevole, e poi:

The dialogue between the joker, teller, and the racial memory which is embodied in the language and the type of joke the teller chooses to tell, the well of humour from which the joker must draw his bucket of laughter. Humour is the underground route that taboo material – or material of national shame – must travel, and it is the costume it must wear.³⁹

³⁶ *Ibidem*, p. 103.

³⁷ *Ibidem*.

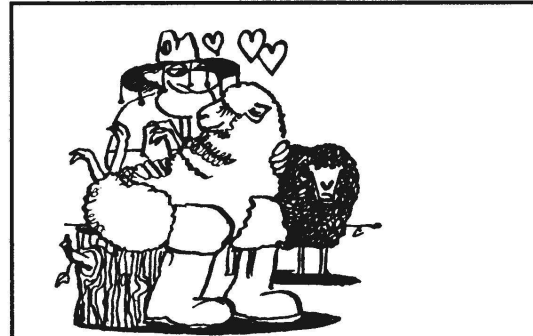
³⁸ *Ibidem*, p. 104.

³⁹ *Ibidem*, p. 106.

È proprio in questo breve passaggio che Casamaggiore sembra cedere il posto al suo alter ego Moorhouse, e in cui sembra disvelarsi la funzione del gioco letterario da lui stesso architettato. Un gioco che è anche dichiarazione di poetica e d'intenti, volto a strappare la maschera dell'identità australiana e della sua tradizione ottocentesca attraverso l'arma di un umorismo greve e sottile al tempo stesso. E le ultime parole del *paper* di Casamaggiore: "Thus is the magic of the imagination"⁴⁰ sembrano confermare questa segreta intenzione.

Moorhouse, tuttavia, non si appaga di aver inserito un assurdo, e perciò essenziale, discorso critico a suggello della tradizione nazionale della "drover's wife", ma si diverte anche a chiosare questa stessa provocazione con le ipotetiche reazioni da essa scatenate. Al testo di Casamaggiore seguono così quattro lettere. Di cui due sdegnosamente indirizzate ad organi di stampa quali l'ABC (l'Australian Broadcasting Corporation) e la rivista del *Bullettin*, ormai centenaria, di cui Moorhouse era all'epoca collaboratore, e quindi uno scambio tra un ricercatore cinese assetato di spiegazioni, e Suzanne Kiernan, che gli risponde svelando finalmente il gioco. Al piccolo teatro inscenato da Moorhouse non mancano nemmeno le illustrazioni. Una copertina dello stesso *Bullettin* che, probabilmente a causa della bassa qualità della riproduzione, risulta alquanto equivoca, una vignetta firmata da Patrick Cook, apparsa sul

ITEM IN THE NATIONAL TIMES



FEARLESS FRANCO

SOMEONE should take a close look at the sort of cultural exports Foreign Affairs spends its money on.

At a literature conference at Wellington, New Zealand, this week, Franco Casa Moora, a self-styled Italian expert on Oz lit whose junket was funded by Foreign Affairs, delivered a paper suggesting that "sheep guilt" was the dominant sort of imagery in Australian literature.

He explained to the New Zealanders that because Australia had had no women for the first 50 years after colonisation, an intimate bond had developed between Australian males and the nation's sheep – aided by a technique of placing the sheep's rear legs in gumboots.

The "sheep guilt" had surfaced first in works such as Henry Lawson's *The Drover's Wife*. The eponymous wife, Casa Moora explained, was in reality a sheep.

The New Zealanders, having a high sheep population themselves, received the paper in anxious silence.

National Times e un trafiletto, che si suppone apparso su questa stessa pubblicazione, dedicato allo sgimento a una presunta conferenza tenuta da Casamaggiore in Nuova Zelanda. Il contributo di Moorhouse si rivela così essere un vero e proprio microcosmo narrativo il cui corpo principale è offerto dalla traduzione di un ipotetico testo scientifico in lingua italiana, corredato poi dalle reazioni che esso suscita, da illustrazioni e dalla finale rivelazione, ad opera di un altro firmatario, che tutte le precedenti affermazioni vanno considerate non come un "literary hoax in the manner of the famous 'Ern Malley' case [...], but as a joke, whose intention is to amuse rather than to deceive."⁴¹

Questo riferimento alla volontà di divertire, anziché di ingannare, fatto dalla Kiernan – ma il lettore, ormai dubbioso di tutto, si domanda se almeno questa firma sia autentica – non va tuttavia inteso come una *reductio*, al contrario. Esso invita a riconsiderare le parole che sull'umorismo spendono Moorhouse e/o Casamaggiore. Secondo la definizione che viene offerta all'interno del testo, l'umorismo è la sola via, una via sotterranea e indiretta, che i tabù di una comunità nazionale possono percorrere per essere rivelati e discussi. La macchinazione inscenata da Moorhouse, con i suoi diversi gradi di narrazione, in cui si mescolano testi

⁴⁰ *Ibidem*, p. 107.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 112-13.

critici, interpretazioni, invettive e immagini, occupa, all'interno della vicenda della "drover's wife" australiana, lo stesso ruolo che il teatro nel teatro occupa in Shakespeare o in Pirandello. Riassumono la vicenda, la rendono più chiara e destabilizzano false sicurezze. D'altra parte, come direbbe Franco Casamaggiore, "thus is the magic of the imagination."

IV.3 *Collezioni di sabbia*

L'ampia analisi che abbiamo dedicato alle riscritture della "Drover's Wife" lawsoniana, e che vede nel testo di Bail uno snodo centrale, può ricordare a sua volta un museo, una galleria di ritratti in cui un numero di artisti si sfidano nel certame di un soggetto comune. L'istituzione del museo rinvia però a un ulteriore testo di Bail, quel "Portrait of Electricity" che si presenta come uno dei più singolari e bizzarri fra i suoi racconti, ma anche come uno dei più significativi ed emblematici.

In questa short-story viene descritta la visita guidata a un'istituzione museale non meglio definita. Il soggetto della galleria di ritratti, di una scintilla creativa scoccata dalle sale di un museo, è da un lato tanto insolita quanto comune. Insolita perché, per paradosso, proprio le sale di un museo tradizionale, luoghi destinati per eccellenza alla conservazione di beni artistici, ci sembrano in realtà lontane da qualsiasi forma artistica nel suo *farsi*, nel suo essere *in atto*. Al di là di appassionati principianti che riproducono devotamente le opere di venerabili maestri, il museo appare infatti come il luogo di un'arte inviolabile, ma proprio per questo in qualche modo sancita, definitiva, estranea alla quotidianità e vincolata a un tempo storicizzato e immutabile, codificato dalle piccole targhette che ne fanno da didascalia, ma anche da epitaffio funebre. Il museo è il sacrario dell'arte, e il suo cimitero. D'altra parte, proprio per questa sua funzione istituzionale e mortuaria, il museo è stato utilizzato tra Otto e Novecento sia in letteratura che in altre forme artistiche come il luogo deputato a un confronto e a uno scontro dialettico. E per prima viene in mente la musica di Musorgski e del suo concerto per pianoforte, *Quadri di un'esposizione*.

In realtà il racconto di Bail è ambientato in un tipo specialissimo di museo, ovvero una casa-museo. La casa-museo occupa, rispetto all'istituto tradizionale di cui è, in qualche modo, emanazione, lo stesso ruolo che occupa la biografia rispetto alla narrativa. La casa-museo celebra il microcosmo biografico di un'eminente personalità, indugia e si compiace di un feticismo personalistico popolato da *memorabilia* altrimenti trascurabili. Sapere che quelle stanze sono state la dimora in vita dell'artista, del letterato, del personaggio ragguardevole dovrebbe infondere in chi la visita un poco della sua grandezza, cercando nell'aspetto più trascurabile del suo passaggio terreno, i vezzi e i vizi umani, ciò che andrebbe altrimenti cercato nella sua opera. Qui tuttavia non ci si vuole ergere a spregiatori di un'attitudine umanissima, quella della curiosità, anche morbosa, nei confronti di una personalità eminente. E infatti il racconto di Bail sembra avere un obiettivo ben più elevato, racchiuso nel titolo del racconto stesso, ovvero l'inafferrabilità dell'esistenza umana e l'inadeguatezza di qualsiasi forma artistica a coglierla credibilmente.

Tutto si rivela inafferrabile in questo racconto. Infatti il lettore, ma presumibilmente anche i turisti che si sottopongono alla visita guidata, ignora per quale motivo sia stata memorabile la persona di cui viene visitata la casa. Pure, il fatto stesso che essa sia stata trasformata in museo sembra essere la più inconfutabile prova della sua eccezionalità, anche

se il dato più eccezionale che si può rivelare è come nulla venga veramente rivelato del grand'uomo. Di lui non sono disponibili foto, ma solo gli aspetti più trascurabili della sua esistenza. Si è già fatto riferimento in queste pagine al rapporto tra la presenza e l'assenza, ma quello che emerge dal racconto di Bail, e, forse, dalla sua intera produzione, è come la letteratura sia incapace di restituire la vita così come essa è e, semmai, l'unica aspettativa che si possa legittimamente coltivare nei suoi confronti, è quella di una rappresentazione della vita così come essa *non è*. La mimesi occidentale è in grado di descrivere uno spazio che delimita un perimetro vuoto, bianco, assente. La migliore rappresentazione di questo processo può essere offerta dalla silhouette settecentesca, ma in qualche modo una silhouette al negativo, in cui ciò che è posto al centro dell'interesse è l'unico elemento a non essere veramente descrivibile, e l'unica impresa che può essere tentata è quella di fornire uno spazio bianco, vuoto.

Questo *blank space* invita a un paragone con il racconto di Carey "Do You Love Me?", in cui il mondo stesso subisce un processo di fantasmizzazione, in primo luogo perché esso è stato mal descritto, o perché, comunque, sfugge ai criteri descrittivi utilizzati. "Portrait of Electricity" sembra rafforzare ed estendere quest'ipotesi. La fantasmizzazione che in esso viene raccontata non è quella di un racconto dichiaratamente fantastico, ma quella che appartiene, inevitabilmente, all'esistenza umana. Come afferma Lyotard, gli oggetti possono rivendicare un'aspettativa di vita più durevole di quella degli esseri umani, e ciò che resta di noi è del tutto irrilevante.

La cerimonia della visita guidata – perché a una vera e propria liturgia essa può essere paragonata – viene officiata da un celebrante-oratore, impegnato a descrivere, illustrare e magnificare le inezie esposte nel museo, e da due accoliti il cui solo compito è di annuire. Già il primo oggetto presentato nell'esposizione illustra bene la logica che domina tutto il racconto: ovvero la sedia su cui il grand'uomo era solito accomodarsi per lavorare e per ricevere ospiti. "Notice the flattened contour of the seat. Caused by his body-weight"⁴²

Subito la sedia viene circondata dal gruppo di visitatori, che la tempestano di foto e un medesimo immotivato interesse viene poi attribuito anche ad altri trascurabili oggetti esposti nel museo. Il manufatto seguente non è che un semplice tappetino blu che l'originale abitante della casa teneva sotto la sua scrivania. Egli, ci informa il cicerone, aveva l'abitudine di schiarirsi spesso la voce, un atto che accompagnava invariabilmente allo sfregamento dei piedi su quel tappeto. In effetti, spiega la guida, questa è la "*scratched evidence of his existence on earth*"⁴³.

Se i visitatori possono contemplare questa e simili altre vane manifestazioni del passaggio terreno di una persona, al lettore viene offerta un'ulteriore prospettiva, ovvero quella dei visitatori stessi, che entrano a far parte del museo, e ne sono, anzi, inconsapevolmente, la sua parte più viva ed essenziale. Ma in qualche modo anche una parte inaspettatamente ripetitiva e prevedibile, in cui ci sono ruoli ben definiti. "In every pack's there's a joker"⁴⁴ dice ad esempio il narratore, un buffone che ora si oppone alle evasive

⁴² M. BAIL, "Portrait of Electricity", in *Ibidem*, *The Drover's Wife and Other Stories* cit., p. 60. Il dettaglio dell'impronta lasciata dal corpo sull'imbottitura della sedia rievoca la macabra memoria della salma della madre di Jeremy Bates in *Psycho* dove il corpo lascia sul lenzuolo un'impronta netta a causa della sua immobilità. In qualche modo questo senso di morte viene comunicato anche dalle pagine di Bail, che testimonia la precarietà della vita come una irridente *Totentanz* medievale.

⁴³ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁴ *Ibidem*.

spiegazioni della guida, ora, invece, occupa il ruolo di spalla comica, instaurando con lui una singolare dialettica come è esplicitato dal seguente passaggio:

‘This is important. If you could look at this. His *body* travelled through what you see before you, sometimes several times a day. If he paused in this doorway, as I’m sure he did, his shape would have been framed; and since no full-length portrait exists this is the nearest we have. All that is required,’ he said, staring at the joker, ‘is a little imagination.’⁴⁵

L’accompagnatore fa qui riferimento a quella stessa qualità immaginifica evocata da Moorhouse nel suo racconto, una qualità adeguata per cercare i significati nascosti e rimossi, ma anche per travisare, per vedere connessioni laddove la realtà ne sarebbe sprovvista. E il riferimento al testo di Moorhouse si rafforza quando la guida pone al suo uditorio una nuova domanda: “Is it humour more important than history?” Dopodichè l’attenzione viene indirizzata su un’ulteriore attrazione, situata vicino a una porta.

‘He came here one morning and happened to sit down. We think he was trying to remember something. Anyway it was right here. And this is the shap his shadow made.’

The lines on the wall suddenly made sense, like a country on a map, unvisited, but quite familiar. Helpful arrows pointed to features which might otherwise have gone unnoticed: NOSE FROM SIDE, CHIN (WHILE NOT SPEAKING), ELBOW, SITE OF HANDS, PELVIS, etc.⁴⁶

Ancora una volta l’ombra, così come in “Report on the Shadow Industry”, prende il sopravvento sulla vita reale e, come quella di Peter Pan, si distacca simbolicamente dal suo proprietario per diventare una parte di lui sorprendentemente meno inafferrabile della sua stessa persona fisica. I segni che ne descrivono il perimetro ricordano da un lato un atlante anatomico – che si trasforma qui in un atlante vero e proprio, in quanto la forma del corpo umano viene paragonata alla mappa di un paese non visitato, seppur familiare nella sua morfologia – oppure, ancora una volta, con un gusto macabro per il *memento mori*, i contorni tratteggiati con il gesso di una persona morta violentemente, e le frecce con le indicazioni ricordano allora le lettere disposte intorno alla sagoma. Ciò che resta si rivela effimero e inadeguato a esprimere una vitalità scomparsa e perduta per sempre, esattamente come un manuale di ballo, che contiene i segni dei movimenti e dei passi, è inadeguato a rappresentare la dinamicità del ballo stesso.

Bail è uno scrittore che, come si è già ricordato, fa largo uso di stilemi fiabeschi all’interno di una narrativa che sembrerebbe rifiutare questo tipo di approccio, provocando così un effetto straniante in chi legge la sua opera. Oltre all’ombra non manca qui un altro elemento tipico della narrativa fantastica in generale e fiabesca in particolare, ovvero lo specchio. Fra gli oggetti esposti vi è, appunto, anche lo specchio personale dell’originario abitante della casa-museo. Lo specchio è protetto da una barriera dalla singolare disposizione a V, così da impedire, a chiunque gli si avvicini, di riflettersi in esso, producendo in questo modo una tensione innaturale fra i visitatori. Non è possibile, infatti, trattenersi dal cercare la propria immagine davanti a una superficie riflettente, in un gesto così profondamente umano che Lacan lo ha definito come essenziale all’acquisizione dell’umanità stessa.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 62-63.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

'His mirror: - afferma la guida – its importance must be apparent to everyone. For at least twelve years' – he paused to let it sink in – 'it registered his image several times a day. What is perhaps important: it has been established he was the last person to use it. His face, which was drawing to a close, was the last to be registered. And', he added, bowing his head, 'we intend to keep it this way.'⁴⁷

Lo specchio di quest'uomo viene trattato con il riguardo di uno strumento magico, dotato di una memoria ad esso negata, uno specchio che, come una lastra d'ambra, si suppone racchiuda in sé l'essenza di chi vi si è lungamente riflesso. In effetti esso non è in grado di "register", di registrare nessuna immagine, ma solo di rimandarla fuggevolmente nel breve attimo in cui una figura si affaccia alla sua superficie. Tuttavia quello che ci colpisce ancora una volta non è l'inutilità dello specchio alla funzione della memoria, ma la labilità della vita umana, producendo così l'amara constatazione che essa si scriva sull'acqua.

Le seguenti reliquie sembrano funzionali a una definitiva consacrazione e, allo stesso tempo, a una definitiva dissacrazione del personaggio a cui il museo è dedicato. Nelle sale rimanenti sono infatti conservati il frammento di un'unghia, dei piatti sporchi, una cornetta telefonica con un pezzo di cavo strappato che dovrebbe indurre a considerazioni circa i pensieri che egli comunicava attraverso di essi. In effetti queste tracce sembrano quasi rinviare a un grottesco ma solenne riconoscimento della persona in causa. Il frammento di una parte del suo corpo, seppur insignificante, rinvia all'uso cristiano della reliquia, il telefono, in questo senso, potrebbe rappresentare una moderna "lingua del Santo", attraverso la quale si è diffuso il suo verbo, e i piatti e le posate ci vengono detti essere quelli della sua ultima cena, un'ultima cena di cui, anziché un contenuto sublimato, quello dell'eucaristia, ci restano solo suppellettili sporche. E di pietanze piuttosto ordinarie, per giunta: "Traces of his last meal are visibile: lamb chops, mashed potatoes, carrot with peas. On the edge you can see traces of ketchup."⁴⁸

È l'ultima reliquia, tuttavia, a innescare la conclusiva dissacrazione che risulta essere il messaggio definitivo di questo racconto. Ed è al cospetto dell'oggetto conservato nell'ultima bacheca di vetro che si produce l'apoteosi del teatro dell'assurdo inscenato da Bail.

The guide cleared his throat. 'Not everyone's cup of tea, this one. I should explain: we were in two minds whether to include it or not. But to be squeamish would be to miss the point. Bodily functions are at once both fundamental and intensely personal. Remember too the banal fact that nothing succeeds in levelling a man than the sight, or the concept of, his ordure.'

'You mean "shit",' said a figure down the front, one of the New Zealanders. Turning to us, he grinned. 'There's a turd on the tray here.'

'Dejecta. Coprological data', corrected the guide.

I wondered how they'd got it.

The joker put his handkerchief up to his nose.

'Please,' said a woman with a pained expression. 'You're not funny.'

The guide quickly went on, 'Interesting to realise the obvious: that this was inside him, and rejected by him. Let me say that again. This was part of him, part of – for want of a better word – his life-force. Hence its undoubted importance.'⁴⁹

Il riferimento alle deiezioni corporali, al "dato coprologico", ricorda il film *Little Murders* (USA, 1971) che Alan Arkin trasse da un eversivo testo teatrale di Jules Feiffer. In quest'opera, infatti, Elliot Gould impersona uno stravagante fotografo che ha gli escrementi

⁴⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 73.

come unico suo soggetto d'interesse. D'altra parte i racconti di Bail rinviano all'opera di un altro cineasta che condivide con lui numerose ossessioni, ovvero Peter Greenaway. Il regista britannico, così come Murray Bail, proviene da una formazione di artista figurativo e, come lui, si è poi cimentato con un diverso mezzo espressivo. Lungometraggi quali *A Zed and Two Noughts* (GB, 1985), ma anche come *The Draughtman's Contract* (GB, 1982) condividono molti aspetti tipici dell'autore australiano. Tuttavia Greenaway, anziché schierarsi contro l'ansia di catalogazione, di codificazione del reale, sembra restarne affascinato. Indubbiamente una fascinazione nei suoi confronti esiste anche in Bail, ma egli parte dalla smania tassonomica occidentale, dall'inquietudine omnicomprensiva, e quindi intimamente colonialista, che in essa si cela, per mostrarne l'assurdità e cercare di edificarne una nuova, totalmente alternativa e fantastica, affidata all'affabulazione e al racconto, anziché a strette e rigide griglie interpretative.

The Draughtman's Contract è forse l'opera di Greenaway che più si avvicina a questa posizione di Bail. Innanzitutto perché è l'opera più narrativa di questo regista anti-narrativo, e poi perché essa, come avviene in *Blow-up* (GB-ITA, 1966) di Antonioni, ci mostra la scoperta di un omicidio attraverso un dispositivo ottico. Nel film del regista ferrarese si trattava della fotografia e degli ingrandimenti – e delle distorsioni – che essa consentiva, mentre in quello del regista inglese si fa riferimento alla pittura, e a una sua particolare tecnica, quella del disegno eseguito attraverso il visore. La vicenda è ambientata in una dimora della campagna inglese, alla fine del XVII secolo. Un giovane artista viene ingaggiato da una ancor piacente nobildonna perché esegua dodici disegni della villa familiare, mentre il marito è impegnato in un viaggio. Il tempo è poco e l'impresa difficile, ma egli viene allettato dalle profferte sessuali fatte dalla nobildonna e dalla di lei figlia. Alla fine si scoprirà che il marito non era in viaggio, ma morto assassinato e l'inconsapevole artista, che, come in una sciarada, ne ha ricostruito inconsapevolmente l'omicidio attraverso i suoi disegni, viene infine giustiziato dai sicari delle due donne, le vere colpevoli, non prima di essere simbolicamente accecato. Questi film di Antonioni e di Greenaway si propongono, come sempre avviene nel caso dell'*ekphrasis*, anche se non soprattutto come riflessioni sulla loro stessa arte, cioè sul cinema e sul visivo e su quanto esso sia in grado di raccontare una storia e di essere veramente attendibile. La vicenda del *Draughtsman's Contract* si presenta infatti come una narrazione inaffidabile, pronta a disconoscere se stessa e a risultare illeggibile agli occhi del suo stesso artefice, ad esserne anzi lo strumento di morte.

Il racconto di Bail non ambisce ad essere altrettanto drammatico, ma sicuramente a porsi come riflessione sulle possibilità dell'arte, in questo caso, della letteratura, di rappresentare la vita. L'ultima stoccata inferta nei confronti di una narrazione tradizionale, che ambisca a riprodurre fedelmente l'esperienza umana, riguarda la voce dello scomparso personaggio. Non esistono sue registrazioni, afferma la guida ma, sorridendo agli astanti, egli afferma: 'Let me attempt an imitation'. "Imitation" è quindi l'ultima parola del racconto. Non viene descritta né l'imitazione in oggetto, né il tono di voce dell'uomo e ogni copia, ogni velleità di mimesi, si rivela più che inutile, ridicola.

IV.3.1 Altre collezioni di sabbia

Le narrazioni che si sono servite della metafora del mondo come museo e dell'arte come un suo possibile, o impossibile, tentativo di catalogazione sono assai numerose, tuttavia, ci sembra particolarmente interessante, ai fini di una più profonda comprensione del racconto di Bail, affiancarlo a due testi di autori italiani, Italo Calvino e Daniele Del Giudice. Quest'ultimo autore è stato spesso considerato come un allievo di Calvino e, dai suoi detrattori, come un suo imitatore. Forse per questo motivo un suo mirabile racconto, *Nel museo di Reims*, pubblicato in una magnifica veste grafica nella collana dell'Ottagono di Mondadori, non ha ricevuto la dovuta attenzione.

Il testo, che consta in tutto di 46 pagine, viene completato e impreziosito da alcune tavole dell'artista veneziano Marco Nereo Rotelli, ma in realtà il quadro al centro del racconto non è contemporaneo, ma un quadro ottocentesco, il *Marat assassiné* di Jean Louis David. Il protagonista della storia è Barnaba, un giovane capitano di marina in congedo perché colpito da una rara malattia destinata a renderlo cieco. Egli ha deciso di serbare per sé, come ultimo ricordo prima che l'oscurità assoluta sopravvenga, la visione di alcuni quadri, e si aggira nei musei d'Europa per catturarne il ricordo. Un quadro solo, ci dice Barnaba, per ogni museo che visita, altrimenti sarebbe impossibile cercare di stamparlo nella memoria. Questa collezione mentale d'immagini si fa, tuttavia, sempre più difficile, sempre più laboriosa, perché ormai la vista che gli rimane gli consente solo una visione opaca, circonfusa, irreale ed egli se ne rammarica particolarmente perché, a Reims, vorrebbe vedere un quadro che gli è particolarmente caro, per l'appunto l'opera che ritrae l'omicidio del rivoluzionario francese.

Aggirandosi nelle sale, poi, è inevitabile come la sua andatura cauta e l'eccessivo approssimarsi ai quadri lo renda sospetto e singolare. Nel museo di Reims è una ragazza di nome Anne ad avvedersene e a fargli da guida tra i vari quadri che sono esposti. Il protagonista e il lettore ignorano quanto delle sue accurate descrizioni sia verità e quanto sia menzogna. I quadri esposti diventano così l'occasione per qualcosa di diverso: possibilità che nascondono storie, racconti, affabulazioni. In qualche modo il personaggio di Barnaba incarna proprio la figura di colui che cerca nella vita l'esattezza e la scientificità e rifugge la fantasia. Egli, per quanto sedotto dalla ragazza, stenta a fidarsi di lei e, all'inizio del racconto, ci informa come il suo inevitabile atteggiamento nei confronti del mondo esterno sia ormai quello di una difesa sospettosa. È tuttavia di una difesa ben particolare quella di cui egli ci parla perché, a intimorirlo, non è esattamente il mondo esterno, che continua a mantenere il suo carattere di tangibilità e fermezza, ma l'opacità, l'indefinitezza dei suoi occhi e la reazione della sua mente a sgomentarlo. E ciò che più lo sgomenta è quell'attitudine umana a interpretare, a stabilire connessioni laddove esse mancano.

Devo difendermi – ci dice il protagonista – da quell'immaginazione che collega le stelle tra di loro, come i puntini di una vignetta enigmistica, e fa dire «l'Orsa!» o «il Carro!», mentre tutto nella realtà è staccato, disunito, non messo lì per assomigliare a qualche cosa.⁵⁰

Alla fine del racconto, tuttavia, sarà proprio l'abbandono a questa attitudine immaginativa a prendere il sopravvento facendogli accettare le menzogne di Anne, perché, riflette Barnaba infine, “si può mentire non dicendo” e “si può mentire non mentendo.”⁵¹

⁵⁰ Daniele DEL GIUDICE, *Nel museo di Reims*, Con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli, Milano: Mondadori, 1988, p. 15.

⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

Quello stesso orizzonte immaginativo che avevamo trovato in Moorhouse e in Bail come risorsa ultima per la rielaborazione di un'identità e come solo espediente dell'interpretazione del reale, può essere trovata anche nel racconto di Del Giudice. Un racconto che, a sua volta, può essere inteso come ulteriore quadro di un'esposizione. Barnaba, infatti, è tanto al di fuori del museo, perché ne è osservatore, quanto è oggetto dell'osservazione all'interno del racconto-museo. Questa duplicità viene ben resa da Del Giudice che, nella prima metà di *Nel museo di Reims*, divide la narrazione alternando paragrafi in cui la voce è ora in prima persona, quella di Barnaba, e il lettore è costretto ad assumere il suo punto di vista, a entrare nel quadro del racconto; ora in una terza persona onnisciente, così che solo Barnaba appartiene al quadro di cui il lettore si fa osservatore, restando escluso dalla cornice.

Un simile rapporto di inclusione e di esclusione può essere rintracciato anche in un saggio di Italo Calvino che dà il titolo alla sua raccolta di testi giornalistici *Collezione di sabbia*, apparsa in volume per la prima volta nel 1984. Sono molti i testi che, nelle opere di Calvino, possono rinviare all'idea di mondo come museo, dell'universo umano e naturale come insieme di segni codificabili e appartenenti a una sterminata enciclopedia. Questa raccolta nasceva dall'idea di Calvino di registrare, raccontare, illustrare le visite alle mostre più originali a cui aveva modo di assistere mentre risiedeva a Parigi. "Collezione di sabbia" è, fra tutte, se non la più interessante, sicuramente quella che riguarda più da vicino la dimensione di scrittore di Calvino. Questo articolo, apparso sulle pagine del *Corriere della Sera* del 1974, racconta di una mostra il cui soggetto è estremamente particolare, il cui soggetto, anzi, è la particolarità stessa, l'originalità delle collezioni raccolte. Si va dalla collezione di sabbie provenienti dalle spiagge di tutto il mondo e racchiuse in vasetti di vetro debitamente etichettati, a quella di maschere antigas; dalla collezione di oggettistica ispirata a Mickey Mouse, al tentativo di definire concettualmente l'idea stessa di collezionismo nell'opera di un artista che, in una bacheca, ha raccolto una serie di contenitori di cartone etichettati le cui scritte riportano titoli come: *Gli uomini che mi piacciono; Gli uomini che non mi piacciono; Le donne che ammiro; Le mie gelosie; Le mie spese quotidiane ecc.*, in una serie teoricamente infinita.

Per ciascuna di queste collezioni, Calvino elabora una riflessione. Egli è ammirato dalle diverse sfumature di spiagge esotiche o familiari, e ciò che più lo colpisce non è tanto l'intenzione enciclopedica, quanto il risultato cromatico. La collezione delle maschere antigas gli suggerisce invece come, anche ciò che ci sembra più inquietante, possa finire, nel volgere di qualche decennio, col sembrare semplicemente ridicolo e grottesco. Gli oggetti di Mickey Mouse gli suggeriscono una proliferazione ghignante, ossessiva e quella dei faldoni raccolti dall'artista mettono in rilievo "il fondo di egotismo" che si cela in ogni mania di questo genere. Alla fine lo scrittore ritorna alla sua prediletta collezione di sabbia, ma è solo per comprendere quanto essa sia, in realtà, profondamente triste e inadeguata a descrivere la varietà del mondo, assumendo invece la mesta funzione di "cimitero di paesaggi ridotti a deserto, di deserti su cui non soffia più il vento."⁵²

Ma Calvino comprende che questa collezione di sabbia lo riguarda più intimamente di quanto egli non avesse in un primo momento voluto ammettere e giunge a interrogarsi se, il rapporto che lega quelle bocchette, allegre in apparenza, ma inadeguate nella sostanza, alle spiagge e ai deserti di cui contengono qualche granello, non intercorra anche tra il mondo

⁵² Italo CALVINO, "Collezione di Sabbia", in Id., *Collezione di sabbia*, Milano: Mondadori, 2002, p. 9.

delle cose e delle esperienze vissute e la letteratura, una riflessione, questa, che attraversa anche tutta l'opera di Murray Bail:

Così decifrando il diario della malinconica (o felice?) collezionista di sabbia, sono arrivato a interrogarmi su cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia che adesso mi appare tanto lontana dalle spiagge e dai deserti del vivere. Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello.⁵³

IV.4 Vicolo cieco

Uno dei racconti più suggestivi e complessi della prima raccolta di Murray Bail è “Cul-de-Sac [uncompleted]”, anch'esso risalente al 1975. Già a partire dal titolo viene indicato lo sfuggente carattere di incompiutezza che contraddistingue questo racconto. Un titolo che contrappone due elementi antitetici. Da un lato lo spazio chiuso di un *cul-de-sac*, un vicolo cieco, una strada senza uscita. Dall'altra l'incompiutezza del racconto stesso, la sua indeterminatezza. Il primo paragrafo non è numerato, ma già il secondo porta il numero 78. Non viene tuttavia fornita alcuna indicazione sui precedenti 77, così come il finale, scritto sotto il numero 108, non costituisce un finale né un finale aperto, quanto piuttosto una sospensione e sembra quasi di intendere che il lettore possa prendersi l'arbitrio di aggiungere a suo piacimento le parti mancanti a un corretto inizio e quelle di una conclusione appropriata. Lo stesso incipit del testo è quantomeno inusuale. La prima parola “Nevertheless”, rimanda a un discorso già avviato che tuttavia è precluso al lettore e la vicenda narrata, se di una vicenda si può effettivamente parlare, riguarda il tentativo di Biv, un topografo, di rappresentare un cul-de-sac, un vicolo cieco, a completamento di una mappa della città. All'inizio di questo capitolo si è accennato al fatto che, per chi l'abbia visitata, sia abbastanza naturale collocare l'ambientazione di questo racconto nella città natale di Bail, Adelaide, una metropoli di metafisica dechirichiana, straniante e alienante nella sua geometrica compiutezza, nel suo nitore di cattedrale architettonica immacolata e ordinatissima. Dalla capitale del South Australia si ricava infatti la medesima sensazione che comunica la città di “Cul-de-Sac”, cioè di un mondo così perfetto e iperreale da risultare surreale ed assurdo.

Trovare il “Cul-de-Sac” da fissare sulla carta topografica risulta tuttavia un'impresa impossibile. Così come nel racconto “The Door in the Wall” di H. G. Wells, dove una porta in un muro appare e scompare consentendo o negando l'accesso a un mondo sotterraneo ed occulto, qui il luogo cercato da Biv diventa oltremodo sfuggente e uno spazio fisico ben delimitato sembra dotato di una sua inspiegabile mobilità. Tuttavia la ricerca di questo personaggio si rivela più simile a quella di Alice che non al mondo descritto da Wells, perché là dove in “The Door in the Wall” l'inquietudine nasceva dal confronto tra un elemento sfuggente in contrapposizione con una realtà altrimenti salda e concreta, qui tutta la città sembra sbiadire e perdere consistenza. I personaggi che popolano il racconto, come The Chief, datore di lavoro di Biv, o l'ottico, una bizzarra figura che sembra quasi metafora di una divinità faceta e distratta, sembrano sviare piuttosto che aiutare il protagonista nella sua impresa; così come non possono essergli di maggiore aiuto i personaggi più illustri che

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

celebrano la loro grandezza già in vita, simulandosi statue come farebbe un mimo. Tra gli aspetti più seducenti di questa rappresentazione fantastica di uno spazio urbano vi è indubbiamente l'elemento umoristico che pervade il racconto, ancora una volta attraverso una comicità delicata e surreale (il sismologo più eminente, anch'egli intento nella propria autocelebrazione, si chiama Parkinson; i peli pubici di una fanciulla che si denuda in prossimità di una finestra da cui può essere scorta da Biv, vengono paragonati alla forma della Tasmania; l'ottico dà da mangiare a un cavallo delle lenti che l'animale sgranocchia appagato come farebbe con zollette di zucchero...).

Se il tono di questa *short story* è lieve, non per questo le sue ambizioni sono contenute. In oggetto in "Cul-de-sac" è il rapporto tra il mondo, lo spazio esterno, e la sua rappresentazione. Gli aspetti esteriori che compongono il tessuto urbano subiscono qui la stessa mutazione che troviamo nei quadri di Dalì o di Magritte, dove oggetti abituali rivelano una consistenza sorprendente e se la prima immagine evocata da questo paragone è quella degli orologi liquefatti, qui troviamo anche la poetica sembianza di un'ombra che ci rimanda alla visione spettrale e inquietante che di esse aveva fornito Carey nel suo "Report on the Shadow Industry", ma filtrata attraverso un'altra sensibilità:

Then [Biv] noticed the tree's shadow on the round. It was *green*. He went over and lifted it. Naturally the shadow was cool, almost cold; and it was soft. There is nothing special about this, Biv should have told the gardener. Certain French artists employed green and even blue shadows back in the 1880s.⁵⁴

Il riferimento agli artisti impressionisti non è incidentale. I rimandi alla rappresentazione pittorica, ai suoi artifici per rendere una realtà realistica e plausibile sono frequenti all'interno del testo, come quando Bail dice che Biv si sta allontanando verso l'orizzonte e invita il lettore a fermarlo perché così facendo egli si rimpicciolirà fino a scomparire. Qui Bail fa chiaramente riferimento alle leggi della prospettiva pittorica, che vuole che i personaggi siano disegnate secondo grandezze proporzionali alla loro distanza dall'ideale punto di osservazione. Così facendo l'autore applica un parametro delle arti visive alla letteratura rivelando tutta l'arbitrarietà delle convenzioni artistiche. "Cul-de-Sac" è un testo che critica duramente il conformista rapporto mimetico instaurato dalla letteratura realistica. Il datore di lavoro afferma che la matita di un topografo delinea la realtà ("Your pencil is outlining reality"⁵⁵), ma ciò che qui viene messo sotto accusa da Bail è proprio la pretesa dell'arte e della letteratura di "outline reality", di definire, delimitare e racchiudere la realtà. Qui, invece, il rapporto tra arte e realtà sfuma in modo irrimediabile, le due dimensioni si confondono e laddove il mondo rappresentato da Carey in "Do You Love Me?" era destinato a svanire, qui sembra che l'arte stessa e non solo la realtà stiano perdendo definizione e nitidezza. Il mondo è inafferrabile e le parole in cui cerchiamo di incapsularlo e racchiuderlo vengono portate via dal vento e affondano nell'acqua come avviene alle parole di Bail nelle ultime pagine del suo stesso racconto. Il tentativo attuato da Biv di applicare paradigmi definitivi al mondo, di rappresentarlo attraverso una mappa dettagliata risulta sconfitto e ancora una volta la figura del topografo, del cartografo, così pregnante e così negativa nel mondo postcoloniale, subisce uno scacco alle sue ambizioni. Lo spazio urbano evocato da Bail, una metropoli che, inevitabilmente, ricorda quelle altrettanto sfuggenti

⁵⁴ M. BAIL, "Cul-de-Sac. [uncompleted]", in Id., *The Drover's Wife and Other Stories* cit., p. 114.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 117.

descritte da Calvino nel suo *Le città invisibili*, si ribella a una definizione precisa e svanisce piuttosto che lasciarsi afferrare perché, come afferma T.S. Eliot nel suo celebre monito, “the world cannot bear too much reality”.

Frank Moorhouse & Michael Wilding
La dissoluzione del Fantastico

V.1. *I dioscuro della narrativa australiana*

Contrariamente a quanto si è fatto nei precedenti due capitoli, questa sezione del nostro lavoro sarà dedicata non a un singolo autore, ma a due scrittori la cui opera è stata così legata, almeno durante il periodo degli anni '70, da renderli l'uno personaggio all'interno delle narrazioni dell'altro. Wilding e Moorhouse sono accomunabili, tuttavia, anche per aspetti più salienti della loro produzione che non per il gioco letterario e citazionistico di essere reciprocamente trasformati in creature letterarie. Entrambi sono stati attratti da tecniche narrative definite come 'sperimentali' senza tuttavia mai ridurre i propri racconti a mero avanguardismo e privilegiando sempre il racconto, la storia rispetto alle innovazioni stilistiche; entrambi sono stati per lungo tempo fedeli al genere della *short-story*, creando però piccoli universi, veri e propri microcosmi in cui i personaggi si ripresentavano di volta in volta, seppur in modo discontinuo, componendo in questo modo una sorta di aggiornata versione balzacchiana di *comédie humaine*. Una *comédie humaine* il cui esito più alto è stato quello di offrire una testimonianza – rielaborata, inaffidabile e perciò ancora più fedele – della movimentata scena letteraria e sociale dell'Australia di questo decennio, con particolare riguardo all'ambiente di Sydney e al quartiere di Balmain, teatro bohemien e laboratorio intellettuale e culturale di quei giorni.

Cercheremo quindi di cogliere gli elementi comuni e le differenze che caratterizzano il percorso geminale di questi due autori, dedicandoci più a un ritratto d'insieme che a una puntuale analisi dei racconti stessi singolarmente presi. Carey e Bail hanno infatti prodotto non più di tre raccolte di *short-stories*, mentre la produzione di Moorhouse e Wilding, anche solo isolando quella all'interno del decennio da noi preso in considerazione, raggiunge i nove volumi rendendo più difficile e più arbitrario l'isolamento esemplificativo di alcuni testi piuttosto che di altri. Ci limiteremo quindi, dopo aver presentato l'opera e il ruolo di questi due autori, a prendere in esame alcuni dei loro racconti, privilegiando quelli che risultano più dichiaratamente in dialogo tra loro, trattando di aspetti diversi di una stessa vicenda, come è avvenuto, ad esempio, in "Bye Bye Jack. See You Soon" di Wilding e in "The Jack Kerouac Wake – The True Story" di Moorhouse, entrambe *short-stories* che pongono al centro della loro attenzione il fallimentare tentativo di organizzare una veglia alla memoria dello scrittore statunitense non appena si era diffusa notizia della sua morte. O come avviene con "The

Oracular Story” di Moorhouse e poi con “The Nembatal Story” di Wilding, una coppia di racconti accusata, forse non senza fondamento, di un maschilismo piuttosto greve al punto di suscitare una duplice replica da parte di due autrici quali Amy Witting e Louise Dow.

Un ulteriore aspetto in comune, già parzialmente messo in evidenza, è offerto dal fatto che l’opera di questi autori si ponga consapevolmente come riflessione su una serie di trasformazioni in atto tanto da poter quasi dire che, in entrambi i casi, la figura principale, il vero protagonista delle loro narrazioni, sia la loro stessa generazione, una generazione tesa a modificare molti degli aspetti che avevano connotato la vita australiana così come era sempre stata vissuta. Un nuovo tipo di approccio alla sfera sessuale, l’uso e l’abuso di droghe, oltretutto di alcolici, il tentativo di stili di vita alternativi a quello familiare e borghese, sono tutti testimoniati all’interno delle loro pagine. Né Moorhouse né Wilding, pur avendo partecipato con convinzione a questa rivoluzione culturale, ne tracciano tuttavia una lode incondizionata. Il ritratto che emerge dalle loro pagine è invece critico, pervaso da un senso di ironia e di autoironia assai più vicino alla satira che non all’apologia. È poi interessante che questo ritratto venga offerto dai due autori da prospettive professionali alquanto diverse. Moorhouse proviene infatti dal mondo del giornalismo, mentre Wilding, per nascita inglese, è un insigne accademico. Un animale della carta stampata ed uno a suo agio nelle aule d’ateneo, quindi, che, dalle loro rispettive tribune, hanno saputo offrire uno sguardo divertito, ma anche spietato, dei diversi aspetti del paese di cui sono stati rappresentanti e testimoni.

V. 2. *Frank Moorhouse. I giorni del vino e della rabbia*

Moorhouse è nato nel 1938 nella cittadina di Nowra che si affaccia sull’ampio fiume Shoalhaven, e dista 160 km da Sydney. Suo padre, un piccolo industriale, era un *self made man* di origini neozelandesi mentre sua madre era un’australiana di terza generazione e Frank fu il terzo figlio nato dalla loro unione. Dopo aver frequentato la Nowra Public School, Moorhouse fu iscritto, seguendo la tradizione paterna, più incline alla dimensione pratica e manuale del vivere quotidiano, alla Wollongong Technical School, ma già al terzo anno di frequenza di questo istituto superiore egli fu folgorato dalla vocazione giornalistica. Cambiato indirizzo scolastico e inserito nella locale Secondary School egli fondò un giornale studentesco di cui divenne anche il direttore e, una volta conseguito il diploma, fu inevitabilmente attratto da Sydney dove si trasferì nel 1955. I primi esempi di stile gli furono offerti dagli scrittori americani, che, come egli stesso ha ricordato, ebbero una notevole influenza sulla sua formazione.

“I can remember reading Steinbeck and Hemingway and trying to emulate them. In my final year at school my circle of friends had read *Cannery Row* and parts of Hemingway and their characters all drank wine. You see – this is the pernicious influence of literature! We started drinking wine that year. We didn’t know anything about the different types of wine. One day we pushed the oldest-looking among us up to the pub and he bought some sherry for us. Then we went down to the coast – about ten miles – in

someone's father utility. The coast represented life and freedom and escape, and seemed always to promise licentious behaviour. Nowra represented restriction.”¹

In realtà le prime esperienze professionali di Moorhouse non avranno luogo nella grande città metropolitana di Sydney, ma in un'area periferica quale quella di Riverina, nel Queensland. David Gyger, un amico di Moorhouse, aveva ereditato un consistente patrimonio ed era animato dalla ferma intenzione di comprometterlo investendolo nell'editoria. Gyger preferiva tuttavia tentare la fortuna con un giornale di provincia, piuttosto che con uno che dovesse farsi largo fra concorrenti già conosciuti all'interno di una grande città. Fu così che, nel 1960, nacque nella cittadina di Lockhart il *Riverina Express*, una testata destinata a un inevitabile, quanto per molti aspetti proficuo, fallimento. Nelle parole di Moorhouse lo scarso successo di questa rivista andava imputato allo spirito nuovo con cui essa affrontava un mercato ancora immaturo. Sui fogli di quel quotidiano veniva data uguale eco alle opinioni espresse dai diversi partiti, non importava quale peso sociale essi avessero. Sui quotidiani di quell'area geografica, che tradizionalmente era un serbatoio di voti conservatori, il Labor Party non aveva goduto una simile accoglienza, per tacere dello spazio concesso al Communist Party of Australia, qualora esso riuscisse a trovare almeno un candidato. In qualche modo queste aperture venivano considerate quasi offensive per la moralità degli abitanti del luogo, così come offese la sensibilità religiosa il fatto che si concedesse spazio ad altre confessioni rispetto a quella anglicana.² Il mancato incontro della cittadina con il giornale che intendeva farsi per lei interprete di una nuova modernità comportò l'inevitabile fallimento dell'iniziativa e il riconoscimento, da parte di Moorhouse, che, sebbene vi fosse nato, “[he] would never belong to a country town”.³ Questa consapevolezza contribuì al fallimento del suo matrimonio e alla scelta, poi mai più riconsiderata, di stabilirsi a Sydney, nel quartiere di Balmain. Egli trovò lavoro come segretario della WEA (Workers' Education Association) ed entrò in contatto con il mondo intellettualmente fervido che già stava stabilendosi in quell'area della città a partire dall'inizio degli anni '60. Un mondo composto da giovani insegnanti, da ricercatori universitari impegnati in uno spettro di studi che andava dalla Psicologia alle Scienze Politiche alla Storia. Per quanto Balmain dovesse ancora raggiungere il pieno della sua vitalità, già questi primi incontri contribuirono alla formazione di questo autore e lo confermarono nelle sue ambizioni letterarie. Insieme al giornalismo, infatti, la narrativa aveva rappresentato la passione più grande per Moorhouse, ma per quanto il suo primo racconto gli fosse pubblicato a soli diciannove anni dalla prestigiosa *Southerly* nel 1957, anno in cui questa rivista era diretta da Kenneth Slessor, all'epoca indubbiamente il più insigne poeta australiano, l'affermazione di questo autore fu lunga e travagliata. Un'affermazione destinata a compiersi solo una volta che Moorhouse ebbe trovato il suo tema e i suoi argomenti più caratteristici a partire dalla seconda metà degli anni '60, quando un vero e proprio gruppo culturale, per quanto atipico e disomogeneo, si formò nell'area di Balmain prendendo il nome di “Libertarians”.

¹ Cit. in Graeme KINROSS SMITH, “Liberating Acts – Frank Moorhouse, His Life, His Narratives”, in *Southerly*, XLVI: 4, 1986, p. 396.

² Cfr. *Ibidem*, pp. 396-97.

³ *Ibidem*, p. 398.

Uno dei tratti più caratteristici di questo che, solo impropriamente potremmo chiamare un movimento, era dato dal disimpegno piuttosto che dall'impegno civile e politico. I *Libertarians* si opponevano a qualsiasi forma di autorità, e pur essendo i suoi aderenti provenienti dal mondo universitario, si negavano a qualsiasi ambizione e carrierismo. Non ambivano a fare proseliti e non si dedicavano ad attività editoriali. I *Libertarians* si interpretavano piuttosto come un'enclave all'interno di una società ostile, desiderosa di vivere con essa il minor numero di contatti possibili evitando qualsiasi tipo di incarico e di responsabilità. Oltre che da una simile forma di resistenza passiva, questo gruppo era caratterizzato da un approccio aperto alle esperienze sessuali, proclamandosi non solo contro il matrimonio, ma anche contro i legami esclusivi. Il rapporto con questo gruppo contribuì certamente a spingere Moorhouse a dimettersi da un lavoro stabile e a fondare la già ricordata rivista *City Voices*, modellata sull'esempio del newyorchese *Village Voice* che, dopo soli cinque numeri, chiuse i battenti.

Anche l'approdo alla sua prima pubblicazione fu infelice. *Futility and Other Animals*, finalmente pubblicato per i tipi della Gareth Powell nel 1969, fece appena in tempo a uscire di stampa che la casa editrice fallì non riuscendo nemmeno a garantire una distribuzione adeguata e così questa raccolta restò un libro fantasma almeno fino al 1973, anno in cui, grazie all'affermazione di Moorhouse avvenuta nel frattempo, l'Angus & Robertson decise di ripubblicarlo. In realtà lo statuto di libro fantasma toccato in sorte a questa prima edizione fu dovuto anche alla sua singolare fortuna. *Futility* diventò una specie di *cause célèbre* perché, già ostacolato da una difficile situazione editoriale, fu preceduto da una fama di libro licenzioso e libertino, per quanto avesse ottenuto il visto della censura australiana, all'epoca ancora severa e guardinga, tanto che molti librai rifiutarono quelle poche copie che avevano avuto accesso alla pubblica circolazione. Malgrado ciò le recensioni furono incoraggianti. L'influente critico Peter Cowan scrisse su *Westerly*, una rivista accademica poco incline a scelte radicali, come *Futility and Other Animals* fosse "the most important collection of stories we have had for a long time"⁴. Indubbiamente c'erano altri libri che si proponevano di raccontare la scena alternativa che stava fiorendo nelle grandi città australiane, ma nessuno riuscì a farlo meglio di Moorhouse. Esisteva in questo autore una singolare coincidenza di stile e contenuto. La frammentarietà e la dispersione della vita sociale di Sydney era perfettamente riprodotta in un testo che non era un romanzo, ma che nemmeno poteva essere equiparato a una pura e semplice raccolta di racconti. I lettori di questo testo trovavano, dopo il frontespizio e prima delle storie, una inusuale nota dell'autore. "These are interlinked stories, and although the narrative is discontinuous and there is no single plot, the environment and characters are continuous. In some ways, the people in the stories are a tribe; a modern tribe which does not fully recognise itself as a tribe."⁵ L'identificazione di quel gruppo sociale come una moderna e in larga parte inconsapevole tribù antropologica si saldava perfettamente con la modalità espressiva scelta, con la negazione di una trama coerente a cui si preferivano frammenti di vita, illuminazioni, delusioni, sbornie, riti collettivi. La posizione di narratore adottata da Moorhouse, tuttavia, era tutt'altro che apologetica. "Dell

⁴ Peter COWAN, in *Westerly*, 3, 1969, p. 48.

⁵ Frank MOORHOUSE, *Futility and Other Animals*, Sydney: Gareth Powell, 1969, s.i.p.

Goes into Politics”, *short-story* contenuta nella seconda raccolta di questo scrittore, *The Americans, Baby* (1972) è probabilmente la più esemplare, in questo senso per l’amarrezza e la disillusione che improvvisamente assalgono la sua protagonista, una giovane studentessa universitaria, mentre sta facendo una visita alla sua famiglia nel country dopo un lungo periodo trascorso a Sydney. L’impatto con la vita di paese la disgusta profondamente, ma allo stesso tempo le rivela la falsità del suo ideologismo d’acatto e delle relazioni instaurate in città. E il racconto si chiude su un’ultima rivelazione. “And another thing, she may as well admit, she hadn’t had her periods for two months and she was putting on weight.”⁶ La conclusione si arresta così sospesa tra l’amarrezza della propria falsità e la scoperta di una vita nuova, ancora incerta nel suo compiersi. L’approccio di Moorhouse a questa realtà tribale è quello di chi, pur facendo parte di un mondo, ne coglie tutti i limiti; di chi, pur aderendo a una rivoluzione, lo fa consapevole del fatto che essa sia del tutto velleitaria. O forse con la segreta e ambiziosa consapevolezza che ciò che resterà di essa non sarà la sua stessa vitalità, ma la memoria che ne viene scritta.

La maggior parte dei critici che si è occupata delle opere di Moorhouse e Wilding sottolineano l’importanza che, per l’affermazione e il carattere di questi autori, ha avuto la tematica della sessualità, un argomento fin lì in gran parte rimosso nella letteratura australiana. Questo vero e proprio assalto alla morale nazionale appariva esplicita fin dalle copertine dei loro libri. Su quella originale di *The Americans, Baby*, la raccolta che consacrò finalmente questo scrittore, era riprodotta la foto di una donna nuda prona su un letto le cui lenzuola sfatte e contorte avevano i colori della bandiera statunitense. La copertina di una successiva raccolta di Wilding, *Scenic Drive* (1978), riportava invece l’immagine di un pube femminile e la quarta di copertina, delle natiche. In qualche modo, l’attenzione dedicata da questi due autori a questa sfera della vita umana, anche quando essa non coinvolga esperienze fantastiche o surreali, per il solo fatto di affrontare la pratica della sessualità – una pratica che quasi mai è descritta all’interno di coppie stabili e regolari, ma esplora mondi all’epoca considerati scabrosi anche in Australia, quali l’omosessualità, o il rapporto a tre – si rivela trasgressiva ed eversiva rispetto all’ordine sociale e alla mimesi in letteratura così come essa era all’epoca concepita. La letteratura nell’orizzonte australiano, un orizzonte, che, sarà bene ricordarlo, era ancora stretto da un rigido e rigoroso controllo censoreo, venne travolta dall’arrivo di questi autori non troppo diversamente di quanto la letteratura francese ed europea fu scossa dall’avvento del Marchese De Sade. Quello che Hubert Damisch scrisse di questo autore, può anche essere detto, fatte le debite proporzioni, di Moorhouse e Wilding. Cioè essi inventano per il loro paese un’altra lingua, una lingua dove i limiti del discorso umano, o meglio, del discorso, del codice letterario precedentemente sancito, si rompono esprimendo così “l’altro lato della vita”, quello che era stato tenuto fin lì nascosto come un geloso segreto.⁷

La successiva raccolta di Moorhouse, *The Electrical Experience* (1974), sembrava interrompere la riflessione posta in atto da questo autore sulla realtà contemporanea del suo

⁶ F. MOORHOUSE, “Dell Goes into Politics”, in Id., *The Americans, Baby*, North Ryde, nsw: Angus & Robertson, 1988, [1ed. 1972], p. 10.

⁷ Citato in Rosemary JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: Methuen, 1981, p. 71.

paese, ma in realtà quest'opera, anch'essa riguardante un microcosmo sperimentato da Moorhouse, cioè quello della costa meridionale del New South Wales di cui lo scrittore è originario, proseguiva e approfondiva l'analisi già posta in atto nei precedenti volumi. Se *Futility and Other Animals* e *The Americans, Baby* dedicavano ampio spazio al processo di americanizzazione in atto in Australia tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, prendendo in analisi le ricadute politiche, sociali e culturali di questo processo, in questa nuova raccolta il fenomeno veniva preso in considerazione fin dai suoi primordi. I racconti che la compongono sono tutti ambientati in una piccola comunità rurale modellata su Nowra, la cittadina natale dello scrittore, e sono collocati nel decennio a cavallo tra gli anni '20 e i '30. In qualche modo il libro risulta un omaggio, seppur non privo di un punto di vista fortemente critico dell'Australia di provincia, che toccò il suo apogeo proprio tra le due guerre mondiali. *Between Wars* (AUS, 1974), un film di Michael Thornhill, condivide la medesima ispirazione da questo lavoro di Moorhouse ricostruendo un'atmosfera sospesa a metà tra fermento e conservatorismo, progresso e reazione. In realtà il rapporto tra la sceneggiatura di questo lungometraggio e la stesura di *Electrical Experience* è più complesso di quello di una semplice riduzione di un testo scritto in testo filmico. Fra l'opera scritta e l'opera cinematografica esiste, come spesso avviene nei progetti di Moorhouse, una interrelazione più tortuosa.⁸ Si può infatti affermare che il desiderio di confrontarsi con questo periodo della storia australiana siano nato in Moorhouse innanzitutto da un punto di vista cinematografico, e poi letterario. Il progetto di *Between Wars* nasce infatti da Moorhouse nel 1970, sull'onda di una ritrovata produttività e creatività del cinema nazionale di quegli anni e anticipa la tendenza della *New Wave* australiana di dedicarsi non al presente e alla contemporaneità, ma a temi che, per quanto siano legati a un passato relativamente recente, risultano già "in costume". La sceneggiatura di Moorhouse ebbe una vita piuttosto travagliata e lo scrittore e Thornhill riuscirono ad accedere ai sospirati fondi governativi solo dopo diversi anni di battaglie e di modifiche al testo originale. Forse anche per questa lunga gestazione, o per il semplice motivo di essere nato prima come prodotto cinematografico e poi come creatura letteraria, il risultato ottenuto da *Between Wars*, acclamato dalla critica, ma non dal pubblico, ci sembra migliore di quello di *The Electrical Experience*. In realtà uno dei punti di forza del film, in cui viene narrata la vicenda di un pioniere della psicanalisi in Australia che, raggiunta la fama, si ritira in una località dell'interno per poi tornare a Sydney dopo averne sperimentata la ristrettezza mentale degli abitanti, trae origine proprio da uno dei confronti tipici della cultura nazionale qual è quello che si instaura tra *city* e *country*. Un confronto che resta più implicito nella raccolta di racconti che, per quanto riprenda alcuni dei personaggi e delle situazioni della sceneggiatura originale, si concentra quasi completamente nella vita di paese.

⁸ Il rapporto tra la scrittura di questo autore e il cinema è piuttosto ricco e articolato. Sono numerose le opere tratte da suoi racconti, o da gruppi di suoi racconti, che sono state portate sul grande schermo. Ricordiamo, fra le opere realizzate in collaborazione con Thornhill, anche tre cortometraggi meno noti, uno dei quali, *The American Poet's Visit* (AUS, 1969), è un adattamento da un suo racconto, mentre gli altri due sono stati scritti espressamente da Moorhouse come sceneggiature: *The Girl from the Family Man* (1970) e *The Machine Gun* (1971). Ma forse la più fortunata trasposizione cinematografica da una serie di racconti di questo autore resta *The Coca-Cola Kid* (AUS, 1985) del regista serbo Dušan Makavejev, opera che può avvalersi dell'incantevole presenza di una giovanissima Greta Scacchi.

Entrambe le opere, tuttavia, si confrontano con quella dimensione provinciale, intrisa di puritanesimo e tradizionalismo, che si rivelò determinante per i futuri sviluppi socio-culturali in atto nel paese e seppe farsi interprete della duplicità tra la passata eredità britannica e la nascente influenza americana, destinata a esplodere in seguito alla Seconda Guerra Mondiale.

I personaggi principali che si ritrovano più o meno regolarmente di storia in storia, sono T. George McDowell, la figura che si afferma come protagonista, un carattere che, secondo quanto è stato affermato dal suo stesso autore, ricalca largamente la pragmaticità imprenditoriale, ma anche la creatività d'inventore, di Moorhouse padre; Blackman, editore del giornale locale; Tutman, il fabbricante di ghiaccio; il medico del paese, il Dottor Trenbow – cioè il protagonista di *Between Wars* – e Irving Bow, esercente del Cinema Odeon; nonché Scribner, il solo, oltre al medico, ad aver conseguito un titolo accademico, ma anche l'unico, in mezzo a tutti questi *homini faber*, a questi cultori del lavoro e della prassi, a indulgere all'ozio e a una vita contemplativa. *The Electrical Experience* si pone consapevolmente come un libro d'ispirazione storica, seppur di una storia frammentaria e inevitabilmente sfuggente, e l'impostazione grafica del volume, un aspetto tutt'altro che accessorio nei testi di Moorhouse, si avvale di caratteri tipografici antiquati, di frammenti e immagini tratti da riviste e quotidiani dell'epoca, componendo, a giudizio di Kinross Smith, un diorama in cui alla fine lo spettatore-lettore si illude di trovarsi al centro della scena, ma a noi sembra esserci anche qualcosa di volutamente frammentario in questa composizione, in cui ciò che si è salvato nella labile memoria del tempo non è necessariamente ciò che era più significativo e pregnante.

L'impianto storico di *Electrical Experience* si rivela fondamentale anche come archeologia di un fenomeno culturale, quella della americanizzazione, in atto nel paese, che emerge nei modi più inattesi e indiretti, come dimostra l'affiliazione di McDowell a una forma associativa tipicamente statunitense qual è quella del Rotary Club. Nella lunga intervista che Moorhouse concede a Kinross Smith egli dichiara in proposito:

“Rotary Clubs – and my father was founder of Rotary in Nowra – are really American Clubs, carrying out American rituals, rituals of small business that Australians have adopted. My father did *not* go to the St Louis Rotary Convention of 1923 as in *The Electrical Experience*, but he would have loved to be there, to be T. George McDowell in that case.”⁹

La dialettica in corso tra un incipiente, ma già irresistibile americanizzazione e un ancor forte legame con il mondo britannico viene qui colto da Moorhouse all'interno della sua stessa realtà familiare. Se il mondo “americano” viene individuato nell'universo maschile del padre, quello britannico è invece legato al mondo femminile e materno. “My mother, on the other hand, although born in Australia, was a typical person of her generation, middle-class, at a time when part of being middle-class and when one of the ways of being Australian, was to have an attachment to England.”¹⁰ Il conflitto tra influsso statunitense ed influsso britannico, oltretutto essere polarizzato sessualmente da Moorhouse, viene anche interiorizzato in un conflitto personale. Le prime occasioni di lettura di questo scrittore sono state offerte da

⁹ Cit. in G. KINROSS SMITH, “Liberating Acts – Frank Moorhouse, His Life, His Narratives”, in *Ibidem*, p. 413.

¹⁰ Cit. in *Ibidem*.

fumetti inglesi quali *Eagle* o *Champion*, ma la sua adolescenza fu inevitabilmente permeata dal contemporaneo imporsi della cultura popolare statunitense. Se, come sostiene Freud, l'infanzia di un individuo è il teatro di una lotta tra padre e madre per il possesso dell'anima del figlio, la lotta che avvenne nell'infanzia di questo autore fu anche teatro di un conflitto tra USA e Gran Bretagna dove fu quest'ultima, alla fine, ad avere la peggio.

The Electrical Experience, a tutta prima niente più che una semplice rievocazione di un buon tempo andato, una ricostruzione d'epoca apparentemente incongrua con il decennio della sua pubblicazione, si rivela invece un'analisi che ha molto a che fare con la contemporaneità australiana di quegli anni. I due grandi conflitti che questi racconti mescolavano, quello tra sfera britannica e sfera americana, e quello tra mondo urbano, qui guardato da lontano e con occhi ostili, e quello rurale si rivelano essere ancora attualissimi nel 1974. E ciò che più sorprende, come spesso avviene in Moorhouse, è scoprire come elementi ritenuti come antitetici all'interno della storia e dell'identità australiani, finiscano col comporre un quadro coerente, per quanto schizofrenico e contraddittorio.

La raccolta successiva, *Conference-ville*, risale al 1976 e rappresenta invece un ritorno al presente. Se *The Electrical Experience* aveva richiesto a Moorhouse un viaggio nella memoria, un ritorno ai luoghi della sua infanzia e al mondo dei padri a cui la generazione degli anni '70 si era opposta, ma di cui rappresentava anche l'ideale prosecuzione, per quanto apparentemente antitetica, questa nuova raccolta si poneva invece come il ritratto di un luogo alquanto particolare del microcosmo intellettuale australiano, ovvero come una foto di gruppo dell'animata atmosfera convegnoistica di quegli anni, anticipando il David Lodge di *Small World* di quasi un decennio. I racconti sono scritti dal punto di vista di un innominato "Australian writer" che il lettore identifica, piuttosto naturalmente, anche se non necessariamente in modo esatto, in Moorhouse stesso. Le intemperanze e la spettacolarità di questo autore nella veste di conferenziere è infatti piuttosto accreditata e va di pari passo con il suo senso della *performance* e per l'inclinazione, volutamente esibizionista, per la brillantezza e la spettacolarità.¹¹ *Conference-ville* diventa, nello spirito di questo narratore, una descrizione al vetriolo, tanto polemica quanto divertita, del mondo accademico e letterario australiano in cui molti dei personaggi che lo animavano all'epoca e che continuano ad animarlo oggi, fanno apparizioni più o meno significative, spesso senza nemmeno il bisogno di uno pseudonimo. Ecco allora Donald Horne, James McAuley, Ray Mathew, Henry Mayer, Judah Waten e altri ancora, ritratti nelle loro idiosincrasie, o almeno in quelle che riconosce loro Moorhouse. *Conference-ville*, uscito l'anno immediatamente successivo alla caduta del governo Whitlam, si incarica però anche di fare il punto della situazione sulle conseguenze del triennio che vide politicamente più esposti scrittori, intellettuali e accademici.

Il fatto stesso che molti dei protagonisti di questa raccolta siano non il frutto della fantasia del suo autore, ma personaggi realmente esistiti, pur trasfigurati in un racconto letterario, ci invita a un'ulteriore riflessione, non secondaria per la nostra analisi, né all'interno dell'opera

¹¹ Nell'unica occasione in cui abbiamo avuto la fortuna e il piacere di assistere a una comunicazione a un congresso di Frank Moorhouse, a Verona, nel 2004, lo scrittore australiano continuò a rivolgersi al Professor Righetti, promotore e organizzatore del convegno stesso, storpiando il suo nome in "Professor Rigoletto".

di questo autore. Quando, nel 1977, Brian Kiernan pubblicò la sua già più volte citata antologia dedicata al *New Writing* australiano intitolata *The Most Beautiful Lies* il cui titolo, preso a prestito da Twain, serviva a sottolineare il rapporto di questa scrittura con il genere ora del fantastico, ora del surreale, questo critico inserì tutti e quattro gli autori presi anche da noi in analisi, a cui aggiunse anche Morris Lurie, autore rivelatosi poi meno significativo al probante vaglio del tempo. Più di dieci anni dopo, nel 1988, quando il critico Helen Daniel mise sotto analisi gli sviluppi successivi di questa tendenza nel suo quasi omonimo *Liars. Australian New Novelists*, spostando il suo interesse dalla narrativa breve alla forma-romanzo, esattamente come avevano fatto molti di questi autori, la lista degli autori si era indubbiamente arricchita, includendo Peter Mathers, David Foster, David Ireland, Nicholas Hasluck, Elizabeth Jolley e Gerald Murnane, escludendo però non solo Lurie, ma anche gli autori presi in considerazione in questo capitolo. È legittimo chiedersi quale delle due prospettive critiche sia più corretta e se Moorhouse e Wilding possano rientrare a pieno titolo in un discorso letterario che, fra le sue caratteristiche fondanti, annoveri anche quella della trattazione di tematiche fantastiche. L'unica conclusione veramente possibile ci pare tuttavia conciliare l'inclusione operata da Kiernan e l'esclusione sancita da Daniel. Wilding stesso, in un suo intervento già da noi citato nel corso del primo capitolo, aveva dichiarato come, in quel composito movimento di cui anch'egli e Moorhouse facevano parte, potessero essere individuati tre filoni principali riconducibili a una corrente di fabulisti che guardava ad autori contemporanei come Barthelme, Borges, Calvino, Casares o Cortazar; quindi a un tipo d'ispirazione metanarrativa e metacritica, in cui la letteratura fosse alimento ed argomento esclusivo di se stessa; e poi una di tipo confessionale e rivelatorio che raccontava la società intellettuale e bohemien di quei giorni, i comportamenti eccessivi, la dipendenza da alcol e droghe e la sfrenatezza dei nuovi costumi sessuali. Se l'attività di Wilding si è espressa in tutte e tre le aree da lui individuate come centrali di questa produzione, Moorhouse si è invece prevalentemente dedicato agli ultimi due ambiti senza mai fare vere e proprie incursioni nel Fantastico vero e proprio. Tuttavia quello che ci sembra più interessante e originale di questi due autori riguarda proprio la loro attitudine al genere Fantastico, un genere che essi contribuiscono a dissolvere, la cui produzione sembra contestare la possibilità stessa di una scrittura di questo tipo nel mondo contemporaneo, e perciò stesso celebrandone l'implicita carica non solo politica, ma anche eversiva. Il titolo della raccolta seguente di Moorhouse, *Tales of Mystery and Romance* (1977) sembra rinviare a una nuova versione di racconti gotici e tenebrosi, mentre essa si pone davvero, in alcune delle sue *short-stories*, come ad esempio "The Airport, the Pizzeria, the Motel, the Rented Car and the Mysteries of Life" su cui avremo modo di tornare più diffusamente in seguito, come riflessione sulla degenerazione di ogni possibilità sia fantastica che spirituale in una società che ha eliminato ogni dimensione sacrale, ogni trascendenza. Questa raccolta merita tuttavia, per la centralità che essa gioca all'interno del nostro percorso, un'analisi più approfondita, mentre restano da esporre alcuni aspetti della produzione letteraria di questo autore all'interno dei *Seventies*. Un decennio che si chiude per Moorhouse con la pubblicazione di *The Days of Wine and Rage* (1980). Questo è un volume che, per il suo carattere ibrido, per la sua natura di silloge saggistica pervasa dal punto di vista del suo curatore, cioè un punto di vista assolutamente personale non sempre

condiviso da altri esponenti della cultura di quegli anni, è stato fatto oggetto anche di aspre critiche. Malgrado la sua parzialità questa raccolta è stata per noi particolarmente preziosa nella ricostruzione di un periodo culturale e di un'atmosfera sociale anche perché essa è composta di pezzi altrimenti introvabili scritti da diversi autori di diversissimo prestigio per testate ora di diffusione internazionale, ora nazionale, ora semplicemente locale o addirittura provenienti da *fanzine* di tiratura limitata se non limitatissima. Il risultato, per quanto assai interessante, finisce con l'essere, piuttosto che non una sintesi delle tendenze e delle novità emerse nel corso di questa decade, una celebrazione delle voci che maggiormente hanno contribuito a modellarne lo spirito più radicale e movimentista. O, peggio ancora, una veglia funebre, una commemorazione mortuaria. Questa suggestione ha, in effetti, una sua ragion d'essere. Il fatto stesso che Moorhouse avesse potuto concepire l'idea di una raccolta definitiva di interventi e saggi critici sugli anni '70 australiani comportava l'implicita constatazione che il loro messaggio liberatorio si fosse definitivamente esaurito e che si potesse già procedere con la stesura di un bilancio.

La raccolta di racconti successiva, pubblicata nel medesimo anno di *The Days of Wine and Rage*, porta il titolo di *The Everlasting Secret Family* (1980) e per quanto mantenga inevitabili segni di continuità con la produzione precedente di questo autore, segna anche un distacco, una differenziazione e una rottura. Una parte del cammino è stata compiuta, e scrittori come Moorhouse, Wilding, Carey e Bail, sul crinale spartiacque di due decenni che si annunciano diversissimi, non possono fare altro che contemplare il loro precedente percorso come reduci di una stagione ormai conclusa, e cercare di elaborare, sulle fondamenta fin lì gettate, qualcosa di nuovo e duraturo.

V.2.1 I racconti del mistero e dell'ignoto

Il titolo dato a questa raccolta è volutamente fuorviante. *Tales of Mystery and Romance* costituisce infatti un testo il cui tema sembra più quello della negazione di ogni possibilità di autentico mistero e di autentico *Romance* sia nella vita che nell'arte, anche se, alla fine della lettura, si resta convinti che l'aspetto più inspiegabile e inaccessibile che si trova nelle sue pagine sia offerto dalle relazioni umane, sempre destinate all'insuccesso, e la cui unica via di fuga e modalità d'espressione sia garantita, come sostiene uno dei suoi personaggi citando Anatole France, da "Volupté! Sensual pleasure! Evil sexuality!"¹² La vicenda che fa da esile filo rosso e che collega le varie storie della raccolta narra infatti di un rapporto a tre, quello che lega Milton, il narratore ed Hestia, ex moglie del narratore stesso ed ora compagna dell'altro personaggio. Ma il rapporto più tormentato e importante sembra in realtà riguardare i due uomini, attratti e respinti dalla possibilità di un legame omosessuale tanto esplicito quanto sotterraneo. La voce narrante e terzo personaggio della vicenda non ha un nome e per il lettore diventa abbastanza scontato identificarlo con quello di Moorhouse stesso in un gioco di specchi tra biografia e letteratura tanto ambiguo quanto compiaciuto. Il personaggio di

¹² F. MOORHOUSE, "The Airport, the Pizzeria, the Motel, the Rented Car and the Mysteries of Life", in Id., *Tales of Mysteries and Romance*, Sydney: Angus & Robertson Publishers, 1980 [1977], p. 68.

Milton nasconde infatti una dichiarata rappresentazione letteraria di Michael Wilding, grande studioso e ammiratore dell'opera del poeta inglese a cui egli aveva dedicato un volume critico, mentre, come vedremo in seguito, nelle pagine di Wilding, Moorhouse è stato ribattezzato col nome di Joe, un battesimo della cui banalità questo autore si è poi ironicamente lamentato. Più che rivelare un segreto legame omosessuale tra i due autori questo rimando letterario sembra rinviare a un gioco delle parti, alle possibilità combinatorie e narrative che le attitudini libertine hanno conferito alla letteratura almeno a partire dal Settecento francese.

È poi interessante osservare come il rapporto a tre, il suo intreccio, i desideri frustrati o appagati, siano in qualche modo autonomi e perfettamente indipendenti in ogni racconto. Quello che il lettore si trova fra le mani non è un romanzo a episodi dove, di capitolo in capitolo, si rinviano informazioni e dettagli per cui si renda necessaria una lettura lineare che vada dall'inizio alla fine del volume, ma una raccolta di racconti in cui personaggi e situazioni possono anche ripetersi, rimanendo però comprensibili e significativi anche senza la lettura di un prima e di un dopo. La *discontinuous narrative* di Moorhouse tuttavia non si afferma semplicemente come un mero mezzo artistico o espressivo, ma risulta più la manifestazione di un vero e proprio approccio esistenziale. Come questo scrittore ha affermato in un'intervista nel 1974, questa tecnica narrativa “[...] has got lot to do with seeing life as a series of fragments. I don't see any underlying harmony or unity in life.”¹³ In questa e in altre opere di Moorhouse la frammentarietà e la discontinuità dei racconti viene particolarmente enfatizzata anche dall'aspetto grafico, una caratteristica tutt'altro che accessoria nelle raccolte pubblicate da quest'autore, almeno in quelle apparse durante gli anni '70. L'edizione su cui abbiamo lavorato, la versione *paperback* della Angus & Robertson del 1980, riporta ancora le illustrazioni e l'impianto grafico originale, poi purtroppo perduto nelle successive ristampe. Il testo si presenta nella sua originalità fin dal frontespizio, che non è stampato su carta bianca, ma risulta in qualche modo impresso al negativo. Il titolo, il nome dell'autore e quello dell'editore sono stampati in bianco su carta nera. In un'opera così curata da questo punto di vista è legittimo ipotizzare come la scelta non sia stata casuale, ma dettata da una precisa scelta, dietro la quale si nasconde forse un preciso significato. Il nero della carta vuole ingannevolmente introdurci in un'atmosfera gotica già evocata dal titolo stesso? Oppure, al contrario, vuole farci intendere che quel titolo è da intendersi “al negativo”, cioè in opposizione a quanto dichiara? La pagina successiva riporta la classica dichiarazione che intende dissociare l'invenzione letteraria da eventuali riferimenti alla vita reale. Quando ci si imbatte in affermazioni di questo genere, si è sempre tentati, e non solo nelle opere di Moorhouse, di leggere il contrario di quanto affermano, che cioè i riferimenti alla vita reale e a fatti e personaggi realmente esistiti siano così forti da spingere l'autore a cautelarsi da eventuali forme di rivalsa pubblica e legale. Tuttavia questa dichiarazione di Moorhouse suona ancora più singolare, e per due motivi. Il testo con cui viene effettuata questa discolpa è piuttosto verboso e piuttosto singolarmente espresso:

¹³ Jim DAVIDSON, “Frank Moorhouse. An Interview”, in *Meanjin*, XXXVI, 1977, p. 164.

Following speculation surrounding some of the stories when they first appeared, the author states that no identification is intended with living people. The events, characterisation, and locations are used fictionally and to seek identification would be unjustified and a disservice to the book.¹⁴

Questa dichiarazione è utile anche a puntualizzare un ulteriore dettaglio. La maggior parte delle storie raccolte in questo volume non sono originali e *Tales of Mystery and Romance* è infatti una delle più rapsodiche tra quelle elaborate da questo autore. Malgrado i suoi natali così compositi, o forse a causa di essi, questo volume di racconti ci sembra uno dei più significativi di Moorhouse, se non il più significativo in assoluto di questo periodo. Ma soprattutto, l'affermazione che questi racconti vanno attribuiti integralmente alla fantasia del loro autore anziché a una ispirazione da fatti reali, sembra in qualche modo inficiata e corroborata al tempo stesso dal fatto che essa sia preceduta dal titolo di "Preface". Non è questa una semplice dichiarazione posta in calce alla gerenza del testo in cui vengono resi espliciti alcuni dati editoriali, ma essa è in qualche modo sospesa tra i dati tecnici del volume e il suo corpus creativo. Chi è allora lo scrittore di queste righe? È Frank Moorhouse, l'autore dichiarato in copertina, oppure è la voce narrante che con esso si identifica, ma da cui questa affermazione sembra invece prendere le distanze? Il problema, almeno all'interno di questa raccolta, non è di piccola portata al fine della sua interpretazione critica. Lo studioso di letteratura australiana William Pope ha dedicato un saggio al ruolo del narratore in prima persona in *Tales of Mystery and Romance*. Pope afferma come l'utilizzo della prima persona in letteratura si diffonda piuttosto tardi nella storia della letteratura tanto che sia Louis Dudek che Lionel Trilling affermano come il primo esempio moderno possa essere rintracciato non prima delle *Confessions* di Rousseau.¹⁵ E in Roland Barthes troviamo la conferma, a sua volta desunta da Jakobsen, del fatto che i pronomi personali, contrariamente a quanto si è a lungo ritenuto, siano non i più primitivi elementi del linguaggio, ma una sua acquisizione più matura e adulta. Così è anche nell'infanzia, dove il pronome personale soggettivo, contrariamente a quanto ci aspetteremmo, non è fra le prime parti del discorso ad essere afferrate ed utilizzate dai bambini, ma una delle più complesse e tardive, laddove al posto del pronome "io", è assai più frequente l'affermazione di un possesso, "mio".¹⁶ Nel capitolo dedicato a Peter Carey si è ricordato come questo autore si servisse delle storie in prima persona per sottolineare più la mancanza di un carattere o di un punto di vista personale, anziché una presenza autoriale all'interno del testo. Quando Carey si serve della prima persona il linguaggio risulta sempre filtrato da uno stile volutamente freddo, da relazione industriale o antropologica, come avviene in "Report on the Shadow Industry" o in "Do You Love Me?"; oppure si tratta di personalità indecise ed esitanti, più inclini all'annullamento o all'utilizzo di una prima persona plurale, come in "Peeling" o in "American Dreams". In Moorhouse, invece, abbiamo apparentemente un processo opposto in cui il punto di vista sembra assai prossimo a quello del narratore stesso. Tuttavia l'utilizzo di lettere, diari, memorie di vita vissuta sembrano denunciare più un'incapacità di controllo sulla propria stessa esistenza, un conflitto tra

¹⁴ F. MOORHOUSE, *Tales of Mystery and Romance* cit., pagina fuori numerazione.

¹⁵ Cfr. Louis Dudek, *The First Person in Literature*, Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1967, p. 3 e Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, London: Oxford University Press, 1972, p. 104.

¹⁶ Cfr. Roland Barthes, *Elements of Semiology*, 1967, p. 22.

l'individuo e una comunità, tra pulsioni personali e codici sociali, che non una limpida affermazione d'autorità. Non è sorprendente che già alla sua seconda raccolta di racconti, *The Americans, Baby*, i recensori avessero colto come una delle tematiche di Moorhouse fosse la relazione tra l'individuo e la massa, per quanto si trattasse di una massa assai ridotta e circostanziata.

There are three central themes in Moorhouse's stories: the contradiction between preservation of self and involvement with others; the irreconcilability of libertarian (personal) and radical (social) values; and the conflict between the demands made of the individual by the institutions of capitalist (or any other?) society and the desire for self realisation.¹⁷

Un esempio di come la frammentazione del mondo narrativo di Moorhouse sia rispecchiato anche nella sua descrizione dell'io, e di come anche le più sperimentali tecniche letterarie siano messe al servizio di un racconto anziché essere il centro del suo interesse, è offerto dalla seconda *short-story* del volume "Letters to an Ex-Wife Concerning a Reunion in Portugal". Come ciascuna delle storie di *Tales of Mystery and Romance*, anche questa è stampata con un preciso carattere tipografico che la distingue rispetto alle altre, ed è preceduta da un disegno che la illustra. Anche i disegni sono tutti eseguiti in stili diversi, quasi a sancire ulteriormente la frammentarietà dell'ispirazione. Ma questo racconto in particolar modo si rivela tanto frammentario quanto univoco, tanto parcellizzato quanto coerente. La storia, formata da lettere e memorie inviate dall'innominata voce narrante alla propria ex moglie, è divisa in cinque sezioni ricorrenti, scandite dalle prime cinque lettere dell'alfabeto. Ogni lettera contrassegna il diverso tono del contenuto delle lettere o degli scritti. Così quelli preceduti dalla lettera "A" sono brani di missive; quelli con la lettera "B" nostalgiche rievocazioni della loro vita passata; le "C" introducono riflessioni metanarrative dove il marito riconsidera quello che sta scrivendo o raccogliendo; le "D" rappresentano rievocazioni o fantasie sessuali e le "E" sembrano tratte da un'agenda in cui sono brevemente annotati appuntamenti o altre occasioni di vita quotidiana. Questa tecnica di frammentazione narrativa, che rimanda agli esperimenti narrativi di "cut-up" tentati da William Burroughs e Brion Gysin e prima di loro dai membri del movimento surrealista e dadaista, non è tuttavia fine a se stessa. Da un lato essa consente a Moorhouse di servirsi di elementi comuni e triviali per comporre un ritratto di vita che, pur rappresentando un mondo assolutamente feriale e abitudinario, ne coglie anche l'aspetto assurdo. Quella descritta in "Letters to an Ex-Wife" è la vita di tutti i giorni scissa e fatta a pezzi all'interno di un caleidoscopio che non rimanda immagini fantastiche, ma un ritratto cubista della realtà, in un ritratto che si compiace di descrivere la vita in modo assolutamente iper-realistico, e perciò stesso di coglierne l'assurdità e l'insensatezza. In due occasioni, per la precisione a un punto "D", corrispondente alla vita sessuale, e un punto "C", che raccoglie le riflessioni del narratore, il lettore si trova davanti a un desolante "Nothing".¹⁸ La conclusione del racconto non è meno carica di disillusione, né meno ambigua nel suo significato:

¹⁷ Ian TURNER, "Frank Moorhouse's *The Americans Baby*", in *The Bulletin*, 19 August 1972, p. 47.

¹⁸ F. MOORHOUSE, "Letters to an Ex-Wife Concerning a Reunion in Portugal", in Id., *Tales of Mystery and Romance* cit., pp. 25 e 29.

A. Whatever else we will get from it, at least we will have indulged in boozy memories and boozy sex (maybe), accepting the terms that the visit means nothing of a commitment to any direction, other than to be honestly impulsive, from the moment to the moment, to prevent the development of baseless hopes and private illusions which, anyhow, we are now too mature, have been through the mill too often now, to any way entertain...¹⁹

Queste righe finali, idealmente estrapolate da una lettera ad Hestia, inducono invece a riflettere su chi sia il vero destinatario non tanto delle lettere, ma del racconto stesso. Oltre che un disincantato messaggio alla ex-moglie, esso sembra veicolare un messaggio amaro al lettore stesso e soffermarsi sul rapporto dubbio, sul patto che si instaura tra autore e lettore all'interno della superficie scivolosa e non neutrale della pagina scritta. Quella negazione finale ad "entertain" (un verbo ambiguo che potrebbe introdurre all'intrattenimento di una relazione, ma anche al puro e semplice intrattenimento letterario) sembra quasi sottolineare l'impossibilità della narrativa di riprodurre se stessa e le sue passate modalità e l'assunto della frase sembra sancire il fatto che la visita (del lettore? dell'autore?) che è stata compiuta o è destinata a compiersi non possa comportare alcun tipo di serio impegno, di profondo vincolo per l'uno come per l'altro. È quasi un monito a non aspettarsi troppo, a non essere troppo esigenti, pena la delusione provocata da quelle "baseless hopes" e "private illusions". Il *Caveat emptor* levato da Moorhouse nei confronti del lettore sembra indurlo non a prepararsi a mirabilie o fantasie che sappiano rivoluzionare il suo modo di vedere la realtà, ma contenere l'invito a non essere eccessivamente esigenti, a non considerarsi traditi da quanto seguirà. Tuttavia Moorhouse sembra volersi contraddire, sembra rifiutarsi a una chiarezza univoca su questo punto. Infatti il verbo "entertain" è seguito da tre puntini di sospensione che se da un lato non negano il continuo fallimento della letteratura di rappresentare la vita, allo stesso tempo invitano a considerare che il rapporto tra l'una e l'altra sia, per quanto sempre frustrante, anche teoricamente infinito, come in un interminabile assedio.

Forse il racconto più interessante e surreale di questa raccolta resta però "The Airport, the Pizzeria, the Motel, the Rented Car and the Mysteries of Life" in cui il ricongiungimento tra il protagonista e l'ex moglie avviene nei luoghi più anonimi degli spazi urbani post-moderni. Qui Moorhouse anticipa di quasi un decennio le teorizzazioni effettuate da Marc Augè sui non-luoghi. Il protagonista, contrariamente alla moglie, non è tuttavia ripugnato o disgustato da questi spazi, ma anzi se ne sente attratto, protetto. La sala d'attesa degli aeroporti, la pizzeria da asporto, il motel e l'auto a noleggio sono "luoghi" tanto ambiti proprio perché assolutamente privi di invadenza e di qualsivoglia caratterizzazione. Non offrono alcuno scenario plausibile e non chiedono alcun impegno per essere occupati. Indubbiamente se Moorhouse avesse scritto oggi questo racconto avrebbe inserito anche lo spazio del "mall", del centro commerciale. Ma è interessante osservare come se, per Augè e per i critici europei questi spazi si offrono come forme di aberrazioni anti-storiche del reale, per un australiano come Moorhouse esse non sono che l'altra faccia della realtà. Queste ambientazioni, ironicamente affiancate nel titolo a quei "Mysteries of Life" che si rivelano essere niente più che degli oroscopi, sortiscono comunque, anche all'interno del volutamente anti-lirico

¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

racconto dello scrittore australiano, come spazi surreali e assurdi rievocando forse una delle prime riflessioni su questo aspetto della vita contemporanea, ovvero *Playtime* (FRA, 1967) di Jacques Tati. La differenza tra il film francese e il racconto australiano risiede tuttavia nel diverso approccio che i suoi protagonisti hanno nei confronti di questa asettica modernità. Se il Monsieur Hulot di Tati si aggira per la città in uno stato di profondo spaesamento, nostalgico della città di un tempo le cui vestigia più note (la Torre Eiffel, l'Arc du Triomphe, il Louvre) vengono colte solo specchiate in pozzanghere o in lustre superfici di vetro come se ormai non fossero più sperimentabili in modo diretto, ma solo attraverso le loro repliche e riproduzioni, il protagonista del racconto di Moorhouse, figlio di una società ben più giovane di quella francese, è sollevato dall'impossibilità a una vera dimensione storica e culturale manifestata dal suo paese. Per quanto questi spazi in cui si rifugia appartengano, sotto ogni aspetto, alla vita reale, questi vengono anche utilizzati come bozzoli, come luoghi di fuga dalla mondo in cui, per dirla con Clifford, "l'atmosfera della vita reale" si attenua.²⁰ Ciò che più risulta interessante in questo racconto, nel quadro della nostra analisi, è proprio l'ambiguo rapporto tra reale e fantastico, tra mondo concreto e surreale che scaturisce dalle sue pagine. Anche Carey utilizza molti di questi spazi urbani, di questi "non-luoghi" come ambientazioni per i suoi racconti. Tuttavia l'utilizzo che egli ne fa, anziché conferire alle sue storie una caratterizzazione realistica, ne esalta l'aspetto assurdo e straordinario. In Moorhouse, invece, ci pare di poter affermare che non sia così. Questi ambienti servono a sottolineare l'impossibilità al fantastico della letteratura contemporanea e ciò non perché esso sia stato definitivamente scacciato dalla vita reale, ma, anzi, perché l'assurdo e il surreale ha traciato dalla pagina scritta e si è impossessato, in modo pressoché definitivo, sembra dirci Moorhouse, della vita stessa e degli spazi in cui si svolge.²¹

La storia conclusiva di *Tales of Mystery and Romance* si discosta completamente dai temi dei precedenti racconti. Non ci sono più né Hestia, né Milton e non si ha nemmeno la certezza che la voce narrante sia la stessa che ci ha accompagnato fin qui. Il tono è così irriverente e apparentemente scanzonato da poter definire questo racconto come niente più di un *literary joke*, non fosse per il fatto che la frase "THIS IS NOT A JOKE", stampata in caratteri maiuscoli per evidenziarne l'importanza, viene ripetuta come un ritornello ossessivo all'interno della *short-story* stessa. Il racconto ha per titolo "The Chain Letter Story" e Moorhouse si diverte in esso a ricalcare i modi e lo stile di una lettera da catena di Sant'Antonio fin dal suo incipit: "This is a chain letter story. Send a copy of this book to two (2) friends. Do not break the chain. If you do not wish to join the chain DO NOT READ THIS STORY. THIS IS NOT A JOKE."²² Ancora una volta Moorhouse si diverte a riscrivere e stravolgere un genere letterario. Se in "Letters to an Ex-Wife" oggetto della sua attenzione era un genere desueto come la narrativa epistolare, in questo caso la rivisitazione è del tutto originale e inusitata. E in qualche modo anche dichiarata. A metà del racconto, inevitabilmente indirizzato dal narratore al lettore e

²⁰ James CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1997, p. 47.

²¹ Per un'analisi più approfondita della descrizione di questi surreali spazi urbani in "The Airport, the Pizzeria, the Motel, the Rented Car and the Mysteries of Life" cfr. S. ALBERTAZZI, *In questo mondo. Ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma: Meltemi, 2006, pp. 226-27.

²² F. MOORHOUSE, "The Chain Letter Story", in Id., *Tales of Mystery and Romance*, p. 158.

infarcito di moniti a non proseguire la lettura, qualora egli non intenda sottostare a quanto esso chiede, pena l'avverarsi di sventure, egli elenca tutti quegli elementi indispensabili alla stesura di una buona lettera da catena di Sant'Antonio, procedendo in un'analisi acuta e verosimile, per quanto paradossale. Se già la prima parte rielaborava e smantellava i codici di ciò che solo impropriamente potremmo definire un genere letterario – il ricorso a nomi assurdi (Constantine Diso, Carlos Brandt, St Antoine de Sedi o Zerin Berreskelli), le ambientazioni esotiche (la Colombia, l'Olanda) e l'ammissione del fatto che, anche qualora si esegua quanto richiesto, difficilmente avverrà qualcosa di buono, perché “nothing very good has ever happened to any of us in this chain”²³ – la seconda parte elenca le componenti irrinunciabili di questo tipo di lettere. In esse non deve mai mancare una “true story”, un “old saying”, una “interesting observation”, un “interesting fact”, una “incredible coincidence”, una “common misconception”, un “little known fact”, un “good trick”, una “sure way to test whether a person is happier than you” e “the most important thing to know in life”. È sintomatico del tono del racconto stesso che, per ciascuna di queste definizioni, Moorhouse faccia un esempio per lo più di gusto umoristico o surreale, mentre le ultime due voci rimangano inevase perché sotto quella che indica come comprendere con certezza se una persona è più felice di noi, Moorhouse scrive semplicemente: “(This test is no longer available)”, e sotto alla voce che chiarisca qual è la cosa più importante della vita, ci sia solo una laconica delega al lettore: “(This is to be filled in by the reader.)”²⁴

La conclusione del racconto ripete elitticamente il suo esordio con l'ulteriore enfaticizzazione del monito di prendere seriamente il racconto, rafforzato qui non solo dal carattere tipografico maiuscolo, ma anche dal ricorso al grassetto (“**THIS IS NOT A JOKE**”). Tuttavia essa contiene una modifica rispetto alla frase d'inizio. Il narratore richiede infatti di porre, in fondo al racconto, il nome del lettore stesso. È legittimo domandarsi il motivo di questa richiesta che personalizza il libro in modo opposto a quanto per lo più avviene (il nome del proprietario del libro, così come gli *ex libris*, si pongono infatti sulle prime pagine di un volume e non nell'ultima) proseguendo così quel rovesciamento già iniziato con la scelta della pagina nera nel frontespizio. Il nome del lettore diventerebbe così l'ultima parola del libro stesso, sostituendo in questa posizione fondamentale l'ingiunzione del suo autore a essere preso sul serio e occupando il luogo di firmatario della lettera di Sant'Antonio o dell'intero libro. Al lettore viene quindi chiesto un coinvolgimento che si fa complicità, viene chiesto di affacciarsi e specchiarsi in un testo che gli aveva prima ingiunto di non aspettarsi troppo da lui, di non farsi troppo coinvolgere. Dopo che l'innominato pronome personale ha narrato le sue storie apparentemente senza pretese lungo tutto il corso del libro, viene chiesta al lettore un'identificazione totale e coincidente con esso, al punto da colmare il posto lasciato vuoto dall'autore, come in un modulo da compilare, con il proprio nome.

La letteratura, in questo scherzoso racconto che chiede di non essere preso semplicemente come uno scherzo, un racconto “fuori cornice”, per altro, in cui non ritroviamo pressoché nessuno degli elementi che, seppur discontinuamente, avevano accomunato gli altri, la letteratura, dicevamo, riceve qui il conferimento di una nuova immagine metaforica. La

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem*, p. 162.

catena di Sant'Antonio si presenta infatti come perfetto emblema della concezione che, della scrittura, ci fornisce Moorhouse. Un'immagine della letteratura che sembra proseguire il discorso di dissacrazione e de-sacralizzazione già avviato da questo autore in "The Airport, the Pizzeria, the Motel, the Rented Car and the Mysteries of Life" dove l'aspetto trascendente e spirituale dell'esistenza viene ridotto alla lettura dell'oroscopo

Gli elementi in comune tra la concezione della letteratura di Moorhouse e l'immagine della catena di Sant'Antonio sono fin da subito visibili. Entrambe vengono da lui concepite come un atto creativo discontinuo, che ha un autore originario di cui si perdono però le tracce in un processo in cui è la diffusione, la propagazione contagiosa del morbo ad essere la vera protagonista, la vera "autrice". Moorhouse non concepisce soltanto la sua stessa narrativa come "discontinuous", ma sembra applicare questa discontinuità allo stesso processo della diffusione letteraria, del suo passare di mano in mano in modo assolutamente anti-lineare. Questo parallelo, allora, sembra a un certo punto ribaltato e messo in discussione dall'autore stesso quando, nel racconto, il narratore a cui egli presta voce si abbandona a una riflessione che risulta a tutta prima trascurabile e secondaria, ma che, alla luce di questa nostra interpretazione, acquisisce una nuova pregnanza.

[The letter] says that the chain has been around the world ten times. Who counts? Who knows that? And the more you think about it, you realise that it can't work that way. Because it is not a 'chain' at all in the logical sense of extension. It is a tree-like branching. How could it be said to 'go around'?²⁵

V.3 Michael Wilding

Dei quattro autori che abbiamo preso qui in considerazione Michael Wilding è indubbiamente il meno noto, ma soprattutto è lo scrittore la cui parabola, da un momento di centralità e di importanza conquistata durante gli anni '70, si è poi oscurata, probabilmente per gli stessi motivi che l'avevano un tempo resa popolare. Nel suo "Michael Wilding's Three Centres of Value", Ian Syson fa notare come l'ultimo articolo di una certa consistenza dedicato a questo autore possa risalire a circa vent'anni fa, cioè a "Paradise, Politics and Fiction: The Writing of Michael Wilding" apparso su *Meanjin* nel 1986 per la firma di Bruce Clunies-Ross. L'eclissi di Wilding è, sotto molti punti di vista, del tutto sorprendente. Durante il decennio di sua maggior fortuna di critica e di pubblico egli aveva infatti rivestito un ruolo importante in tutti e tre gli ambiti tradizionali del mondo culturale e letterario. Non solo scrittore, ma anche critico e accademico presso la Sydney University, studioso e profondo conoscitore di Milton a cui aveva dedicato due volumi e da ultimo, ma non per importanza tra le sue iniziative di quegli anni, fondatore di una casa editrice, la Wild & Woolley, costituita nel 1973 insieme a Pat Woolley, una casa estremamente attiva e agguerrita il cui logo, un piccolo bisonte, era stato realizzato dal vignettista americano R. J. Cobb. A cosa si sarebbe dovuto, quindi, l'appannamento vissuto a partire dal decennio successivo? Una delle cause può in qualche modo essere rintracciata nella fedeltà e nella coerenza dimostrata da questo

²⁵ *Ibidem*, p. 159.

autore nei riguardi del proprio percorso intellettuale. In un racconto dal titolo “How to Leave Your Daughter out of Your Stories; or the Badfather”, raccolto nel volume miscelaneo *Daughters and Fathers* (1997) curato da Carmel Bird, Wilding scrive a proposito della mutazione del clima culturale avvenuto con gli anni '80: “This was the eighties, when the counter-revolution was firmly in place, when everyone you knew on the left was sick or listless, marginalised or out of circulation, except those who had mutated into theory or managerialism or some other form of sycophantic betrayal.”²⁶ Wilding non tradisce, o meglio, sostiene di non tradire quello che era stato e di non piegarsi a ciò che chiama “theory” – la diffusione del Poststrutturalismo in Australia – né all’onda mercantile e manageriale che pervade le case editrici.

Il ruolo di questo autore, tuttavia, risulta singolare e defilato fin dai suoi esordi per quanto egli abbia a lungo vissuto un sodalizio artistico e umano con Frank Moorhouse. Dei quattro è l’unico a non essere nato e cresciuto in Australia. Wilding proviene infatti dall’Inghilterra, dove è nato nel 1942 nella città di Worcester e, solo dopo aver conseguito la laurea ad Oxford, egli si è trasferito nel paese antipodeo. Il suo arrivo data al 1963, quando ormai aveva ventun’anni e poteva considerarsi inglese a tutti gli effetti. La sua intera produzione letteraria, tuttavia, avviene quando ormai si è trasferito in Australia da dieci anni. Il suo esordio narrativo risale infatti alla raccolta di racconti *Aspects of the Dying Process*, del 1972, a cui seguiranno *West Midland Underground* (1975), *Scenic Drive* (1976) e *The Phallic Forest* (1978), l’ultima sua opera pubblicata all’interno degli anni '70. È interessante osservare come, per quanto siano numerosi i punti di contatto con la produzione del suo alter-ego australiano, con cui Wilding usava leggere i propri racconti in sessioni parallele durante i *readings* dei Festival letterari di Balmain, si possa fin da subito cogliere una sostanziale differenza fra loro. Nei racconti di Moorhouse si trova spesso la figura dello straniero, in special modo dell’americano, intorno alla quale ruota il mondo australiano con un atteggiamento tra l’ammirato e il servile, tra il risentito e il diffidente (si vedano ad esempio i racconti “The American Paul Jonson”; il personaggio di Becker che diventa protagonista in “The Coca-Cola Kid” e “The American Poet’s Visit”). In Wilding, invece, si adotta, in particolar modo nella sua prima raccolta, un punto di vista alieno con cui guardare alla Babele di Sydney, una città che promette una vita di desideri appagati che, nei finali irrisolti di questi racconti, sono invece destinati a restare frustrati.

Questo è solo uno degli aspetti che contribuiscono a differenziare, già a partire dagli anni '70, il percorso apparentemente comune di questi due autori. In realtà essi sono stati spesso accomunati perché condividono alcuni temi centrali nelle loro *short-stories*, quali l’ambientazione urbana, o meglio, l’ambientazione suburbana di un piccolo quartiere intellettuale della Sydney di quel decennio, e poi un’attitudine alla descrizione e all’analisi della sfera sessuale, un’attitudine, questa, che in un primo momento ha contribuito a marginalizzare e a ostacolare la loro affermazione, per poi invece diventare un elemento d’attrazione anche piuttosto inadeguato e limitativo. Si è già accennato a questo aspetto all’interno della sezione dedicata a Moorhouse, ma è opportuno aggiungere qui che, se per

²⁶ Michael WILDING, “How to Leave Your Daughter out of Your Stories; or the Badfather”, in *Daughters and Fathers*, edited by Carmel Bird, St. Lucia, Qld., University of Queensland Press, p. 111.

l'autore australiano questa caratteristica ha comportato solo iniziali difficoltà, per quello di origine inglese ha invece significato un ostracismo letterario da alcuni settori dell'intelligentsia nazionale. Si veda, ad esempio, quanto il critico John McLaren ha affermato nella sua recensione, o per meglio dire, nella sua stroncatura a *Scenic Drive*, definita come una raccolta segnata da un "crude, masturbatory, male chauvinism."²⁷ Anche se è opportuno aggiungere che, secondo il nostro parere, Wilding riesce ad essere più efficace nella rappresentazione sessuale quando la sua narrazione si fa più indiretta anziché più esplicita, come ad esempio avviene nel racconto "As Boys to Wanton Flies", contenuto nella raccolta *Aspects of the Dying Process* dove il protagonista, un ragazzino appena giunto in Australia dall'Europa sviluppa una fobia nei confronti degli insetti locali e si tenta nei suoi confronti una cura piuttosto drastica. Egli viene infatti buttato su un letto che pullula di queste bestiole e la prosa di Wilding si infiamma allora di una prosa assolutamente evocativa e sensuale nelle scene in cui il ragazzo si dibatte sulle lenzuola brulicanti.

La tematica sessuale, la comune ambientazione di Balmain inducono senza dubbio a una lettura parallela dell'opera di Wilding e Moorhouse tanto che già in un articolo risalente al 1973, quando cioè Wilding aveva all'attivo una sola raccolta pubblicata, l'eminente critico australiano Carl Harrison-Ford poteva cogliere gli elementi di vicinanza fra questi due autori, stabilendo però anche una profonda differenza fra essi. Lo spunto della riflessione di Harrison-Ford nasceva da una recensione elogiativa che Wilding aveva dedicato alla prima raccolta di Moorhouse, *Futility and Other Animals*, una recensione che, però, non mancava di puntualizzare la propria presa di distanza dall'amico e collega:

Behind all these stories lies the ethic of being true to oneself, breaking with delusions and deceits: the occasional three- and four-letter words, the occasionally aberrant activities, all are in the service of this quest for the honest way, are presented to us not to shock, but to ask for a new, truer, fairer way of life. His characters would probably arraign him for it, but the impulse behind the writer is that of the moralist.²⁸

Secondo quanto afferma il critico australiano il riferimento a quell'attitudine di moralista, tutt'altro che fuoriluogo in un autore che della satira e della parodia fa le proprie armi più efficaci, rappresenta anche un elemento di distacco, di differenziazione quasi una critica che ribalta i precedenti apprezzamenti positivi. Un approccio veramente onesto alla letteratura sarebbe, in qualche modo, secondo Wilding, quello di non essere onesti a tutti i costi, di evitare la *quest* per descrivere in modo davvero pregnante la mancanza di ricerca e di ordine che è propria della vita stessa e che l'attitudine moralista di Moorhouse tende invece a darle. Giustamente Harrison-Ford osserva come la presenza della voce autoriale sia forte e ben udibile nei racconti di Moorhouse e come essa orienti le vicende raccontate. La stessa presenza dello straniero, dell'americano nelle sue storie serve a sottolineare l'inadeguatezza, il provincialismo della realtà australiana, le sue false aspettative e i suoi desideri nascosti. Il critico australiano definisce invece la narrativa di Wilding come una narrativa dell'esilio in cui la società australiana, anche la piccola comunità di Balmain, è osservata da un punto di

²⁷ John McLAREN, "Recent Fiction", in *Overland*, 68, 1977, p. 65.

²⁸ Michael WILDING, "Frank Moorhouse's *Futility and Other Animals*", in *Southerly*, 29, 1969, p. 236.

vista alieno e non integrato.²⁹ Tuttavia questo atteggiamento appartato e individualista si trova riflesso non solo nel percorso esistenziale di Wilding, in ultima analisi un espatriato, ma nella sua stessa concezione della letteratura e dell'impegno politico. La sua attitudine all'individualismo, a non fare gruppo, a non stabilire rapporti stabili e duraturi in quest'ultimo campo gli ha per altro attratto critiche da un osservatore autorevole come Terry Eagleton che a questo proposito ha scritto di lui: "Wilding writes of 'the priority of individual on whom any social programme must be based' in a way which precisely rehearses that abstract bourgeois polarity of 'individual' and 'society' which socialism is out to deconstruct."³⁰

Ciò che più ci interessa, tuttavia, è di cogliere l'atteggiamento, l'individualismo, se così si può dire, di Wilding nel campo letterario, anziché in quello della sua concezione politica, perché, come vedremo, è questa stessa concezione a determinare le sue scelte politiche più disilluse e amare e il suo stesso individualismo in campo e letterario e politico. Come scrive Dieter Riemenschneider:

In Wilding's work this view echoes in the concern of various narrators with the unbridgeable time-gap between having an experience and recalling it, with the impossibility of representing life in its fullness, and with the tricks our memory plays on us when we try to remember and record accurately and minutely what has happened to us. At the same time, this speaker's insistence on recollection while questioning "the autonomy of creation" alludes to an aesthetic that connects art and life, thus doubting art's separateness. The ambiguity of the speaker's worlds resides in his acceptance of the connection between art and life and his doubt that life can ultimately be represented through art [...].³¹

Forse il testo più emblematico di questa ambigua relazione tra il reale e la sua rappresentazione nell'arte, un tema caro a questa generazione di autori, ma che si impone come particolarmente forte in Bail e proprio in Wilding può essere rintracciato in un suo mirabile racconto che, per la sua pregnanza e originalità, merita una trattazione a parte.

V.4 *La scoperta della lentezza*

"The Man of Slow Feeling" è un breve racconto contenuto all'interno della raccolta *The West Midland Underground* del 1975 in cui vengono narrate le terribili conseguenze riportate da un uomo in seguito a un imprecisato incidente. In realtà, a tutta prima, la *short-story* pare quasi descrivere un evento miracoloso perché il protagonista, anziché morire come tutti si aspettano, riesce a recuperare, sebbene assai lentamente, nella sua piccola, linda camera d'ospedale. Per quanto egli riesca a recuperare e guarire si verifica una singolare ricaduta. Tutti i suoi sensi, tranne la vista e l'udito, si rivelano incapaci di trasmettergli alcuna sensazione. I medici lo rassicurano sul fatto che ci siano margini di miglioramento, ma egli si sente isolato e frustrato in un mondo con cui è ormai incapace di comunicare, un mondo col quale non può stabilire alcuna relazione, né di sofferenza né di piacere. Una volta dimesso, la prima sera del ritorno a casa, egli fa all'amore con Maria, sua moglie, ma l'esperienza si

²⁹ Carl HARRISON-FORD, "The Short Stories of Wilding and Moorhouse", in *Southerly*, 33, 1973, p. 174.

³⁰ Terry EAGLETON, "Towards a Critique of Political Fiction", in *Meanjin*, 39, 1980, p. 387.

³¹ Dieter RIEMENSCHNEIDER, "The Triangle of Art and Life. Michael Wilding, Story Writer", p. 429.

rivela del tutto insoddisfacente. “[...] he could not feel her full breasts, her smooth skin, and making love was totally without sensation for him. Its only pleasures were voyeuristic and nostalgic: his eyes and ears allowed him to remember past times – like seeing a sexual encounter at the cinema.”³² L’unica posizione possibile rimasta al personaggio principale della storia è quella dello spettatore, la sua vita è apparentemente ridotta a quella di un “uomo che guarda” e ricorda. Durante la notte, tuttavia, egli è visitato da un sogno sensuale che gli procura un orgasmo e saluta con gioia questo evento, come una liberazione e il segno di un primo miglioramento. Malgrado questa avvisaglia il progresso sperato sembra non arrivare tanto che egli si dedica a singolari esperimenti sensoriali. Ad esempio infila, non visto, una mano in un cumulo di letame e si stupisce come né essa né il suo stomaco provino alcuna ripugnanza, alcun rifiuto. Una ripugnanza e un rifiuto che invece lo visiteranno improvvisamente all’ora del tè, quando, reggendo una meringa in mano, egli avvertirà d’un tratto la consistenza e l’odore delle feci. Ciò che si fa chiaro nella mente del protagonista non è una sibutanea rivelazione, ma una “compound realization”³³ Guidando con la moglie al suo fianco egli prende una buca, la donna si lamenta dicendo che le ha fatto fare un vero e proprio salto allo stomaco e il marito le chiede scusa non essendosi accorto di essere andato così veloce. Ma ciò che è singolare è che egli avverta la medesima sensazione qualche ora dopo. Così come, dopo aver fatto all’amore con sua moglie, senza tuttavia provare alcunché nell’immediato, egli avverte la “sudden aliveness of intercourse, the convulsive ecstasy of orgasm”³⁴ mentre si trova dal tabaccaio a comprare un pacchetto di sigarette e questa improvvisa, violenta sensazione che lo aggredisce viene tradita da un suo gemito. ““Are you all right, sir?””³⁵ gli chiede allora il negoziante. Così, finalmente compresa la sua sorte, se ne torna a casa quasi consolato del fatto che “sensation was not denied him, but delayed.”³⁶ In realtà, questa scoperta si rivela essere come una menomazione ancora più problematica e dolorosa di quella di una perdita totale della sensibilità. Grazie a un calcolo piuttosto accurato egli è in grado di stabilire di quanto il suo corpo sia in ritardo rispetto agli agenti esterni e così può predire con assoluta certezza il momento in cui non solo l’estasi e la beatitudine dell’orgasmo gli faranno visita, ma anche quando un dolore causato da un trauma gli si abatterà addosso, apparentemente in modo del tutto insensato.

Tentare una interpretazione di questo racconto si rivela un’operazione senza dubbio arbitraria e in larga parte spietata, ma, ricollegandoci a quanto affermava Riemenschneider non è forse inopportuno affermare che il ritardo di cui essa tratta sia il ritardo che l’arte paga alla vita, il “time-gap” tra la manifestazione reale di un evento e la sua rielaborazione letteraria che, anziché consentire una riflessione più profonda, una meditazione più ponderata, rende solo il tutto una trasfigurazione comunque fantastica e irreale e il finale del racconto lascia poche speranze sulla risolvibilità di questo rapporto.

³² Michael WILDING, “The Man of Slow Feeling”, in Id., *The West Midland Underground*, Sydney: Wild & Woolley, 1975, p. 16.

³³ *Ibidem*, p. 18.

³⁴ *Ibidem*, p. 19.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Maria came back from town one day to find him dead in the white, still bathroom. He had cut his arteries in a bath in the Roman way, the hot water, now rich vermilioned, to reduce the pain of dying. Though, she told herself, he would not have felt anything anyway, he had no sensation.

But three hours afterwards, what might he have felt?³⁷

V.4 *Conclusioni*

Non è un caso che le opere più importanti da noi prese in analisi trovino la loro data di pubblicazione tra il 1972 e il 1975, il triennio dell'era Whitlam. Sotto il governo di questo primo ministro l'Australia aveva modificato molte delle sue precedenti politiche, avviandosi su un percorso di multiculturalismo che avrebbe riconosciuto l'apporto di culture non anglo-celtiche alla formazione dell'identità australiana, un riconoscimento che, precedentemente, era stato sempre negato. Questo esecutivo si impegnò anche nell'arena culturale e, come si è accennato nel primo capitolo, esercitò una funzione di mecenatismo che non mancò di suscitare scandalo per le sue scelte coraggiose e anticonvenzionali rispetto alla tradizione locale. Mentre ciò che caratterizzò maggiormente la politica estera fu il tentativo di mettersi in dialogo con il Sud-Est asiatico, un vicino che aveva fin lì rappresentato più una minaccia che una possibilità nelle precedenti direttive internazionali. Il tentativo di Whitlam, favorito dalla posizione geografica eccentrica e periferica occupata dall'Australia, era quella di liberarsi dalla logica binaria e oppositiva che vedeva fronteggiarsi l'Occidente capitalistico e l'Oriente comunista, per cercare di trovare una terza via, una politica estera che fosse esclusiva espressione dei propri interessi e delle proprie inclinazioni. In questo senso i rapporti con la Cina maoista, già intrapresi da Whitlam stesso prima ancora di essere eletto premier, e il riconoscimento della Repubblica Popolare Cinese avvenuto poco dopo il suo insediamento andavano anche in questa direzione.

Una delle vie perseguite da questo premier per il raggiungimento di una maggiore autonomia del soggetto politico australiano passava, in un'epoca di forte crisi energetica seguita al Conflitto dello Yom Kippur dell'ottobre 1973, anche attraverso la nazionalizzazione delle imprese estrattive di uranio, il cui processo di arricchimento, per quanto oneroso, avrebbe permesso una maggiore autonomia energetica all'Australia con l'impianto di centrali nucleari. Rex Connor, il ministro per i minerali e l'energia, un ministero del tutto nuovo che testimoniava l'importanza data a questo tema, fu il principale responsabile per lo sviluppo di questo progetto, destinato a portare alla caduta dell'esecutivo di cui faceva parte. È opportuno ricordare che, nel decennio precedente a quello del ritorno al potere dei laburisti, la quota straniera del controllo minerario ed energetico era passata dal 37 al 62%, quota in possesso in gran parte a multinazionali statunitensi, britanniche e giapponesi che si sarebbero opposte al finanziamento di un simile progetto e alla decisione di una nazionalizzazione che le avrebbe private dei diritti acquisiti. Il costo degli impianti sarebbe stato possibile solo attingendo a prestiti estranei ai consueti circuiti internazionali. Nel novembre del 1974, Lennox Hewitt, un collaboratore di Connor, incaricò il finanziere pakistano Tirath Khemlani, di 4 miliardi di dollari australiani nel mondo arabo. Ma la

³⁷ *Ibidem*, p. 23.

transazione appariva tutt'altro che facile e nel marzo del '75 il Consiglio esecutivo incaricava un altro politico, Jim Cairns, di cercare un prestito di 500 milioni di dollari presso finanziatori stranieri. Il giorno seguente Cairns richiedeva in forma scritta a George Harris, un uomo d'affari di Melbourne di contribuire alla ricerca di fondi assicurandogli una percentuale dell'1,5 nel caso che la sua mediazione portasse a un esito favorevole. Questo complesso giro economico, ancora del tutto inattuato, era stato intrapreso dal governo Whitlam senza darne comunicazione al paese, né senza ottenere l'approvazione degli organi responsabili a questo tipo di operazioni. Così, quando la lettera di Cairns cadde nelle mani di Philip Lynch, un membro dell'opposizione, il quale aprì uno scandalo sulla pericolosità di questi movimenti finanziari. Dopo questo caso Whitlam garantì che ogni tentativo di richiesta di prestito era stato interrotto, ma l'opposizione dimostrò che, anche in seguito alle rassicurazioni del primo ministro, Connor aveva continuato a intrattenere trattative segrete con Khehlani. In seguito a ciò il Liberal e Country Party, godendo della maggioranza in una delle due camere, decisero di ostacolare in ogni modo l'approvazione del bilancio allo scopo di tornare alle elezioni. Naturalmente Whitlam non era disposto a tornare al voto in un momento così delicato per la sua coalizione, e la lotta parlamentare di quei giorni si trasformò in un braccio di ferro tra la maggioranza laburista alla Camera e l'opposizione liberale al Senato.

La situazione si sbloccò solo grazie a un provvedimento senza precedenti, un provvedimento che ancora oggi solleva numerose polemiche. Toccò infatti al Governatore Generale John Kerr, il mandatario della Regina Elisabetta II in Australia, di dirimere la questione. Questa carica era stata per lungo tempo una figura soltanto rappresentativa, anche se formalmente aveva la possibilità di sciogliere le Camere in caso di crisi, così quando l'11 novembre del 1975 Kerr destituì il governo, il suo gesto suscitò grande sorpresa in molti australiani. Le elezioni che si tennero di lì a poco segnarono la sconfitta di Whitlam, mentre la sua definitiva eclissi politica avvenne nel 1977, quando venne nuovamente battuto dal suo avversario politico, Malcom Fraser.

Con l'uscita di scena di Whitlam si chiudevano anche gli anni '70 australiani nel loro slancio più vitale e alternativo, uno slancio che era stato ambiguamente rappresentato anche dai quattro autori presi da noi in analisi. Uno degli aspetti più ripetuti, più ossessivi all'interno di questi racconti è rappresentato dalla metamorfosi, dalla mutazione. Sia che essa venga rappresentata sotto forma di evoluzione meccanica ("Crabs") o di genere ("Peeling"); di scomparsa e sparizione ("Do You Love Me?") o di un ambiguo rapporto tra il soggetto e la sua rappresentazione ("American Dreams", ma anche le varie riscritture della "Drover's Wife") e ancora su cambiamenti corporali veri e propri ("The Man With Slow Feeling"), la metamorfosi gioca un ruolo essenziale anche come rappresentazione di un'età inquieta in cui la letteratura occupa un ruolo singolare. Fortemente supportata da un punto di vista economico dal governo Whitlam attraverso mirate politiche culturali che aprono orizzonti editoriali fino a poco prima impensati, gli scrittori degli anni '70 non sottoscrivono incondizionatamente la riforma politica in atto. Essi registrano invece l'inquietudine di un paese destinato a confrontarsi con un cambiamento tanto inevitabile quanto inquietante, aperto ad ogni possibile direzione. Nella loro ansia entropica di dissoluzione Carey, Bail, Moorhouse e Wilding demoliscono le precedenti rappresentazioni ideali della storia

australiana, fanno a pezzi un'effigie convenzionale, ma il vuoto che essi creano non viene colmato, semplicemente resto un ritratto senza lineamenti. Le "Drover's Wife" di Bail e Moorhouse, anziché offrire una possibile identità, si limitano a sostituirla con uno sberleffo che sottolinea tutta l'inadeguatezza delle precedenti rappresentazioni. La casa museo in cui ci accompagna Bail è del tutto priva di elementi capaci di descrivere una personalità che non sia evanescente; la figura femminile di Carey in "Peeling" si rivela altrettanto sfuggente e indefinibile e il mondo da lui descritto in "Do You Love Me?" è in procinto di sparire. La raffigurazione dell'Australia che offrono questi autori sembra infine trovare una sua definitiva ed emblematica descrizione proprio nel "Man with Slow Feeling" di Wilding, un personaggio che alla fine commette suicidio proprio perché destinato ad essere sfasato nelle sue reazioni rispetto al mondo esterno, in costante ritardo di tre ore, così come l'Australia, per lungo tempo era stata ossessionata dal suo *cultural cringe*, la frattura spaziale e temporale che la separa inevitabilmente dal resto del mondo. Ed ecco che la rappresentazione fantastica che offrono questi quattro autori del loro paese è una rappresentazione tanto rivoluzionaria quanto, sotto molti aspetti, nichilista ed anti-utopica. La rappresentazione di un mondo che sembra in procinto di subire una metamorfosi, una metamorfosi sospesa, né positiva né negativa: una crisalide vuota che restituisce la falsa coscienza del proprio pur recente passato e pone in dubbio il percorso futuro.

Argentina	Reutemann		
Brasile	Piquet		
Sudafrica	Scheckter		
Monaco	Stewart		
Francia	Jabouille	Villeneuve	Arnoux
Inghilterra	Hunt		
Canada	Villeneuve		
USA	Andretti		
Messico	Piquet		
Belgio	Peterson		
Germania	Lafitte		
Austria	Lauda		
Italia	Lauda	Villeneuve	
Arabia Saudita	Jones		
Australia	Jones		
Giappone	Andretti		

Ariosto
Cervantes
Machiavelli

Shakespeare
il Barocco
il Settecento
Goldoni

I Provenzali
I Siciliani
Il Dolce Stil Novo
Dante
Petrarca
La Poesia comica
Boccaccio

Foscolo 15, 22, 29
Leopardi 6, 13, 20, 27
Manzoni 4, 11, 18, 25
La Scapigliatura 2, 9, 16
La grande letteratura russa 23, 7
Pascoli 14, 21, 28
D'Annunzio 5, 12
Wilde 19, 26
I Crepuscolari 5, 12, 19
I Futuristi 26, 3
Gli ermetici 10, 17, 24, 31
Saba 7, 14
Calvino 21, 28,
Gadda
Pasolini

Bibliografia

Fonti primarie

Murray Bail, *Contemporary Portraits and Other Stories*, St Lucia: University of Queensland Press, 1975.

Peter Carey, *The Fat Man in History*, St Lucia: University of Queensland Press, 1974.

_____, *War Crimes*, St Lucia: University of Queensland Press, 1979.

_____, *The Big Bazooey*, St Lucia: University of Queensland Press, 1995.

Frank Moorhouse, *Futility and Other Animals*, Sydney: Gareth Powell, 1969.

_____, *The Americans Baby*, Sydney: Angus & Robertson, 1972.

_____, *The Electrical Experience*, Sydney: Angus & Robertson, 1974.

_____, *Tales of Mystery and Romance*, Sydney: Angus & Robertson, 1977.

Michael Wilding, *Aspects of the Dying Process*, St Lucia: University of Queensland Press, 1972.

_____, *The West Midland Underground*, St Lucia: University of Queensland Press 1975.

_____, *Scenic Drive*, Sydney: Wild & Woolley, 1976.

_____, *The Phallic Forest*, Sydney: Wild & Woolley, 1978.

Testi critici di carattere generale

Silvia ALBERTAZZI, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Roma-Bari: Laterza, 1993

_____, *In questo mondo. Ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma: Meltemi, 2006

Michail BACHTIN, *Dostoevskij*, Torino: Einaudi, 1968, tr.it. Giuseppe Garritano

Irène BESSIERE, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris: 1974

James CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1997

Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination, edited by R. Baccolini and T. Moylan, New York and London: Routledge, 2003

Louis DUDEK, *The First Person in Literature*, Toronto: Canadian Broadcasting Corporation, 1967

Hugh Daziel DUNCAN, *Communication and Social Order*, New York: Bedminster Books, 1962

Histoire transnationale de l'Utopie littéraire et de l'utopisme, coordonné par Vita Fortunati et Raymond Trousson, Paris: Champion, in corso di stampa

Rosemary JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London & New York: Routledge, 1995

A. W. JAMES, *Museum of Words. The of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1993

S. LINNÉR, *Dostoevskij on Realism*, Stockholm, 1967

David LODGE, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London & New York, Routledge, 1990

Richard NEVILLE, *Hippie Hippie Shake: The Dreams, the Trips, the Trials, the Love-ins, the Screw ups...the Sixties*, London: Bloomsbury, 1995

Morse PECKHAM, *Man's Rage for Chaos Biology, Behavior and the Arts*, New York: Schocken, 1969

Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis, edited by Valerie ROBILLARD and Els JONGENEEL, Amsterdam: VU University Press, 1998

Eric S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, (N.J.), Princeton University Press, 1976

Romolo RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura, 1. Il Gothic Romance*, Napoli: Liguori, 1984 e, sempre del medesimo autore, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura, 2. Il Roman du Crime*, Napoli: Liguori, 2002.

George STEINER, *In Bluebeard's Castle*, London & Boston: Faber & Faber, 1971

Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven & London: Yale University Press, 1979

Text into Image: Image into Text, edited by Jeff MORRISON and Florian KROBB, Amsterdam & New York: Rodopi, 1997

Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Editions du Seuil, 1970

Lionel TRILLING, *Sincerity and Authenticity*, London: Oxford University Press, 1972

Writing and Seeing. Essays on Word and Image, edited by Rui CARVALHO HOMEM and Maria Fátima LAMBERT, Amsterdam & New York, 2005

Testi critici di ambito australiano

Australia's Censorship Crisis, edited by G. Dutton and Max Harris, Melbourne: Sun Books, 1970

Lindsay BARRETT, *The Prime Minister's Christmas Card. Blue Poles and Cultural Politics in the Whitlam Era*, Sydney: Power Publications, 2001

Helen DANIEL, *Liars. Australian New Novelists*, Penguin Books assisted by the Literature Board of the Australia Council, 1988

Susan DERMODY and Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia, vol. II: Anatomy of a National Cinema*, Sydney: Currency Press, 1988,

Patricia DOBREZ, *Michael Dransfield's Lives. A Sixty Biography*, Carlton South: The Miegunyah Press, Melbourne University Press

Jeff DOYLE, Jeffrey GREY, and Peter PIERCE, *Australia's Vietnam War*, College Station, Texas: A&M University Press, 2002,

Bob HODGE and Vijay MISHRA , *Dark Side of the Dream. Australian Literature and the Postcolonial Mind*, North Sydney NSW: Allen & Unwin, 1991

Donald HORNE, *Time of Hope. Australia 1966-72*, Sydney: Angus & Robertson, 1980

Greg LANGLEY (ed), *A Decade of Dissent*, Sydney: Allen & Unwin, 1992

Frank MOORHOUSE, *Days of Wine and Rage*, Ringwood: Penguin, 1980

Leonie SANDERCOCK and Stephen MURRAY-SMITH (eds.), *Room For Manoeuvre*, Richmond: Drummond, 1982

Kay SCHAFFER, *Women and the Bush*, Melbourne: Cambridge University Press, 1989

Thomas SHAPCOTT, *The Literature Board. A Brief History*, St. Lucia: University of Queensland Press, 1986

Vietnam: War, Myth and Memory, ed. by J. Grey and J. Doyle, Sydney: Allen & Unwin, 1992,

Russell WARD, *The Australian Legend*, Melbourne: Oxford University Press, 1957

Monografie dedicate agli autori presi in esame

Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey, edited by Andreas Gaile, «Cross/Cultures» n°78, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005

Anthony J. HASSALL, *Dancing on Hot Macadam. Peter Carey's Fiction*, St. Lucia, Queensland, University of Queensland Press, 1991

Graham HUGGAN, *Peter Carey*, Melbourne: Oxford University Press, 1996.

Karen LAMB, *Peter Carey. The Genesis of Fame*, Pymble NSW: Angus & Robertson, 1992

Saggi, articoli, recensioni e interviste

“Answers to Seventeen Questions: An Interview with Peter Carey – Questions by Van Ikin”, in *Science Fiction*, 1: 1, 1977, pp. 20-31.

Murray Bail's “Statement”, in Frank MOORHOUSE, “What Happened to the Short Story?”, in *Australian Literary Studies*, Vol. 8, n. 2, October 1977, p. 188.

Amanda BUCKLEY, “A Long Moment of Truth for Man and Monument”, *Times on Sunday*, 28 February 1988

D. R. BURNS, “Tales of Imagination and Realistic Horror”, in *Australian Book Review*, Apr. 1980, pp.14-21.

Peter CAREY, in “Statements”, in *Australian Literary Studies*, 8:2, 1977, pp. 181-83.

Jim DAVIDSON, “Frank Moorhouse. An Interview”, in *Meanjin*, XXXVI, 1977, pp. 153-64

Terry EAGLETON, “Towards a Critique of Political Fiction”, in *Meanjin*, 39, 1980, pp. 379-87.

Carl HARRISON-FORD, “The Short Stories of Wilding and Moorhouse”, in *Southerly*, 33, 1973, pp. 163-74.

Graeme KINROSS SMITH, “Liberating Acts – Frank Moorhouse, His Life, His Narratives”, in *Southerly*, XLVI: 4, 1986, p. 390-96.

John MCLAREN, "Recent Fiction", in *Overland*, 68, 1977, pp. 61-65.

Craig MUNRO, "Building the Fabulist Extensions", in *Makar*, 12:1, 1976, pp. 3-7.

Leonore NICKLIN, "Peter Carey an Ad-Man", in *Sydney Morning Herald*, 13 February 1975

Philip NIELSEN, "Tell Me What Colour You Think the Sky Is. An Interview with Peter Carey", published in extract in *Australian Literary Studies*, 10:1981, pp. 191-93.

Peter PIERCE, "Captivity, Captivation: Aspects of Peter Carey's Fiction", in I. Petersson and M. Duwell (eds.), "*And What Books Do You Read?*": *New Studies in Australian Literature*, St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press, p. 149.

Dieter RIEMENSCHNEIDER, "The Triangle of Art and Life. Michael Wilding, Story Writer", pp. 421-430.

Robert ROSS, "'It Cannot *Not* Be There.' Borges and Australia's Peter Carey", Edna Aizenberg (ed.), *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia and London: University of Missouri Press, pp.44-54.

David SEXTON, "Interview", in *Literary Review*, p.36-39.

Trudi TATE, "Unravelling the feminine: Peter Carey's 'Peeling'", in *Meanjin*, n. 46, 1987, pp. 395-401.

Ian TURNER, "Frank Moorhouse's *The Americans Baby*", in *The Bulletin*, 19 August 1972, pp. 44-47.

Michael WILDING, "Frank Moorhouse's *Futility and Other Animals*", in *Southerly*, 29, 1969, p. 236

.

Saggi e articoli di carattere generale

Pietro BELLASI, "Gulliver e noi", in *Prometeo*, n.4, 1983, pp. 41-55.

Jean BELLEMIN-NOËL, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", in *Littérature*, 2, Mai 1971, pp. 123-131.

Samuel R. DELANY, "Shadows" in *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*, Elizabethtown, NY: Dragon Press, 1977, pp. 122-34.

Teresa L. EBERT, "The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction", in *Poetics Today*, 1:4, 1980, pp. 84-95.

Gabriella IMPOSTI, "Il fantastico nella letteratura russa", in *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema*, a cura di Cristina Bragaglia, G. Elisa Bussi, Cesare Giacobazzi e Gabriella Imposti, Firenze: Aletheia, 2001, pp. 272-79.

Frederic JAMESON, "Periodizing the 60s", in Sonya Sayres et al. (eds.), *The Sixties Without Apology*, pp.207-228.

Lyman Tower SARGENT, "The Three Faces of Utopianism Revisited", in *Utopian Studies*, 5:1, 1994, pp.13-21.

Jean-Paul SARTRE, "'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage" in Id., *Situations*, 1. *Essais critiques*, Paris : Gallimard, pp. 115-25.

George TURNER, "Science Fiction, Parafiction, and Peter Carey" in *Science Fiction. A Review of Speculative Literature*, 28, 10:1, 1988, pp. 15-20.

Saggi e articoli di ambito australiano

Bruce CLUNIES ROSS, "Some Developments in Short Fiction, 1969-80", in *Australian Literary Studies*, 10, 2, October 1981, pp.159-178.

Brian KIERNAN, "Perceptions 1915-1965", in *The New Penguin History of Australian Literature*, ed. by Laurie Hergenhan, Ringwood: Penguin, 1988, pp.261-84.

Brian MCFARLANE, "The Films of Peter Weir", in *Cinema Papers*, 26; 1980, pp. 8-12.

Frank MOORHOUSE, "What Happened to the Short Story?", in *Australian Literary Studies*, 8:2, 1977, pp.174-82

Peter PIERCE, "Little Magazines in the 1970s", in Bruce Bennett (ed.), *Cross Currents. Magazines and Newspapers in Australian Literature*, Cheshire: Longman, Melbourne 1985, pp.218-31.

Elizabeth WEBBY, "Australian Short Fiction from *While the Billy Boils* to *The Everlasting Secret Family*", in *Australian Literary Studies*, 10:2, October 1981, pp. 144-60.

Patrick WHITE, "The Prodigal Son", in Id., *Patrick White. Selected Writings*, edited by Alan Lawson, St. Lucia: University of Queensland Press, pp. 266-72.

Michael WILDING, "A Survey", in *Australian Literary Studies*, 8, 2, October 1977, pp. 109-22.

_____, "The *Tabloid Story* Story", in *Tabloid Story Pocket Book*, Sydney: Wild & Woolley, 1978, pp. 295-307.

_____, "Introduction" to *The Oxford Book of Australian Short Stories*, Melbourne: Oxford University Press, 1994, pp.I-XXIX.

Altre opere di carattere narrativo

Samuel BECKETT, *Molloy. A Novel*, Paris : Olympia Press, 1955, translated by Patrick Bowles

Jorge Luis BORGES, "L'immortale", in Id., *L'Aleph*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di D. Porzio, Milano: Mondadori, 1991, pp. 428-443.

Italo CALVINO, "Collezione di Sabbia", in Id., *Collezione di sabbia*, Milano: Mondadori, 2002, pp. 6-13.

Samuel R. DELANY, *Triton*, New York: Bantam Books, 1976

Daniele DEL GIUDICE, *Nel museo di Reims*, Con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli, Milano: Mondadori, 1988

Ted HUGHES, "A March Calf", in Id. *Collected Poems of Animals*, vol. 3, London: Faber & Faber, 1995, p. 57.

H. LAWSON, "The Drover's Wife", in Id., *Henry Lawson*, selected and edited with an introduction and bibliography by Brian Kiernan, St Lucia: University of Queensland Press, pp. 95-102.

Brian MATTHEWS, *Louisa*, Melbourne: McPhee Gribble, 1987, p. 115

John TRANTER, *Crying in Early Infancy*, St Lucia, University of Queensland Press, 1977