

AIO

Questo volume è stato finanziato con fondi del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

Francesco Cattani

**L'utopia ambigua dell'Australia:
Picnic at Hanging Rock tra mito
e futuro possibile**





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3866-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2020

Alonso: This is as strange
a maze as e'er men trod;/ and
there is in this business more
than nature/ was ever
conduct of. Some Oracle/
must rectify our knowledge.

Prospero: Sir, my liege,/
do not infest your mind with
beating on/ the strangeness
of this business.

William Shakespeare,
The Tempest

Indice

- 9 *Introduzione: Un picnic alle origini di una nazione*
- 51 **Capitolo I**
Picnic at Hanging Rock e la cultura occidentale
1.1. *Picnic at Hanging Rock* e il mito classico, 51 – 1.2. *Picnic at Hanging Rock* e la tradizione cristiana, 82 – 1.3. *Picnic at Hanging Rock* e l'arte occidentale, 92 – 1.4. *Picnic at Hanging Rock* e la letteratura occidentale, 108
- 133 **Capitolo II**
Picnic at Hanging Rock e l'universo australiano
2.1. *Picnic at Hanging Rock* e la storia australiana, 140 – 2.2. *Picnic at Hanging Rock* e il *bush* australiano, 150 – 2.3. *Picnic at Hanging Rock* e la pittura australiana, 179
- 197 **Capitolo III**
Il successo... E un altro picnic
- 227 *Bibliografia*
- 243 *Videografia*

Introduzione:

Un picnic alle origini di una nazione

Picnic at Hanging Rock resta a oggi uno dei film australiani di maggiore successo, capace ancora di esercitare una potente fascinazione su un pubblico internazionale e trasversale. Tratto dall'omonimo romanzo di Joan Lindsay del 1967 e diretto dal regista Peter Weir, con la sceneggiatura di Cliff Green e la fotografia di Russell Boyd, fu presentato per la prima volta nel 1975, non solo riscontrando un enorme successo di spettatori e critica, ma finendo con il rappresentare un'intera nazione: la pellicola ha superato i limiti delle sale cinematografiche e delle colonne di giornale per trasformarsi a poco a poco in un veicolo di traino per un'intera cultura, divenendo innanzi tutto uno dei film simbolo della *New Wave* australiana.

Per il confluire di numerosi fattori gli anni settanta sono stati un periodo di grande fermento e rivoluzione per il cinema australiano. Da un lato si registra il risvegliarsi dell'interesse del governo per un'industria cinematografica nazionale che fosse strumento di promozione economica e culturale allo stesso tempo. Il 1975 vede, infatti, la nascita dell'Australian Film Commission (AFC), a sostituire la Australian Film Development Corporation creata nel 1970, un'agenzia il cui scopo era quello di preservare la storia filmica del paese, ma soprattutto di promuovere e distribuire nuove pellicole che esprimessero il carattere nazionale e che possibilmente portassero a un riconoscimento (anche) internazionale del cinema australiano. Modificando i propri criteri di selezione, la AFC diede inizio a programmi di finanziamento che fossero basati non solo su un possibile guadagno commerciale, ma anche, e in particolare, sul

valore estetico e culturale (v. Aveyard et al. 2018, p. 33), creando a poco a poco un vero e proprio genere noto come *Period Film* (v. Rayner 2000, p. 60) o *AFC Genre*:

[...] over the next five years, approval to financing was given to films that had a distinctive visual and narrative style, and such films became known as the “AFC genre” [...]. The model for emulation was the European art film, but the stories were often sourced from literary novels. The films were set in the past; they highlighted Australianness through the re-creations of history and representation of landscapes; they were lyrically and beautifully shot, with many long, atmospheric takes; and they avoided direct action or sustained conflict. (Aveyard et al. 2018, pp. 25–26)

Dall'altro lato, il tentativo era quello di identificare un cinema d'autore propriamente autoctono. Tutto questo fu reso possibile grazie anche al comparire sulle scene di quegli anni di un gruppo di registi e registe di talento (molti dei/delle quali usciti/e dalla Australian Film Television and Radio School), come Gillian Armstrong, Philip Noyce, Fred Schepisi, Bruce Beresford, oltre allo stesso Peter Weir, i quali diedero vita appunto all'*Australian Film Revival* o *Australian New Wave* (v. O'Regan 2001, pp. 11–13).

Tuttavia è sufficiente considerare le recensioni dell'epoca per comprendere come i contemporanei connazionali videro in *Picnic at Hanging Rock* qualcosa in più, in particolare lo strumento che avrebbe fatto conoscere finalmente al mondo intero l'Australia: un mezzo che avrebbe mostrato la maturità artistica raggiunta dal paese e avrebbe permesso di superare quel complesso di inferiorità nei confronti del mondo esterno (in particolare quello “europeo” e “occidentale”) su cui gli australiani avevano fondato la propria coscienza storica, politica e culturale. Come sostiene Tom O'Regan, descrivendo il successo del film di Weir nella sua analisi della costruzione (economica, storica, critica e politica) della categoria “cinema australiano”: «Here, for the first time, a nation's character seemed embodied in a personally idiosyncratic and poetic cinema as opposed to slick Hollywood commercial entertainment (and its Australian pre-

decessors that sought to be only entertainment)» (O'Regan 2001, p. 50).

Proprio in questo senso, è interessante citare alcuni dei titoli con cui i quotidiani dell'epoca accolsero la pellicola: ad esempio, «The News» di Adelaide scriveva: «“Picnic” Brings Nation's Cinema into its Own» (Baker 1975); su «The Herald» di Melbourne si leggeva «This Picnic will Enchat Us All» (McKay 1975); mentre «The Advertiser» di Adelaide usciva addirittura con la celebrazione «“Picnic” Proves to Be Our Wonder Movie» (Armitage 1975). Significativamente, l'uso quasi costante della prima persona plurale suggerisce che il film venne percepito immediatamente non come un semplice prodotto cinematografico, ma quasi come una creazione collettiva che riguardava l'intera nazione. A tutto questo si aggiunge il commento della già citata regista Gillian Armstrong, la quale nel corso di un'intervista ha affermato: «Peter Weir made *Picnic at Hanging Rock* which I think was the first time people said «My God there's an Australian film and we're not embarassed» (in Wood 1998, p. 45).

Il film, inoltre, portò alla riscoperta dell'omonimo romanzo di Joan Lindsay, pubblicato una decina di anni prima. Nel 1971, la allora presentatrice televisiva Patricia Lovell aveva trovato casualmente una copia del libro e ne era rimasta particolarmente colpita, tanto da immaginarne una trasposizione sul grande schermo. La futura produttrice si informò se i diritti fossero ancora disponibili e contemporaneamente individuò un possibile regista in Peter Weir, che aveva intervistato per un programma televisivo e che aveva da poco iniziato la sua carriera.

And so, in April 1973, Patricia Lovell and Peter Weir travelled down to Victoria to meet with Joan at her home. Joan's agent at the time, John Taylor, went with them. Although nervous at the prospect of meeting the author of the book that he now desperately wanted to film, Weir charmed Joan from the first hello. As he remembers it, there was an instant bond between them, created over their love for the novel.

Unfortunately, Lovell only had a small amount in her bank account when she met Joan. The most she could offer for a holding option on

the screen rights was \$100. Was that acceptable to Joan, her agent and her publishers? To her relief, they all said yes. (McCulloch 2017)¹

Lovell ottenne fondi dall'Australian Film Commission (allora ancora Australian Film Development Corporation) e dalla South Australian Film Corporation e fu affiancata nella produzione da Hal e Jim McElroy, i quali avevano già collaborato con Weir al suo precedente *The Cars that Ate Paris* (1974); così le riprese poterono iniziare.

Lo stesso romanzo, inizialmente forse sottovalutato, è diventato nel corso degli anni un successo internazionale. Le ragioni della sua fama sono da ricercare ovviamente nell'adattamento cinematografico: basti pensare che della prima edizione furono vendute 3500 copie, mentre dopo l'uscita del film il numero salì vertiginosamente, raggiungendo (solo in Australia) le 355000 copie, posizionandosi ai vertici delle classifiche dei Penguin Paperback più venduti (v. McGregor 1986)². Tuttavia, è interessante sottolineare come il manoscritto originale fosse già stato sottoposto a una serie di manovre da parte della casa editrice, La Cheshire Publishing di Melbourne, la quale, ricorrendo a una semplice operazione, aveva saputo trasformare un testo destinato probabilmente alla quasi totale indifferenza in un intrigante caso letterario, senza il quale, nell'opinione di molti, non ci sarebbe stato il nuovo cinema australiano.

La casa editrice aveva, infatti, intuito come il romanzo, già in sé ambiguo ed enigmatico, avrebbe suscitato maggiore interesse se privo del capitolo finale, il diciottesimo, nel quale si prospettava una possibile soluzione alla scomparsa delle ragazze, Miranda, Marion e Irma, e della loro insegnante di matematica, Miss McCraw. L'autrice trasformò allora la sua storia in un mistero irrisolto, riducendo il testo a diciassette capitoli e in particolare integrando il terzo capitolo con elementi dell'ultimo

¹ Per una ricostruzione degli eventi che hanno preceduto la produzione e la realizzazione del film si veda anche il documentario *A Recollection... Hanging Rock 1900* (Lovell 1975).

² Per una ricostruzione delle vicende editoriali del romanzo si vedano anche Taylor (1987), McCulloch (2017) e Baraldi (2006, p. 126).

(v. McGregor 1986). Il diciottesimo capitolo divenne allora, secondo le parole dell'agente della scrittrice, John Taylor, la «invisible stone on whose absence the Australian film industry built itself» (Taylor 1987, p. 18)³.

Taylor seppe, poi, sfruttare ulteriormente l'enigma che a sua volta si era creato attorno al capitolo "scomparso". Egli aveva ricevuto il manoscritto originale dalle mani della stessa autrice nel dicembre del 1972 (ivi, p. 9), a condizione di renderlo pubblico solo dopo la sua morte. Joan Lindsay morì il 23 dicembre 1984 e l'agente decise immediatamente di pubblicare il testo, attirandosi così non poche critiche. Non tutti credettero alle parole di Taylor: il fatto che l'autrice, nel corso degli anni, non avesse compiuto alcuna modifica al manoscritto e, soprattutto, che si fosse sempre rifiutata di rispondere alle domande relative alla soluzione del mistero, apparivano come chiari indizi della scarsa autenticità di questa operazione. Comunque, le polemiche non fecero altro che aumentare anche esse la curiosità del pubblico, riportando nuovamente il romanzo ai primi posti delle classifiche.

Quello che colpisce di *Picnic at Hanging Rock* non è tanto l'enorme successo riscosso anche a livello internazionale, quanto il fatto che esso ancora oggi rappresenti per l'Australia un punto di riferimento culturale: che sia ancora oggi considerato non semplicemente una rappresentazione ma soprattutto rappresentativo della nazione e che il suo mistero irrisolto abbia continuato e continui a esercitare fascino. Da esso sono state tratte versioni teatrali, la prima del 1987 da parte Laura Annawyn Shamas (Shamas 1987) e l'ultima delle quali scritta da Tom Wright, andata in scena per la prima volta al Malthouse Theatre di Melbourne nel 2016 e poi portata anche al Royal Lyceum Theatre di Edimburgo e al Barbican di Londra (Wright 2017); ne è stato fatto un adattamento radiofonico per BBC Radio 4 nel 2010 con la drammaturgia di Bryony Lavery; si è trasformato in musical, balletto e infine in una serie televisiva prodotta

³ Del diciottesimo capitolo si parlerà più ampiamente nell'ultimo capitolo di questo volume.

dalla Fremantle Australia che ha esordito su Fox Showcase nel maggio del 2018, diretta da Larysa Kondracki, Michael Rymer e Amanda Brotchie e scritta da Beatrix Christian e da Alice Addison.

Rimandi a esso compaiono non solo in ambito letterario e cinematografico (dove comunque continua a essere considerato il primo grande film australiano), ma anche in testi di economia, antropologia, storia dell'arte, critica femminista, studi di genere, moda e in molti altri. Inoltre, il fatto che il mistero di *Hanging Rock* sia citato (in)direttamente in molta produzione artistica australiana mostra come esso sia divenuto un punto di riferimento fermo per la nazione.

Le ragioni di questa straordinaria fortuna vanno ricercate in un insieme di fattori che tanto il romanzo quanto il film hanno saputo sfruttare, ma anche di cui sono stati investiti. Senza dubbio la storia raccontata utilizza in maniera efficace uno dei temi archetipici della cultura australiana, quello di giovani innocenti che scompaiono nel *bush*, come inghiottiti e inghiottite da forze sovranaturali e primordiali. L'idea del *bush* come energia contemporaneamente distruttiva e attraente era già stata sfruttata in passato tanto dalla letteratura quanto dall'arte australiane, elemento allo stesso tempo autenticamente nazionale e catalizzatore di un pubblico più ampio. In particolare, il tema della ricerca epica, quasi biblica, in un paesaggio carico di significati simbolici dove un personaggio si sacrifica (a volte per la redenzione di un'intera comunità, nella maggior parte dei casi per nulla) è centrale in tante opere di risonanza internazionale, come nel romanzo *Voss* di Patrick White (1957) o nel ciclo di dipinti di Sidney Nolan dedicati al *bushranger* Ned Kelly (1946–47). Secondo le parole di Ross Gibson «The logical conclusion is to learn from disappointment and to abjure the quest. The mythological solution is to render the secular failure as a spiritual triumph — a transcendental confirmation of the nobility and vitality of the quest» (Gibson 1992, p. 89).

A questo si deve aggiungere il momento storico in cui *Picnic at Hanging Rock* ha conosciuto distribuzione, un momento particolare per un paese indeciso sul proprio futuro, incerto tra

il passato della madrepatria e la nuova cultura “imperante” statunitense, e allo stesso tempo impegnato in una decisiva opera di re-visione della *White Australia Policy* e di ri-considerazione del proprio passato aborigeno. I film della *New Wave*, pur nella loro diversità, e molto spesso in maniera indiretta, hanno rappresentato anche questo tentativo di individuare ed esplorare possibilità alternative: lo stesso vale per il film di Weir. Tra la pubblicazione del romanzo e l’uscita della pellicola si assiste nel 1972 al passaggio dal governo conservatore, che aveva visto come protagonista Robert Menzies fino al 1966, seguito da una serie di figure meno incisive, a quello laburista di Gough Whitlam, il cui programma si basava sull’idea che il paese non avrebbe più dovuto «essere un avamposto occidentale ma cercare una “via australiana” alternativa sia a quella occidentale che a quella comunista, capace di dialogare con entrambe» (Baraldi 2002, p. 38). Soprattutto, le polemiche sempre più aspre rispetto alla decisione del governo di intervenire al fianco degli Stati Uniti nella guerra del Vietnam contribuirono allo svilupparsi di una controcultura che favorì una trasformazione tanto sociale quanto culturale e il ripensamento dell’identità australiana:

Il “giro di vite” vietnamita impresso un’accelerazione fin lì impensata anche alla discussione di questioni precedenti o ne pose di nuove e impensabili prima di allora, come l’abolizione della pena di morte o della censura, un maggior rispetto per l’ambiente, i diritti degli aborigeni, il rinnovamento della morale sessuale o la protesta femminista e omosessuale. (Ivi, p. 18)

Tuttavia, al successo di *Picnic at Hanging Rock* ha senza dubbio anche contribuito l’assenza di un finale, di una spiegazione “razionale” dell’accaduto: l’idea di creare un mistero non svelato e non svelabile ha aumentato e alimentato, infatti, la curiosità di lettori e lettrici prima, e spettatori e spettatrici poi, attirati/e quasi loro malgrado da esso proprio come le protagoniste della storia raccontata. L’ambiguità che attornia il testo (letterario quanto cinematografico) è stata un aspetto centrale per la loro riuscita, e come tale abilmente sfruttato. Ancora oggi sono

numerosi coloro che ricercano una soluzione per esso, non completamente convinti che si tratti di una semplice storia d'invenzione. La stessa Joan Lindsay ha sempre continuato a insistere su questa ambiguità di fondo: «Some of it is true and some of it isn't» è la risposta data allo sceneggiatore del film Cliff Green alla sua domanda su quanto di vero ci fosse dietro al racconto (v. McCulloch 2017). Il romanzo, d'altronde, si apre proprio con una nota che colpisce prima ancora che la narrazione abbia inizio:

Whether *Picnic at Hanging Rock* is fact or fiction, my readers must decide for themselves. As the fateful picnic took place in the year nineteenth hundred, and all the characters who appear in this book are long since dead, it hardly seems important. (Lindsay 1977, p. 6)⁴

Quello che sta per iniziare è presentato come il resoconto di fatti realmente accaduti, dal momento che il “fatidico picnic” ha avuto luogo nel 1900; allo stesso tempo ne viene autorizzata una lettura differente, come invenzione e fantasia: che si tratti di verità o finzione è il pubblico stesso a doverlo decidere a seconda della propria inclinazione; e, comunque, tutto questo non ha importanza dal momento che gli “attori” e le “attrici” di questa vicenda sono da tempo ormai morti. Ciò non può che stimolare la curiosità.

Da questa nota sembrerebbe anche derivare la scelta del regista e dello sceneggiatore di aprire la loro pellicola con una frase su fondo nero che racconta già quello che si sta per vedere e lascia quasi intendere che non ci si debba aspettare una soluzione. Venendo a conoscenza della trama prima ancora dello stesso inizio si è portati a chiedersi “cosa” sarà il tema del film:

On Saturday, 14th February, 1900, a party of schoolgirls from Apple-
yard college picnicked at Hanging Rock near Mt. Macedon in the
state of Victoria.

⁴ Da qui in avanti si farà riferimento, nel testo, all'edizione del romanzo di Joan Lindsay (1977) indicandone, per brevità, solo la pagina.

During the afternoon several members of the party disappeared without a trace. (Green 1975, p. 1)

Ma ancora oggi, l'idea che i fatti avvenuti a Hanging Rock non siano una completa invenzione e rimandino, invece, a vicende realmente accadute continua ad animare il pubblico. In occasione della messa in onda del primo episodio della serie televisiva ispirata al romanzo, il magazine «Elle Australia» pubblicava un articolo dall'emblematico titolo *The True Story behind "Picnic at Hanging Rock"* in cui si afferma:

Although we can't say for sure whether or not the novel is based on a true story, there are a few hints. "Hanging Rock" is, of course, a real place, as is the surrounding towns mentioned in the book. The times are wrong, however. St Valentine's Day in 1900 fell on a Wednesday, not a Saturday as described in the book. [...] Just because there aren't any records of the exact disappearances or murders referenced in the book, doesn't mean there were never rumours they occurred. [...] Some students who attended the school the book is based on believe that the crimes did occur, and that the stories might have based on a case of two girls who went missing around 1800s. (Chang 2018)

Tutte queste operazioni e tutti questi aspetti hanno contribuito alla nascita di un vero e proprio mito australiano. *Picnic at Hanging Rock*, infatti, non può più essere solo considerato come un romanzo di scarse ambizioni e risonanza letterarie, o come un film internazionalmente riconosciuto per la sua qualità: esso è ormai diventato un mito "nazionale", una storia "comune" di fondazione per una comunità in cerca di una propria originalità. Una nazione "giovane" che sentiva di mancare ancora di un patrimonio culturale proprio, non derivato o derivativo, essendosi fondata sulla cancellazione della cultura aborigena. Riprendendo le parole di Max Harris, poeta e fondatore dell'importante rivista letteraria «Angry Penguins» (1940–46), Richard Haese afferma:

[He] argued that the only way for creative artists to make a significant modern statement in Australia was to turn to "that world which still exists pure as entity... personal myth". In other words, the artist must

search out for himself that which stems from Australian folk traditions, which endows places with legend and gives to the peoples who inhabit them a sustaining spirituality. (Haese 1988, p. 252)

È importante sottolineare che il testo di Haese risale al 1988, anno del controverso bicentenario della “fondazione” dell’Australia e momento di importante riflessione sugli orrori e traumi che avevano accompagnato la nascita della nuova comunità, nonché di re-visione della storia, verso una maggiore inclusione che riconoscesse finalmente la componente aborigena e non rinnegasse più il proprio passato di colonia penale. Il critico invitava l’artista australiano/a a recuperare il passato, popolare o storico, della nazione attraverso la propria immaginazione e la propria sensibilità al fine di creare un’opera che avesse risonanza nel e per il presente. Solo in questo modo sarebbe stato possibile superare il complesso di non-appartenenza; e solo in questo modo il paesaggio avrebbe cessato di essere un luogo impervio e anonimo, riempiendosi di segni e figure da riconoscere e in cui potersi riconoscere.

L’arte australiana (in particolare nelle sue espressioni letterarie e pittoriche) diventa anche strumento di esplorazione, conoscenza e rappresentazione del territorio al fine di costruire qualcosa di diverso, in altre parole, di fare di un’area geografica una cultura — non solo come comunità legata da vincoli di diritti e doveri, ma anche come spazio contenente al suo interno un insieme di “luoghi comuni”. Tale arte assume pienamente un valore nazionale e le sue immagini sono in grado di accendere e preservare l’inconscio di un popolo e di trasformarsi in riattivatori della memoria collettiva (v. Wagner 1996, p. 37).

È necessario specificare come l’idea di fondo dell’“assenza” da colmare derivi totalmente da una prospettiva biancocentrica dell’Australia come *terra nullius* e nuovo mondo. Una delle immagini chiave legate a essa è il “silenzio” attribuito al paesaggio che opera automaticamente quella cancellazione tanto opportuna per i colonizzatori della reale antichità di quei territori e delle popolazioni aborigene che avevano già riempito quel vuoto. Proprio il silenzio ha un ruolo centrale anche in *Picnic at*

Hanging Rock, come si analizzerà anche nei capitoli successivi, e può essere messo in relazione alla reazione di paura e quasi disgusto di Edith quando le viene detto che quelle rocce hanno milioni di anni:

Marion was the first to break through the web of silence. — Those peaks... they must be a million years old —
 — A million. Oh, how horrible! — Edith exclaimed. [...]
 Edith put her hands over her ears, — Stop it, Marion! I don't want to hear about such things —. — And what's more, you little goose, you have already lived for millions and millions of seconds —.
 Edith had gone quite white in the face. — Stop it! You're making me feel giddy. (pp. 33–34)

Tornando al discorso sul ruolo “nazionale” che ha avuto l'arte per l'Australia, si può fare l'esempio delle opere di uno dei più noti pittori australiani del secondo dopoguerra, il già citato Sidney Nolan, celebre anche per la serie di quadri dedicati a Ned Kelly (1946–47). Attraverso una sapiente simbologia, la storia del bandito vissuto nella seconda metà del diciannovesimo secolo e divenuto eroe nazionale è recuperata e rinnovata in un mito collettivo che servendosi del passato è in grado di provocare una riflessione sul presente. In particolare si deve sottolineare come si tratti di un mito che, proprio come *Picnic at Hanging Rock*, vive in simbiosi totale con il *bush*, il quale diventa spazio ontologico, immaginato, fisico e metafisico allo stesso tempo: in un rapporto di influenza reciproca, la figura di Ned Kelly trova espressione (ed esistenza) compiuta solo in quel paesaggio desolato — non occidentale, originale —, mentre i luoghi acquistano il loro valore elegiaco e romantico attraverso le vicende del *bushranger*. Secondo Nolan, il desiderio di dipingere il paesaggio nasce da una pulsione che supera la semplice raffigurazione e la stessa tela, per aprirsi anche ad altre forme di comunicazione/comunione: «I find that the desire to paint the landscape involves a wish to hear more of the stories that take place within the landscape. Stories which may not only be heard in the country towns and read in the journal of explorers, but which also persist in the memory» (in Sayers

2002, p. 8); e ancora: «From being interested in these stories it is a simple enough step to find that it is possible to combine two desires: to paint and to tell stories» (in Kennedy 2002, p. iv). Si tratta di dipingere e raccontare storie, storie che vivono in e di quel paesaggio. La pittura di Nolan ha come risultato quello di dare “profondità” allo spazio australiano, favorendo lo svilupparsi di un senso di appartenenza e di una identità e un immaginario comuni, nonché trasformandolo da geografia fisica a luogo culturale: un luogo comune a tutta la comunità. Una propensione simile si può nelle parole dell’autore David Malouf, il quale sembra individuare la stessa funzione per la scrittura:

My purpose [...] is to look at the only place in Australia that I know well, [...] and to offer my understanding of it as an example of how we might begin to speak accurately of where and what we are. What I will be after is not facts — or not only facts, but a description of how the elements of a place and our inner lives cross and illuminate one another, how we interpret space, and in so doing make our first maps of reality, how we mythologise spaces and through that mythology (a good deal of it inherited) find our way into a culture. (Malouf 1990, p. 298)

Mitologizzando il “dove”, lo spazio in cui ci si trova a crescere e vivere, riempiendolo appunto di storie, molte delle quali ereditate, è possibile anche arrivare al “cosa” (e “chi”) si è, costruendo una prima mappa della propria identità e trovando una possibile via verso una cultura (comune). È in questo modo che il *bush* si “anima” di leggende e racconti che, per quanto a volte inquietanti e minacciosi, lasciano una serie di segni che possono essere recuperati dalla collettività: essi popolano un paesaggio prima “vuoto” (per i colonizzatori occidentali) e costituiscono quei tasselli che consentono la costruzione di una comunità/cultura. Si tratta di tracciare quelli che Paul Carter definisce “luoghi concettuali”: «What mattered was that the name described a conceptual place: whether it described a physical object was unimportant» (Carter 1987, p. 51). Sono nomi che non indicano semplicemente una posizione specifica su una mappa ma rimandano a una storia che può diventare la Storia della na-