

Labirinti 151



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Collana Labirinti n. 151  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2013 Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751

<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-507-1

Finito di stampare nel mese ottobre 2013  
presso la Tipografia Editrice TEMI (TN)

Francesca Di Blasio  
Margherita Zanoletti

Oodgeroo Noonuccal  
Con *We Are Going*

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)

Andrea Comboni

Francesca Di Blasio

Paolo Tamassia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

## SOMMARIO

|                   |   |
|-------------------|---|
| <i>Avvertenza</i> | 9 |
|-------------------|---|

### PARTE PRIMA

|  |    |
|--|----|
| FRANCESCA DI BLASIO<br>Passato progressivo: «Written on paperbark» | 13 |
|--|----|

### PARTE SECONDA

MARGHERITA ZANOLETTI

|  |    |
|--|----|
| <b>I. L'opera di Oodgeroo nel contesto della letteratura<br/>aborigena australiana</b>                 | 39 |
| I.1. <i>Primi passi di una nuova letteratura</i>   | 39 |
| I.2. <i>Tre tratti fondamentali della letteratura aborigena</i>  | 42 |
| I.2.1. <i>Intrinseca complessità: il modello narrativo</i>   | 43 |
| I.2.2. <i>Ricordare</i>  | 46 |
| I.2.3. <i>Una letteratura politica: Mudrooroo Narogin<br/>                    e Oodgeroo Noonuccal</i> | 50 |
| I.3. <i>Biografia di Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal)</i>  | 56 |
| I.4. <i>La letteratura su Oodgeroo</i>   | 61 |
| <b>II. <i>We Are Going</i>: uno sguardo preliminare</b>  | 70 |
| II.1. <i>Il clima culturale</i>  | 70 |
| II.1.1. <i>Due correnti letterarie</i>   | 71 |
| II.1.2. <i>Il silenzio degli aborigeni</i>   | 71 |
| II.2. <i>La poesia di Oodgeroo come poesia di protesta</i>   | 73 |
| II.3. <i>L'esordio poetico: come nasce la raccolta</i>   | 74 |
| II.4. <i>Il contributo di Judith Wright alla pubblicazione<br/>            della raccolta</i>          | 75 |
| II.5. <i>Le prime reazioni: aborigeni/non aborigeni</i>  | 75 |
| II.6. <i>La struttura</i>  | 77 |
| II.7. <i>Il titolo della raccolta</i>  | 80 |
| II.8. <i>Le tematiche dominanti</i>  | 80 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>III Le poesie: analisi dei testi</b>     | 87  |
| III.1. <i>Dichiarazione d'intenti (0-4)</i> | 87  |
| <i>Dedication</i>                           | 88  |
| <i>Aboriginal Charter of Rights</i>         | 90  |
| <i>My Love</i>                              | 93  |
| <i>Colour Bar</i>                           | 97  |
| <i>Son of Mine</i>                          | 100 |
| III.2. <i>Orgoglio aborigeno (5-6)</i>      | 103 |
| <i>I Am Proud</i>                           | 103 |
| <i>Namatjira</i>                            | 105 |
| III.3. <i>Il passato spogliato (7-13)</i>   | 107 |
| <i>The Dispossessed</i>                     | 108 |
| <i>The Teachers</i>                         | 112 |
| <i>Then and Now</i>                         | 114 |
| <i>White Man, Dark Man</i>                  | 116 |
| <i>Corroboree</i>                           | 118 |
| <i>Cookalingee</i>                          | 120 |
| <i>Stone Age</i>                            | 124 |
| III.4. <i>Libertà (14)</i>                  | 126 |
| <i>Freedom</i>                              | 126 |
| III.5. <i>We are Going (15-17)</i>          | 128 |
| <i>We are Going</i>                         | 129 |
| <i>Tree Grave</i>                           | 133 |
| <i>United We Win</i>                        | 136 |
| III.6. <i>Le nostre tradizioni (18-20)</i>  | 138 |
| <i>The Bunyip</i>                           | 138 |
| <i>Gooboora, the Silent Pool</i>            | 141 |
| <i>Dawn Wail for the Dead</i>               | 144 |
| III.7. <i>La denuncia (21-27)</i>           | 146 |
| <i>Acacia Ridge</i>                         | 146 |
| <i>The Unhappy Race</i>                     | 148 |
| <i>Whynot Street</i>                        | 150 |
| <i>White Australia</i>                      | 152 |
| <i>All One Race</i>                         | 154 |
| <i>The Protectors</i>                       | 156 |
| <i>Intolerance</i>                          | 159 |

|   |     |
|---|-----|
| III.8. <i>Canzoni di speranza (28-30)</i>           | 162 |
| <i>Let Us Not Be Bitter</i>                         | 162 |
| <i>An Appeal</i>                                    | 164 |
| <i>A Song of Hope</i>                               | 167 |
| III.9. <i>Conclusion</i>                            | 170 |
| III.9.1. Il percorso d'indagine                     | 171 |
| III.9.2. Immagini ricorrenti in <i>We are Going</i> | 173 |
| III.9.3. Lingua e modalità espressive di Oodgeroo   | 175 |
| III.9.4 Oodgeroo traduttrice                        | 176 |

### PARTE TERZA

|   |     |
|---|-----|
| <i>Oodgeroo della tribù Noonuccal</i>                                   | 181 |
| E noi andiamo/ <i>We Are Going</i>                                      |     |
| <i>Dedication/Dedica</i>  | 182 |
| <i>Aboriginal Charter of Rights / Carta dei diritti degli aborigeni</i> | 184 |
| <i>My Love / Il mio amore</i>   | 188 |
| <i>Colour Bar / Il muro del colore</i>                                  | 190 |
| <i>Son of Mine / Figlio mio</i>   | 192 |
| <i>I Am Proud / Io sono orgogliosa</i>                                  | 194 |
| <i>Namatjira / Namatjira</i>  | 196 |
| <i>The Dispossessed / Gli espropriati</i>                               | 198 |
| <i>The Teachers / Gli insegnanti</i>                                    | 200 |
| <i>Then and Now / Allora e ora</i>                                      | 202 |
| <i>White Man / Il bianco</i>  | 204 |
| <i>Corroboree / Corroboree</i>  | 206 |
| <i>Cookalingee / Cookalingee</i>  | 208 |
| <i>Stone Age / Età della pietra</i>                                     | 212 |
| <i>Freedom / Libertà</i>  | 214 |
| <i>We Are Going / E noi andiamo</i>                                     | 216 |
| <i>Tree Grave / L'albero-tomba</i>                                      | 218 |
| <i>United We Win / L'unione fa la forza</i>                             | 220 |
| <i>The Bunyip / Il Bunyip</i>   | 222 |
| <i>Gooboora, The Silent Pool / Gooboora, il lago silenzioso</i>         | 224 |
| <i>Dawn Wail for the Dead / Lamento funebre all'alba</i>                | 226 |
| <i>Acacia Ridge / Acacia Ridge</i>                                      | 228 |
| <i>The Unhappy Race / La razza infelice</i>                             | 230 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Whynot Street / Whynot Street (o Via Perché No?)</i> | 232 |
| <i>White Australia / Australia bianca</i>               | 234 |
| <i>All One Race / Una razza soltanto</i>                | 236 |
| <i>The Protectors / I protettori</i>                    | 238 |
| <i>Intolerance / Intolleranza</i>                       | 240 |
| <i>Let Us not Be Bitter / Via l'amarezza</i>            | 242 |
| <i>An Appeal / Un appello</i>                           | 244 |
| <i>A Song of Hope / Una canzone di speranza</i>         | 246 |
| <br>  |     |
| Nota alla traduzione                                    | 251 |
| <br>  |     |
| Glossario   | 253 |
| <br>  |     |
| Bibliografia  | 255 |
| <br>  |     |
| Indice dei nomi   | 265 |



## AVVERTENZA

Il presente volume è un libro ibrido e strutturalmente composito come la produzione poetica di Oodgeroo Noonuccal, cui è dedicato quale primo contributo italiano incentrato interamente sulla grande poetessa australiana. Si tratta infatti di un libro a più voci, esito di una lunga gestazione che spesso ha portato le autrici a rivedere il già fatto e ad aprirsi a nuovi percorsi di ricerca, continuamente rilanciati; ed è sede della prima traduzione italiana di *We Are Going*.

Il volume si divide in tre parti. La prima, a opera di chi scrive,<sup>1</sup> è un testo preparatorio che vuole essere metacriticamente unificante e che intende, in tal modo, fornire una adeguata base d'accesso, critica e contestuale, alle due parti successive, i due cuori diversamente pulsanti che animano nel profondo il senso del volume.

Nella seconda, corposa parte, Margherita Zanoletti presenta la lettura testuale di *We Are Going*, la prima raccolta poetica pubblicata da Oodgeroo nel 1964. Nei tre capitoli in cui la parte si articola, un esaustivo discorso introduttivo si sofferma sia sul contesto culturale australiano che sulla figura e sull'opera della poetessa stessa, anticipando l'analisi testuale. Successivamente, tutti i trenta componimenti della poliedrica epica moderna di Oodgeroo vengono letti criticamente con cura e rigore analitico.

La terza parte del volume è l'apice di un 'crescendo' dal punto di vista dell'interpretazione e della fruizione, la ragion d'essere più profonda dell'intera operazione editoriale, in quanto ospita la prima versione integrale in lingua italiana, con testo originale a fronte, della raccolta poetica. Proseguire nella lettura non potrà dunque che provare l'opportunità dell'utilizzo, qualche rigo sopra, dell'immagine figurata tratta dal lessico musicale di un 'crescendo', che

---

<sup>1</sup> La presente Avvertenza, la Prima parte, la Nota alla traduzione, il Glossario, Indici e Bibliografia sono di Francesca Di Blasio. La Seconda parte è opera di Margherita Zanoletti. A p. 181 della Terza parte è indicata l'autorialità delle traduzioni dei singoli componimenti poetici.

indica in questo caso sia il progressivo aumento di intensità nella comprensione dei testi, sia l'approfondirsi, nella cifra della poesia, di uno scambio dialogico transculturale.

FRANCESCA DI BLASIO

PARTE PRIMA

FRANCESCA DI BLASIO



PASSATO PROGRESSIVO: «WRITTEN ON PAPERBARK»

I versi non sono, come pensano i più, emozioni (di emozioni se ne hanno presto abbastanza) – i versi sono esperienze. Per scrivere un verso bisogna vedere tante città, persone e cose, bisogna conoscere gli animali, sentire come gli uccelli volano, e sapere il gesto con cui i piccoli fiori si aprono al mattino.

R.M. Rilke, *I Quaderni di Malte Laurids Brigge*<sup>1</sup>

*The Dawn is at Hand*, raccolta di Oodgeroo Noonuccal pubblicata nel 1966, vale a dire due anni dopo l'uscita, nel 1964, della nostra *We Are Going*,<sup>2</sup> ospita una poesia intitolata *The Past*, che si apre come segue:

Let no one say the past is dead.  
The past is all about us and within.  
Haunted by tribal memories, I know

---

<sup>1</sup> R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel, Frankfurt am Main-Leipzig 1994, p. 13. Traduzione di chi scrive. L'originale recita come segue: «Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen».

<sup>2</sup> K. Walker, *We Are Going: Poems*, The Jacaranda Press, Brisbane 1964. L'edizione utilizzata per la traduzione presente nella terza parte di questo volume è contenuta in: Oodgeroo Noonuccal, *My People* (III<sup>a</sup> edizione), The Jacaranda Press, Milton Qld. 1990. Per i riferimenti bibliografici precedenti al 1988, anno in cui Kath Walker muta il proprio nome in Oodgeroo della tribù Noonuccal, viene mantenuto, fedelmente ai testi stessi, il nome anglosassone dell'autrice. «Oodgeroo» vuol dire 'paperbark', 'corteccia', in lingua *quandamooka* (originaria di Stradbroke Island), il che contribuisce a spiegare il titolo di questo scritto.

This little now, this accidental present  
Is not all of me, whose long making  
Is so much of the past.<sup>3</sup>

La voce poetica di Oodgeroo si esprime chiara in questo *incipit*, in cui il linguaggio, nella sua funzione conativa, resa nell'utilizzo dell'incitazione nella prima persona plurale, convoca, piuttosto perentoriamente, la voce poetica stessa e chi legge alla visione condivisa di quel che appare ricorrente in tanta della produzione poetica di Kath Walker: un rapporto molto particolare con il passato, il passato complesso e duale di quella che oggi chiamiamo Australia.

In questi sei versi, di grande intensità, si tematizza il rapporto con il presente e il passato, e si esplicita il fatto che il presente è incidentale, una parentesi quasi passeggera, incapace di dare, intero, il senso di una identità che si sostanzia, appunto, *del e nel* passato. Il passato è «intorno» e «dentro», il presente, una scheggia del tempo, «un piccolo ora». Il percorso identitario pare ancora *in fieri*, è un lungo farsi («long making») in cui il passato *dura*, esiste e persiste.

La poesia prosegue con il ritratto odierno della voce poetica inserita in un contesto urbano, in una sera riscaldata dal calore di una stufa elettrica. Tuttavia, il «piccolo ora» della scena domestica contemporanea si espande presto nel ricordo, non solo evocato ma *riattualizzato*, del passato tribale, dei fuochi notturni negli accampamenti sotto le stelle del tempo ancestrale, fuochi che sono *oggi* costitutivi dell'identità dell'io lirico, scorrono *ora* nel suo sangue:

A thousand thousand camp fires in the forest  
*Are in my blood.*  
Let no one tell me the past is wholly gone.  
Now is so small a part of time, so small a part  
Of all the race years that have moulded me.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> [Non lasciamo che si dica che il passato è morto. / Il passato ci sta tutto intorno e dentro. / Pervasa di ricordi tribali, so / Che questo piccolo ora, questo presente incidentale / Non è tutto quel che sono, che il mio lungo farmi / È così tanto del passato.] Tutte le traduzioni sono di chi scrive. K. Walker, *The Past*, in *The Dawn is at Hand: Poems*, The Jacaranda Press, Brisbane 1966, p. 45.

<sup>4</sup> [Mille e mille fuochi notturni nella foresta / *Sono nel mio sangue.* / Che nessuno mi dica che il passato è del tutto andato. / Ora è una parte così piccola del tempo, una parte così piccola / Di tutti gli anni, atavici, che mi hanno modellato.] *Ibidem*. Corsivi di chi scrive.

Il passato che il dettato poetico di Oodgeroo costruisce, in questo e in molti altri componimenti, ha la peculiarità di continuare ad ‘abitare’ il presente. È un passato progressivo. E lo è nell’accezione positiva secondo la quale in esso si trovano le marche identitarie che permettono la ricostruzione del sé dopo l’espropriazione fisica e culturale subita a causa della colonizzazione inglese dell’Australia. Il passato della poesia di Oodgeroo non è il luogo del sentimentalismo nostalgico ma la fonte viva e pulsante di una soggettività impegnata in un processo (ri)formativo.

Nella seconda parte di questo volume, Margherita Zanoletti illustra debitamente sia il contesto culturale che ospita la prima produzione di Oodgeroo, sia la sua vicenda ‘bio-bibliografica’, ma è forse il caso, sulla scorta di quanto affermato sopra, di ricostruire in esordio le fasi principali del passato duale cui si accennava sopra.

La storia d’Australia è effettivamente divisa in due e la parte più recente, quella coloniale, non occupa che gli ultimi due secoli o poco più, è la «scheggia del tempo» menzionata sopra, l’«accidental present» dei versi di Oodgeroo, e inizia ufficialmente nel 1788, anno dello sbarco della First Fleet nella Baia di Sydney e dell’insediamento della prima colonia del New South Wales dopo che, poco meno di un ventennio prima, nel 1770, il Capitano Cook, in ricognizione nella stessa area con l’*Endeavour*, aveva proclamato il territorio di proprietà della Corona Inglese.

La storia precedente è ben più lunga e si dipana in un isolamento durato 40.000 anni, durante il quale le numerose tribù indigene del subcontinente abitarono un territorio vastissimo e spesso ostile, stabilendo con esso un rapporto simbiotico, empatico ed esclusivo. Gli echi del mondo al di fuori dei confini acquatici della gigantesca isola australiana giunsero rari e attutiti per un tempo lunghissimo, sia quelli con le popolazioni del vicino sud-est asiatico e sud Pacifico, che quelli con i navigatori europei: olandesi, portoghesi, spagnoli, inglesi, che del resto per lungo tempo si erano interrogati addirittura sulla effettiva esistenza della ‘Terra Australis’.<sup>5</sup>

L’invasione inglese della fine del Settecento rappresenta, per gli abitanti originari, una vera e propria apocalisse che pone fine in modo traumatico e repentino a un *modus vivendi* millenario. L’Australia diviene colonia inglese sulla base pretestuosa del fatto che il

---

<sup>5</sup> In proposito si veda F: Di Blasio, «*Our presence is the flesh of fresh new worlds*»: *Antipodean Conceptions of Artistic Creativity*, «Textus» 25.2 (2011), pp. 255-271.

suo territorio è *terra nullius*, terra di nessuno. La presenza aborigena viene negata e il diritto degli abitanti originari sul territorio medesimo verrà riconosciuto ufficialmente solo alla fine del XX secolo, a partire dalla storica *Mabo Decision* della Corte Suprema australiana, che nel 1992 attribuisce per la prima volta il diritto di proprietà del territorio australiano, nella persona di Eddie Mabo, agli aborigeni.

La presenza dei colonizzatori apre una pagina tragica della storia del popolo indigeno: il millenario sistema di vita viene scardinato, la cultura originaria forzosamente rimossa, la stessa esistenza fisica messa a repentaglio. La prima fase della convivenza si caratterizza per i ricorrenti stermini di massa, per le epidemie e per l'allontanamento coatto degli indigeni dai territori originari, soprattutto quelli più ospitali e vivibili, e perciò più appetibili per i coloni, dell'Australia meridionale. Il XIX secolo è una lunga sequenza di episodi riconducibili a questo paradigma, che decimano numericamente e culturalmente le popolazioni indigene.

A partire dalla fine dell'Ottocento la questione indigena inizia a essere affrontata in modo più sistematico dagli invasori: i diversi Stati australiani si danno delle leggi *ad hoc* mirate a 'risolvere' il problema della presenza dei nativi mediante una politica che viene pretestuosamente definita di «protezione» degli antichi abitanti.<sup>6</sup> Con il 'conforto' della legge abbiamo così la creazione di riserve entro cui gli indigeni sono costretti a spostarsi. L'istituzionalizzazione forzata diviene la regola, e una fonte di manodopera a basso (o nullo) costo da sfruttare per i lavori più umili nei campi e nelle case dei bianchi. Nell'alveo di questa situazione si crea l'ulteriore aberrazione che condurrà al triste fenomeno delle «Stolen Generations». I bambini meticci, – 'scientificamente' definiti dal lessico burocratico del tempo «half-caste», «quadroon», «octoroon», e così via, sulla base della percentuale di sangue indigeno –, vengono allontanati dai nuclei familiari aborigeni per essere tenuti in apposite strutture. Qui vengono educati alla maniera dei bianchi, sono forzati a dimenticare lingua e cultura d'origine e viene loro impedito di unirsi ai «full-blood», con il fine di 'lavare via', progressivamente, il sangue aborigeno dalle generazioni future. Si tratta di una pratica assimilabile al genocidio secondo la Convenzione per la

---

<sup>6</sup> Si ricordano l'*Aboriginal Protection Act*, promulgato dallo stato del Victoria nel 1869, l'*Aboriginal Protection and Restrictions of the Sale of Opium Act*, promulgato dallo stato del Queensland nel 1897, e così via.



prevenzione e la repressione del delitto di genocidio ratificata dalle Nazioni Unite nel 1948. Questo tipo di politiche si protrae per lunga parte del XX secolo e verso la metà del secolo, con lo smantellamento graduale delle riserve, si incanala in un percorso assimilazionista che completa il quadro dell'eccidio culturale (e fisico) indigeno.

Due date simbolo del Novecento sono il 1949, anno della legge sulla cittadinanza, con cui gli Aborigeni acquisiscono il 'diritto' a considerarsi cittadini australiani (il paradosso della situazione è preclaro senza bisogno di commenti) e il 1967, anno di un referendum che li include finalmente nel censimento della popolazione australiana e trasferisce allo Stato Federale la legislazione che li riguarda. Le politiche correlate, di assimilazione e poi di autodeterminazione, sono entrambe fallimentari, risultato di esiziali, dissenate e prolungate pratiche di espropriazione culturale ed emarginazione sociale.<sup>7</sup>

Gli anni Sessanta, d'altro canto, corrispondono anche all'inizio di un vero e proprio 'rinascimento indigeno', il vento di cambiamento portato dai movimenti di rivendicazione dei diritti delle minoranze (non solo) razziali giunge in Australia. Oodgeroo, all'epoca ancora Kath Walker, se ne fa interprete e promotrice, anticipando in molti modi, sia nell'impegno politico che in quello culturale e letterario, il processo, allora neppure ipotizzato, della «riconciliazione». Quest'ultimo viene posto in senso istituzionale solo alla fine del secolo scorso, promosso prima dalla commissione istituita nel 1991, *Council for Aboriginal Reconciliation* (commissione poi sciolta, nel 2001, in seguito all'indifferenza verso il problema dei diritti degli aborigeni del coevo governo conservatore Howard), e poi dall'organizzazione non governativa da essa originata, e tuttora operante, *Reconciliation Australia*. Il principio ispiratore è quello di una reciprocità dialogica tra neri e bianchi, un dialogo che colmi il divario che caratterizza le rispettive esistenze in ogni ambito, un dialogo tante volte tematizzato nella produzione poetica di Oodgeroo. La riconciliazione è tuttavia, di fatto, a distanza di oltre vent'anni, un processo ancora *in fieri* nell'Australia contemporanea, dove il razzismo è una realtà endemica e la

---

<sup>7</sup> Si veda F. Di Blasio, *La disseminazione del margine: leggere la letteratura australiana delle donne*, in M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta, M. Martín Clavijo (eds.), *Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura*, Arcibel Editores, Sevilla 2013, pp. 348-365.

marginalizzazione sociale, politica ed economica degli indigeni una piaga ancora da estirpare.

La rinascita culturale che ha inizio negli anni Sessanta, e di cui Oodgeroo è interprete centrale, assume, in questo quadro storico-culturale difficile e complesso, un valore dirimente. Le diverse forme di creatività artistica, che si esprime in tutti i linguaggi, da quello figurativo a quello letterario, originata in seno alle comunità indigene sono il luogo vivo in cui la cultura indigena si ricostruisce. La letteratura, che è il fulcro del nostro interesse, ha la forma ibridata delle letterature cosiddette post-coloniali: è scritta, di contro alla lunga tradizione di oralità dell'epica tradizionale,<sup>8</sup> è una forma di *counter-discourse* politico-culturale ed è in lingua inglese, la lingua degli invasori.<sup>9</sup> Con le altre forme di creatività artistica, tale letteratura incarna efficacemente il senso di quella che abbiamo definito una rinascita culturale. Si tratta spesso di una letteratura indecidibile, che si regge su un potenziale argomentativo anche oppositivo ma che non è semplicisticamente contraddittorio, bensì complesso, predicabile in modalità capaci di includere istanze che sembrano inconciliabili e invece sono sfaccettate, stratificate, come le realtà in cui sono inserite e che sono in grado di rappresentare così bene. È una letteratura di morte e di vita, di rassegnazione e speranza, di rabbia ed empatia, rappresentata in modo esemplare nella produzione di Oodgeroo Noonuccal. *We Are Going* è testimone fulgido di questa particolare temperie culturale e delle peculiarità della fioritura letteraria indigena del periodo.<sup>10</sup>

Nella seconda parte del volume è ben descritto l'impegno politico di Oodgeroo a partire dagli stessi anni Sessanta, dalla sua funzione di segretario per lo stato del Queensland del Federal Council

---

<sup>8</sup> Si veda in proposito K. Thor Carlson, K. Fagan, N. Khanenko (eds.), *Orality and Literature: Reflections Across Disciplines*, University of Toronto Press, Toronto 2011.

<sup>9</sup> Sulle implicazioni politiche di tale scelta linguistica si vedano E.K. Brathwaite, *Nation Language*, in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London 1995; F. Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*, Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, Trento 2005.

<sup>10</sup> Si vedano F. Di Blasio, *Memory is Desire: Epistemological Premises and Desiring Textualities in Indigenous Australian Literature*, «Textus», 23.2 (2009), pp. 270-298, e il già citato *La disseminazione del margine...*

for the Advancement of Aboriginal and Torres Strait Islanders (FCAATSI), all'impegno internazionale di divulgazione della questione aborigena in Australia che ha attraversato costantemente il resto della sua vita, al rapporto con il Partito Comunista Australiano e con il Partito Democratico, alla creazione, nei primi anni Settanta, di Moongalba, un centro culturale ed educativo che sarà un punto di riferimento fondamentale per la cultura indigena.<sup>11</sup> Il centro viene fondato a Stradbroke Island, nota anche con il nome indigeno Minjerribah, isola della Moreton Bay, presso Brisbane, che è il luogo d'origine di Oodgeroo. Minjerribah è un luogo simbolicamente indomito, dove fu impossibile per i coloni inglesi, data la resistenza degli indigeni locali, stabilire riserve sul modello di quelle che furono fondate, numerose, nel resto del territorio del Queensland e dello Stato federale in generale. L'istituzione, proprio a Stradbroke Island, di Moongalba, che vuol dire «luogo in cui stare, restare», è significativa anche per questo, oltre che, naturalmente, per questioni biografiche relative alla nostra autrice.

A metà degli anni Sessanta ha inizio dunque la carriera letteraria di Oodgeroo, che si apre proprio con la pubblicazione di *We Are Going*, del 1964. Judith Wright, considerata con buona ragione e in molti modi il controcanto bianco della voce poetica di Oodgeroo, fu determinante nella pubblicazione della raccolta, come ben ricostruisce di seguito Margherita Zanoletti.<sup>12</sup> Poetessa anch'ella, Wright è un caso paradigmatico che dimostra come la coeva letteratura bianca sembra non poter sfuggire al confronto con lo stesso passato complesso e duale e lo stesso presente con cui si confronta la produzione indigena, esperiti dalla posizione 'opposta'.

Guardando alla poesia di Oodgeroo e Wright, non si può fare a meno di sottolineare ancora che è proprio nella produzione letteraria di questi anni che ha inizio il lento e doloroso, ma costruttivo,

---

<sup>11</sup> In proposito Oodgeroo dirà in un'intervista dei tardi anni Ottanta: «The last seventeen years I've had 26,500 children on the island. White kids as well as black. And if there were green ones, I'd like them too... I'm colour blind, you see. I teach them about Aboriginal culture. I teach them about the balance of nature» [Negli ultimi diciassette anni ho ospitato 26.500 ragazzi sull'isola. Ragazzi bianchi come ragazzi neri. E se ce ne fossero di verdi, avrei accolto anche loro. Sono cieca di fronte al colore della pelle, capisce. Insegno loro la cultura aborigena. Insegno loro l'equilibrio della natura]. Cit. in S. Mitchell, *The Matriarchs: Twelve Australian Women Talk About Their Lives to Susan Mitchell*, Penguin Australia, Ringwood Vic. 1987, p. 206.

<sup>12</sup> Si vedano le pp. 70ss. di questo volume.

percorso di confronto con la Storia australiana che porterà negli anni successivi al processo ancora in fieri della riconciliazione. Sorprende come, leggendo la poesia di Wright e Walker, tutto appaia come già scritto. Sorprende, o forse non fa che provare l'alto statuto sia ontologico che epistemologico della letteratura, che, in quanto forma di conoscenza della 'vita', della soggettività e del momento storico, attinge, in casi particolarmente felici, all'anticipazione profetica di eventi e punti di vista ancora in divenire. È giusto, in un volume come questo, soffermarsi seppur brevemente su questo aspetto, ossia sulla funzione conoscitiva della letteratura. Si tratta di un concetto ampiamente affermato nella cultura occidentale ed altrettanto sentito nella tradizione orale dell'epica indigena, i cui canti, antichi e moderni, sono esperiti come intrinsecamente costitutivi dell'identità del popolo che li detiene. Si vuole pertanto ribadire che il potere proiettivo e insieme empatico della rappresentazione letteraria costituisce una via d'accesso privilegiata, unica, alla conoscenza della realtà. Seguendo un *fil rouge* che si dipana dai poeti romantici alla critica contemporanea, la letteratura, lungi dall'aver un ruolo meramente esornativo, adempie a una precisa funzione gnoseologica<sup>13</sup> e a una funzione (meta)etica che si confermano in modo pieno nelle testualità di cui stiamo parlando. Esse hanno la caratteristica di essere per lo più radicate in un genere molto specifico, quello autobiografico, ma questo aspetto, indubbiamente rilevante nell'affrontare una lettura politica del testo, appare tutto sommato incidentale nel contesto di una più ampia prospettiva critica nei termini epistemologici suddetti. Quel che va sottolineato in questo caso è il fatto che la scelta testuale eminentemente e intenzionalmente letteraria delle due poetesse è in grado di dire, e di dire straordinariamente bene, quel che fino a quel momento nessun documento ufficiale era stato in grado di affermare. Richiamando la citazione rilkiana posta in epigrafe, «i versi sono esperienze», e ogni singolo verso ha insita la conoscenza di «città, persone e cose». Con la produzione di Wright e Oodgeroo siamo appunto di fronte a una poesia che apre a una realtà, che *parla* il suo mondo e ne racconta l'indicibile, rendendolo manifesto ed em-

---

<sup>13</sup> Si veda in proposito A. Locatelli, *La conoscenza della letteratura*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, Bergamo 2002, nonché i volumi successivi della stessa serie: *La conoscenza della letteratura/The Knowledge of Literature*, Voll. 2-10, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, Bergamo, 2003-2011. A essi si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici sul tema.

pativamente esperibile. È quanto accade, per esempio, con la lettura del bel componimento che Wright dedica a Oodgeroo alla fine degli anni Ottanta, quando Walker diviene appunto Oodgeroo. La poesia è intitolata *Due tempi del sogno* e reca la dedica «a Kath Walker, ora Oodgeroo Noonuccal». Leggiamone alcuni frammenti:

*Two Dreamtimes*  
(for Kath Walker now Oodgeroo Noonuccal)

Kathy my sister with the torn heart,  
I don't know how to thank you  
For your dreamtime stories of joy and grief  
Written on paperbark.

You were one of the dark children  
I wasn't allowed to play with –  
Riverbank campers, the wrong colour  
(I couldn't turn you white.)

So it was late I met you,  
Late I began to know  
They hadn't told me the land I loved  
Was taken out of your hands.

[...]

A knife's between us. My righteous kin  
Still have cruel faces.  
Neither you nor I can win them,  
Though we meet in secret kindness.

I am born of the conquerors,  
You of the persecuted.  
Raped by rum and an alien law,  
Progress and economics,

Are you and I and a once-loved land  
Peopled by tribes and trees;  
Doomed by traders and stock-exchanges,  
Bought by faceless strangers.

[...]

My shadow sister, I sing to you  
From my place with my righteous kin,

To where you stand with the Koori<sup>14</sup> dead,  
«Trust none – not even poets».

The knife's between us. I turn it round,  
The handle to your side,  
The weapon made from your country's bones.  
I have no right to take it.

But both of us die as our dreamtime dies.  
I don't know what to give you  
For your gay stories, your sad eyes,  
But that, and a poem, sister.<sup>15</sup>

*In nuce*, in questi versi sono condensati percorsi politici e personali di dialogo, la difficoltà dell'agnizione di un passato violento e prevaricatore, il dolore di trovarsi su posizioni opposte e la gioia della comunità di interessi, intenti e passioni. L'immagine del col-

<sup>14</sup> *Koori* è un termine in lingua *awabakal* (originaria dell'Australia del sud) ed è uno dei modi usati per definire estensivamente il popolo indigeno nel suo insieme usando un lessico non coloniale (aborigeni, indigeni, nativi).

<sup>15</sup> [Kathy, sorella col cuore lacerato / Non so come ringraziarti / Per le tue storie di gioia e dolore del tempo del sogno / Scritte sulla corteccia / Tu eri una dei bambini scuri / Con cui non avevo il permesso di giocare – / Gli accampati sull'argine del fiume, del colore sbagliato / (Non potevo farti bianca.) / Perciò ti ho incontrato tardi, / Tardi ho cominciato a sapere / Che non mi avevano detto che la terra che amavo / Era stata sottratta alle tue mani. / [...] / Un coltello tra noi. La mia virtuosa genia / Ha sempre lo stesso volto crudele. / Né tu né io possiamo farci niente, / Anche se ci incontriamo in segreta armonia. / Io sono nata dai conquistatori, / Tu dai perseguitati. / Violentate dal rum e da una legge aliena, / Economia e progresso, / Siamo tu e io e una terra un tempo amata / Popolata di alberi e tribù; / Sottomesse da mercanti e azionisti / Comprate da estranei senza faccia. / [...] / Mia sorella inseparabile, canto per te / Da dove sono con la mia genia virtuosa, / A dove tu sei con i tuoi Koori morti, / «Non fidarti di nessuno – nemmeno dei poeti». / C'è un coltello tra noi. E io lo giro, / Il manico dalla tua parte, / L'arma fatta delle ossa della tua terra. / Non ho diritto di averla. / Ma moriamo entrambe se muore il nostro tempo del sogno. / Non so cosa darti / Per le tue incantevoli storie, i tuoi occhi tristi, / Se non quell'arma, e una poesia, sorella]. J. Wright, *A Human Pattern. Selected Poems*, Imprint, Watson Bay NSW 1996, pp. 167-169.

Dal verso 4 è tratto il «written on paperbark» ripreso nel titolo di questo scritto. Vale la pena sottolineare la splendida polisemia che si crea nel testo di Wright nel riferimento in inglese alla nominazione in lingua *quandamooka* appena assunta da Walker: le «storie» di cui parla Wright sembrano quasi matericamente scritte *sul corpo* di Oodgeroo, sono profonde marche identitarie; allo stesso tempo, il dettato poetico così dispiegato richiama i «due tempi del sogno» del titolo.

tello è letteralmente e figurativamente affilata, ed essenziale: il sangue dei morti è reale, ma altrettanto reale appare la necessità di salvaguardarsi a vicenda, per non perdere l'uno e l'altro «tempo del sogno», l'immaginario collettivo che sostanzia le vite di tutti, degli oppressori e degli oppressi.

È interessante notare come, in una raccolta coeva alla poesia di Wright appena presa in esame e intitolata *Kath Walker in China*, ci sia, nella parte finale, una serie di componimenti eponimi di tribù legate a diverse creature totemiche: *Kurrawong*, *Kabool*, *Yungun*, *Wargun*, *Girraman*.<sup>16</sup> Il concetto di totem è un elemento centrale della visione del mondo aborigena, in quanto legato ai miti cosmogonici secondo i quali proprio gli esseri ancestrali appartenenti al mondo naturale furono gli artefici della creazione della terra e di quanto essa contiene, compresi gli esseri umani abitanti di una data porzione di territorio. Caratteristica di un siffatto pensiero cosmogonico è dunque lo stretto rapporto che si stabilisce tra il totem e la sua creazione, che sono percepiti come fatti della medesima sostanza: essi condividono matericità e senso, e ribaltano l'assunto bianco della terra come oggetto da possedere in quello indigeno della terra stessa come soggetto che 'possiede' le proprie creature. Questa complessa cosmogonia confluisce nel corpus epico e mitologico della millenaria tradizione orale della letteratura indigena. Tale corpus letterario ha un preciso valore di ri-attualizzazione dell'atto creativo originario: ogni qualvolta viene fruito, in genere in situazioni comunitarie e celebrative, la creazione primordiale ha nuovamente luogo, le parole hanno il peso della materia e ri-plasmano l'identità di chi le proferisce. Ciascuna delle cinque poesie citate sopra si sofferma con cura sulle caratteristiche e sulla storia di ognuna delle tribù legate rispettivamente ai cinque totem, garantendo la loro permanenza memoriale nel presente, e in ognuna di esse appare una glossa finale, graficamente non distinta dal testo, che si riconduce al *Dreamtime* ancestrale per ri-attualizzarlo. Per esempio nel caso di *Yungun* la glossa recita: «In the new Dreamtime Yungun's tribe is known as Dugong».<sup>17</sup> Ogni denominazione indigena della tribù e del suo totem ha il proprio corrispettivo in inglese: «Magpie» (gazza) per *Kurrawong*, «Carpet Snake»

<sup>16</sup> Oodgeroo Noonuccal, *Kath Walker in China*, The Jacaranda Press, Milton Qld. 1988, pp. 67-73.

<sup>17</sup> [Nel nuovo tempo del sogno la tribù del Yungun si chiama del Dugongo.] *Ibidem*.

(pitone tappeto) per *Kabool*, «Dugong» (dugongo) per *Yungun*, appunto, «Scrub Turkey» (tacchino di boscaglia) per *Wargun*, «Flying Fox» (volpe volante) per *Girraman*. In in questo modo, con l'uso dell'inglese, viene letteralmente evocato un «new Dreamtime», un nuovo tempo del sogno, un tempo del sogno della nuova era che fa rivivere il passato mitico e ancora una volta lo fa durare nel presente come «passato progressivo».

Dinamiche simili si ritrovano in un altro componimento di Judith Wright, *The Ancestors*, contenuto nella raccolta *The Gateway*.<sup>18</sup> In esso, l'io lirico si confronta non solo con il passato coloniale, ma con la storia più antica, ancestrale appunto, dell'Australia, e sente rispetto a essa «the answering sound of my blood». Leggiamone alcuni versi:

That stream ran through the sunny grass so clear –  
More polished than dew is, all one lilt of light.  
We found our way up to the source, where stand  
The fern-trees locked in endless age  
Under the smothering vine and the trees' night.

Their slow roots spread in mud and stone,  
And in each notched trunk, shaggy as an ape,  
Crouches the ancestor, the dark bent foetus;  
Unopened eyes, face fixed in unexperienced sorrow,  
And body contorted in the fern-tree's shape.

That sad, pre-history, unexpectant face –  
*I hear the answering sound of my blood*, I know  
These primitive fathers waiting for rebirth  
[...]

Their silent sleep is gathered round the spring  
That feeds the living, thousand-lighted stream  
Up which we toiled into this timeless dream.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Wright, *A Human Pattern...*, pp. 61-62. È significativo come già in molti titoli delle raccolte di Wright (*The Moving Image* [L'immagine in movimento], *The Two Fires* [I Due fuochi], *The Gateway* [La porta], *Shadow* [Ombra], *The Other Half* [L'Altra metà]) ricorrono immagini riconducibili ai paradigmi del 'doppio', del passaggio, dell'attraversamento, ossia di una duplicità o polarità non meramente oppositiva. Di Wright si veda anche *The Cry for the Dead*, Oxford University Press, Melbourne 1981.

<sup>19</sup> [Quel fiume scorreva tra l'erba assolata così chiaro – / Più splendente della rugiada, tutta una melodia di luce. / Trovammo la nostra strada su, verso la



Nel confronto con un passato estremamente doloroso con il quale i bianchi devono fare i conti dalla prospettiva dei ‘carnefici’, la poesia usa, per rendere predicabile il dialogo tra le due culture, la natura, il baluardo della cultura aborigena, che proprio dalla natura si sente originata e in essa è radicata secondo il complesso sistema filosofico che abbiamo brevemente descritto.

La storia del Paese dal punto di vista bianco viene ri-narrata senza sottrarsi al confronto, colpevolizzante ma allo stesso tempo potenzialmente generativo di nuove relazioni transculturali, con l’annichilimento perpetrato dai bianchi sulla cultura indigena e con un’apertura alla condivisione dello ‘sguardo’ che quest’ultima detiene. L’antenato viene infatti rappresentato rannicchiato *nel* tronco, è tutt’uno con il mondo naturale, simbolicamente il tempio della cultura aborigena. Morte e vita, passato e presente, luce e oscurità coesistono in una straordinaria armonia di contrari che si propone di contenere tutto e si condensa nell’immagine del fiume cangiante, multicolore, vitale. Il fiume è immagine memoriale per eccellenza, e seguendo il suo corso si giunge infatti alla sorgente, all’origine; ed è anche eco tanto del presente multietnico quanto dell’antico tempo del sogno, il riferimento al quale chiude il componimento («timeless dream») in un ulteriore omaggio alla cultura originaria australiana.

Contaminazione e ibridazione sostanziano testi come questo, caratterizzano la produzione letteraria di un’era e si fanno anche baluardo di dinamiche culturali, sociali e politiche in movimento.

In queste e in altre poesie, di Wright come di Walker, pare intravedere la preconizzazione delle commissioni governative, delle negoziazioni, dei riconoscimenti di colpe, fino alle note e dovute «Apologies» ufficiali di Kevin Rudd, nel 13 febbraio 2008, alle «Stolen Generations». Ma in questi testi si palesano soprattutto la necessità e insieme la difficoltà del dialogo transculturale. La crea-

---

sorgente, dove stanno / Le grandi felci chiuse per un’età infinita / Sotto i rampicanti soffocanti e la notte degli alberi. / Le lente radici sparse in fango e pietra, / E in ogni tronco intaccato, arruffato come una scimmia, / Sta rannicchiato l’antenato, il feto proteso verso l’oscurità; / Occhi chiusi, il volto fisso in un dolore ancora non provato, / E il corpo contorto nella forma delle felci. / Quella triste faccia pre-istorica, che non aspetta – / *Sento il suono empatico del mio sangue*, io so / Questi padri primitivi che aspettano la rinascita, / [...] / Il loro sonno silenzioso è raccolto intorno alla sorgente / Che nutre il vivo fiume dalle mille luci / Che risalimmo a fatica in questo sogno senza tempo.] Wright, *A Human Pattern...*, p. 62, corsivi di chi scrive.

zione poetica e letteraria attua, si direbbe in anticipo sul tempo ufficiale della politica e delle istituzioni, uno spazio condiviso di confronto e mediazione, che rimanda al terzo spazio teorizzato da Homi Bhabha,<sup>20</sup> nell'ambito del quale non solo si fa centrale la categoria dell'ibrido, ma si rende altresì necessario il superamento del confine oppositivo tra centro e margine, tra cultura dominante e subalterna, un superamento che non deve essere inteso come semplicemente conciliatorio e meno che mai come condiscendente, ma come dialogico e dinamico.

Gli scritti pionieristici di teoria post-coloniale di Ashcroft, Griffith e Tiffin,<sup>21</sup> che hanno aperto a una critica basata sull'incontro/scontro, e soprattutto sul confronto con le alterità dei margini, hanno avuto il merito di aprire anche alla conoscenza di testualità che sarebbero altrimenti sfuggite al monolitico e prevaricante sguardo eurocentrico.

La teoria della zona di contatto, improntata a una dinamicità fluida dello spazio culturale, appare tuttavia, oggi, certamente più convincente, e l'accostamento tra la produzione 'bianca' di Wright e quella 'nera' di Oodgeroo si pone paradigmaticamente a dimostrare questo assunto.<sup>22</sup>

La poesia di Wright e quella di Oodgeroo dimostrano così, ancora una volta, e in contesti non tradizionali, ossia oltre i confini della cultura occidentale, come il dettato letterario «consenta di superare l'astrattezza dell'etica e delle scienze sociali»<sup>23</sup> permettendoci di «entrare immaginativamente nelle vite di altri lontani da noi»<sup>24</sup> per «iniziare [...] a creare una politica di partecipazione interpersonale».<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London & New York 1994.

<sup>21</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, Routledge, London & New York 1989.

<sup>22</sup> Si vedano in proposito: S. Reichl, *Cultures in the Contact Zone. Ethnic Semiosis in Black British Literature*, WVT, Trier 2002; K.-M. Simonsen, J. Stougaard-Nielsen (eds.), *World Literatures World Cultures. History, Theory, Analysis*, Aarhus University Press, Aarhus 2008; Di Blasio, *La disseminazione del margine...*

<sup>23</sup> Locatelli, *La conoscenza...*, p. 10.

<sup>24</sup> M. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995. Citato in italiano in Locatelli, *La conoscenza...*, p. 10.

<sup>25</sup> Locatelli, *La conoscenza...*, p. 10.

*We Are Going* è una raccolta eminentemente politica, centrata sulla questione del rapporto doloroso tra gli abitanti originari del subcontinente australiano, relegati in una posizione di grave marginalizzazione e discriminazione, e gli invasori, che incarnano ora la cultura dominante e per lo più ancora vessatoria. Traspare, nel dettato poetico, l'impegno di Oodgeroo nel FCAATSI, ma è altrettanto udibile la sua militanza nel Partito Comunista: in componimenti come *United We Win*, *White Man*, *A Song of Hope*, per esempio, lessico e istanze sono inconfondibili. In poesie come *Cookalingee* e *Namatjira* l'ideale aborigeno della condivisione comunitaria dei beni intreccia magnificamente la cultura tradizionale originaria e quella 'acquisita' di matrice comunista e socialista.

In queste poesie, e in generale nella raccolta intera, tuttavia, il tono della conciliazione, seppur unito al profondo sdegno e al dolore lacerante per ingiustizie e soprusi, finisce per prevalere. Oodgeroo si conferma figura del dialogo, e ciò appare chiaro in modo particolare nella poesia *Son of Mine*, dedicata al figlio Denis Walker, impegnato negli stessi anni in forme di protesta di diverso orientamento con la partecipazione alla creazione, nell'area di Brisbane, di un'organizzazione rivoluzionaria sul modello del Black Panther Party americano. È evidente come le dinamiche tra istanze non violente e orientamenti maggiormente volti all'azione, operanti negli stessi anni in particolare negli Stati Uniti, vengano in molti modi replicate in Australia.

Negli anni successivi le posizioni di Oodgeroo si fanno per certi versi più radicali fino a culminare, nel 1988, anno del bicentenario della fondazione dello stato australiano coloniale, nella rinuncia simbolica all'onorificenza dell'MBE (Member of the Order of the British Empire) conferitale nel 1970 dalla Corona inglese e nella scelta di mutare il nome anglosassone in Oodgeroo della tribù Noonuccal, vale a dire il nome con cui è oggi nota e con cui viene costantemente menzionata in questo volume. Margherita Zanoletti darà conto di tutto ciò, con dovizia di particolari, nella parte successiva di questo volume, ma è forse il caso di spendere due parole sin da ora sulla data simbolo del 1988. Il 26 gennaio 1788 corrisponde al giorno della fondazione della prima colonia inglese sul suolo australiano, come ricordato sopra. Il 26 gennaio è oggi festa nazionale, l'Australia Day, la festa della fondazione dell'Australia moderna e coloniale, e ovviamente la ricorrenza ha avuto un risalto particolare nell'occasione del bicentenario. Altrettanto ovviamente,

il giubilo di una parte ha coinciso con il riacutizzarsi dell'indignazione dell'altra, si è trattato di un momento di frizione particolarmente intensa tra comunità bianca e nera del Paese, un momento ricco anche di gesti simbolici come quelli di Oodgeroo. Non è forse un caso che, come ricordato, solo qualche anno dopo, nel 1991, venga istituito il già menzionato *Council for Aboriginal Reconciliation*: la questione indigena si è fatta via via, dagli anni Sessanta, sempre più viva e impellente, e la ricorrenza autocelebrativa degli invasori ha senz'altro contribuito alla sua crescente visibilità. Per riprendere il parallelo con la situazione americana, il 26 gennaio del 1988 australiano ha avuto un equivalente nel 12 ottobre 1992, vale a dire nel Columbus Day del cinquecentenario. Anche in quella situazione, decidere da che parte stare non era una scelta neutra ma legata a precise implicazioni culturali e politiche. Certo, quel che colpisce della storia coloniale australiana è quanto essa sia recente, davvero i duecento anni non sembrano che un «little now». La 'scoperta' dell'Australia non avviene alla fine del Medioevo, ma dopo l'Illuminismo, essendo praticamente contemporanea della Rivoluzione Francese. In questo senso possiamo dire che l'Australia si configura fin dai suoi esordi nella cultura occidentale come il rimosso geografico del secolo dei Lumi, e che le politiche ivi implementate segnano la negazione 'empirica' e pragmatica delle dichiarazioni dei diritti umani e delle teorie sull'uguaglianza tra gli esseri umani propuginate in Europa dai *Philosophes*. Non a caso, ovviamente, è altrettanto coeva della Rivoluzione Americana, che in qualche modo ne motiva le ragioni e accelera i tempi: quest'ultima infatti costituisce per la Gran Bretagna il motivo della perdita delle colonie nordamericane e alimenta di conseguenza la rinnovata brama espansionistica che conduce fino agli Antipodi. Le suddette colonie nordamericane, peraltro, nella propria Dichiarazione d'Indipendenza, ribadiscono come «all men are created equal». È evidente che in entrambi gli emisferi è saldamente al comando una ferrea prospettiva eurocentrica; nella patria della *Declaration of Independence* l'eccidio degli abitanti originari si era avviato da tempo e continuava a compiersi nell'espansione verso ovest, mentre in Australia gli indigeni non sono neppure considerati come soggetti politici, essendo la loro terra definita «*terra nullius*» e non essendo riconosciuti come proprietari di diritto del luogo colonizzato. Per essere «uguali», insomma, bisognava *prima* essere europei, bianchi e maschi. Qualsiasi altra prospettiva 'anamorfica' risultava imprevedibile.

Ma torniamo a *We Are Going*. Nel 1964, l'anno appunto in cui la raccolta viene pubblicata, il 1988 è ancora lontano. La questione delle rivendicazioni dei diritti degli indigeni, come già ricordato, è appena agli esordi come istanza socio-politica. E la pubblicazione del volume, la prima raccolta di poesia indigena, suscita un'eco di dimensioni straordinarie. Zanoletti ricostruisce accuratamente la storia della ricezione critica e del successo straordinario che la raccolta ebbe alla sua uscita, vale tuttavia la pena soffermarsi sulla questione e anticiparne criticamente alcune istanze.

Si può facilmente sostenere quanto sia paradossale, in una monografia sulla massima poetessa indigena australiana, dover sollevare dubbi sulla effettiva 'poeticità' della sua produzione. Eppure molti critici coevi si sono sentiti in diritto, e forse anche un po' in dovere, di considerare l'opera di Kath Walker e, con una certa pesantezza di giudizio e con altrettanta levità d'analisi, di definirla «impoetica». Dei due esponenti più accesi di questa fazione, Andrew Taylor e Leon Cantrell, il primo afferma perentorio che «[s]he is no poet, and her verse is not poetry in any true sense» soprattutto per il mancato rispetto di «regole formali», il secondo si sofferma sulla sua «non sensibilità per le parole».<sup>26</sup>

Critici più 'benevoli' si focalizzano su una certa consistenza naïf del dettato poetico di Oodgeroo, altri riconoscono forza al suo linguaggio in quanto agente di protesta. Sul versante indigeno sia Roberta Sykes che Mudrooroo Narogin<sup>27</sup> si concentrano sulla funzione politica della raccolta. Sykes ne sottolinea l'importanza legata all'emittenza da parte di una donna nera nel contesto socioculturale dell'Australia del tempo; Mudrooroo conia a proposito della produzione poetica di Oodgeroo il termine «poetemics», derivato dalla fusione di «poetry» e «polemics», come egli stesso spiega in *The Poetemics of Oodgeroo of the Tribe Noonuccal*, per identificare appunto nella denuncia di uno status quo perversamente e pesantemente razzista il senso più profondo del volume, soggiungendo che questo in qualche modo fa sì che il «piacere estetico» dell'opera possa passare in secondo piano.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Zanoletti riporta più estesamente le citazioni da Taylor e Cantrell e indica i riferimenti bibliografici. Si veda alle pagine 61 e 62 di questo volume.

<sup>27</sup> L'aboriginalità 'effettiva' di Mudrooroo e Sykes sarà oggetto di molto dibattito negli anni a seguire, ma rilevante resta il loro ruolo nell'attivismo indigeno.

<sup>28</sup> Si vedano, alle pp. 65-67, le citazioni da Mudrooroo riportate estesamente da Zanoletti.

A provare che nella poesia di Oodgeroo c'è più di quello che riuscì a vedervi la critica coeva ci sono ovviamente le pagine che seguono, c'è il lavoro di chi ha tradotto, prestando doverosa attenzione alle complessità linguistiche e retoriche del dettato, c'è l'attenta analisi testuale di Zanoletti, e ci si augura vi sarà anche lo sguardo partecipe e intento di chi leggerà i testi poetici che si offrono qui per la prima volta a un pubblico italiano. Vale tuttavia la pena soffermarsi ora, metacriticamente, su alcuni degli aspetti che abbiamo riportato e descritto e fare qualche ulteriore riflessione in proposito.

La poesia politica è un genere molto preciso e ben diffuso del canone occidentale, sin dall'antichità classica. Volendo rimanere nell'ambito dell'anglistica, consideriamo, a mero titolo di esempio, *An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland* di Andrew Marvell, composta nel XVII secolo in occasione appunto del ritorno di Oliver Cromwell dalle campagne (espansionistiche e coloniali) in Irlanda. L'argomento è chiaramente politico, il ritmo usato una (facile) rima baciata. Ma sulla 'poeticità' di Marvell si sollevano pochi dubbi, benché la sua ideologia politica sia di primaria importanza in questa *Ode* e benché il panegirico dell'eroe puritano sia stato difficilmente condivisibile da molti suoi contemporanei. Il carattere controverso di tanta poesia politica (compresa quella satirica) non ha mai suffragato *per se* un giudizio di impoeticità. Viene quasi da concludere che, mentre la letteratura supera le dicotomie oppositive tra dominante e subalterno, aprendosi alla zona di contatto – di ben più ampio respiro –, la critica resta a volte saldamente ancorata all'atteggiamento di opposizione antitetica delle proprie ideologie. *Aboriginal Charter of Rights*, la lirica che apre *We Are Going*, è una poesia in rima baciata, non esistono vincoli formali che impediscano di definirla un'ode da un punto di vista di genere, data l'estrema versatilità di questa forma poetica, ed essendo questo componimento una lunga riflessione sui diritti che gli indigeni possono e devono rivendicare. Il paragone tra i due testi è ovviamente estremo e provocatorio, e i contesti, certo, molto diversi. Ma qualora si voglia emettere un giudizio di maggiore o minore 'poeticità' sulla base di tema e struttura metrica, bisogna riconoscere che quel che realmente separa i due componimenti è la loro emittenza: 'autorevole', 'canonica' (e dominante) da una parte e 'non canonica', 'subalterna' e pertanto considerata con condiscendenza dall'altra. Si può affermare, d'altro canto, che Oodgeroo effettua una precisa operazione di contro-appropriazione di un gene-

re canonico, classico. Ma per ragioni riconducibili a nulla più di impressionistiche considerazioni sulla debolezza strutturale e linguistica del suo versificare, tale contro-appropriazione non viene neppure notata e/o riconosciuta come tale dai critici menzionati sopra.

Al di là di paradossi e provocazioni, siamo certo su un terreno molto complesso: interrogarsi su cosa sia la 'poesia' e su cosa sia 'poetico' non è questione semplice e ci si augura che il fatto di rendere disponibile a un pubblico più vasto un testo scarsamente noto e tuttavia degno di grande apprezzamento possa contribuire proprio a questo dibattito. La sensibilità postmoderna, in verità già quella Romantica, percepisce chiaramente che la poesia non corrisponde allo scrivere in versi, trova semmai più familiare e condivisibile l'assunto per cui «l'atto poetico consiste [...] nel legare indissolubilmente il suono e il senso».<sup>29</sup> La poesia 'si dà' nel felice rapporto che si crea tra significante e significato, non si risolve nell'adesione al rigore formale dei singoli (sotto)generi dell'epigramma o del sonetto, e così via. Nella raccolta di Oodgeroo ci sono componimenti più o meno 'poetici', nel senso di linguisticamente complessi, riusciti, eleganti o evocativi, o dotati di quella 'liricità' che Croce additava come essenza del poetico, cioè di quella emozionalità più personale, riflessiva, ispirata, che pure può essere una caratteristica condivisa e condivisibile (di una parte) del genere poetico. In questa prospettiva, peraltro, ci sono diversi (sotto)generi intrinsecamente meno 'poetici' di altri, per esempio l'epigramma satirico, o il *limerick*, o certa poesia politica, appunto. Ma la varietà cui siamo abituati da lettori postmoderni di poesia ci porta a dire che non può che essere di parte o aprioristico mettere in dubbio per intero la 'poeticità' della nostra raccolta: non c'è base critica e teorica che possa sigillare un tale assunto, sulla scorta della sua interpretabilità *come* poesia, – dimostrata ampiamente dalla seconda parte di questo testo –, del suo autodichiararsi tale, e anche del suo farsi modello per tanta della poesia australiana successiva, indigena e non. Leggendo l'opera di autrici contemporanee come Anita Heiss, Lisa Bellear, Patricia Sykes, l'influenza di Oodgeroo, della Oodgeroo più politica come di quella più lirica, è evidente.

---

<sup>29</sup> J. Risset, *Traduction et memoire poetique: Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Éditions Herman, Paris 2007, p. 27. Risset osserva come sia proprio questo legame a rendere particolarmente ardua l'impresa del tradurre poesia.

La stessa Oodgeroo, del resto, parlerà esplicitamente del proprio successo agli esordi come di un *succès de curiosité* dovuto al suo essere aborigena, aggiungendo che la sua non è poesia ma piuttosto «propaganda». Che il suo fosse o meno un fine *understatement*, certamente non si deve temere di affermare che si sbagliasse, come si evince dalla mera considerazione della storia della ricezione della sua opera nel tempo.

Torniamo alla questione della ‘semplicità’ del suo dettato poetico, allo stile piano e colloquiale di certi componimenti, alla ‘leggerezza’ della sua rima baciata. Restando ancorati, non oppositivamente o gerarchicamente, ma con spirito dialogico e paritario, al canone anglosassone, viene da ricordare che i critici vittoriani hanno letto certa produzione di William Blake come poesia esornativa adatta a essere praticata tra le *nursery rhymes*. In realtà, a ben guardare, le poesie di Blake, anche quelle scritte in rima baciata e, come è programmatico della poesia romantica, con parole facili e comprensibili da tutti, articolano invariabilmente al loro interno complessi sistemi filosofici che si proiettano in una precisa visione di un reale tutt’altro che semplicistico o semplificato. L’esempio lampante è quello di *The Echoing Green*, in cui la scena campestre rappresentata al ritmo di una filastrocca corrisponde in realtà alla costruzione fortemente simbolica di un vero e proprio microcosmo, attraversato e retto da un preciso sistema di riferimento filosofico e cosmologico.

In *We Are Going*, la già citata *Cookalingee* costruisce un affresco che per tanti versi è assimilabile al dettato poetico blakeiano, nella descrizione della scena quotidiana e degli umili oggetti di uso comune, nella temporalità circolare del componimento, nel linguaggio semplice e nel metro ritmato. E anche in questo caso, il ritratto della protagonista, donna indigena sospesa tra il mondo passato e quello presente, si espande a incarnare la storia della sua gente: ella rappresenta il correlativo oggettivo dell’ibridazione nella zona di contatto, è il particolare che sta per l’universale. La sua figura incarna inoltre in pieno sia il lato etico che quello epico della poesia indigena, e se del primo abbiamo già detto, è ora il caso di soffermarsi sul secondo.

Zanoletti osserva acutamente che i tratti ricorrenti della letteratura scritta da autori indigeni sono riconducibili a tre fondamentali paradigmi: il gusto per la narrazione, la ricostruzione memoriale e la rivendicazione politica. Si tratta di caratteristiche senz’altro presenti nel dettato poetico di Oodgeroo.



Sul ruolo centrale della dimensione politica ci siamo già soffermati, e ugualmente abbiamo detto del ruolo della memoria, cui abbiamo attribuito la speciale caratteristica di essere percepita dalla voce poetica come ri-attualizzante del passato, come perdurare del passato stesso e non (solo) come impeto nostalgico. È il caso ora di dire qualcosa in più sul legame tra questa poesia e narrazione, e su come i tre elementi, politico, poetico e narrativo, si combinino tra loro a produrre degli effetti di senso molto interessanti.

La poetessa racconta con vividezza le storie della sua gente: le vicende particolari della già citata Cookalingee, del pittore sfruttato, poi maltrattato e quindi dimenticato Namaatijra, dell'esproprio di Acacia Ridge sono affreschi narrativi di grande efficacia che seducono il lettore e ne stimolano l'interesse empatico. Il respiro delle storie particolari, tuttavia, si allarga a contenere una dimensione più universale. La ricostruzione memoriale, unita al racconto di vicende personali sullo sfondo delle lotte politiche nel contesto culturale, sociale e politico dell'Australia coeva fa sì che si crei, in queste liriche, un rapporto dialogico tra micro- e macro-storia. Uno dei ruoli politici che esse rivestono è appunto quello della riscrittura della storia australiana precedente e successiva all'invasione. La raccolta permette di (ri-)scrivere e (ri-)conoscere, in trenta poesie, la storia coloniale e millenaria di un popolo

Nell'organicità della raccolta,<sup>30</sup> nel farsi delle trenta poesie che la compongono, assistiamo, non solo dal punto di vista politico, ma anche in senso più letterario e narrativo, alla ri-creazione dell'epos aborigeno. Il termine greco ἔπος si traduce proprio con 'racconto', e ci riporta alla caratterizzazione narrativa della letteratura indigena di cui si diceva sopra, traducendosi nella ricostruzione della memoria collettiva di un popolo intero. In questo senso *We Are Going* è un poema epico, e lo è nella dimensione speciale su cui ci siamo già soffermati. Lo stile di Oodgeroo rende la rievocazione del passato un suo speciale *perdurare*, torniamo quindi al concetto usato in apertura di «passato progressivo», che si costruisce nella scelta tematica e nella qualità delle strategie affabulatorie utilizzate. Oodgeroo, infatti, tematizza costantemente istanze di 'fluttua-

---

<sup>30</sup> Suggestiva in questo senso appare la suddivisione tematica operata da Zanoletti, che distingue le liriche in otto blocchi semantici denominati rispettivamente in successione diacronica e sintagmatica: *Dichiarazione d'intenti*; *Orgoglio aborigeno*; *Il passato spogliato*; *Libertà*; *We Are Going*; *Le nostre tradizioni*; *La denuncia*; *Canzoni di speranza*.

zione' dei margini temporali, spaziali e culturali e questo contribuisce a fare della sua scrittura un esempio mirabile di letteratura retta su un paradigma di indecidibilità che ha la forza di rilanciare continuamente la sfida (linguistica e culturale) contro la disfatta, la scomparsa, l'annichilimento. La raccolta rappresenta, nella sua interezza, il lamento funebre per la scomparsa di un universo culturale, e allo stesso tempo la prova della sua rinascita e della sua permanenza.

Questa dinamica appare chiara nella poesia eponima, *We Are Going*,<sup>31</sup> nella quale diversi livelli cronologici si fondono nel racconto dell'arrivo di una tribù indigena in un luogo che un tempo era il suo territorio e che ora è stato espropriato, modificato e persino contaminato dai bianchi. Superstiti di una cultura morente, i membri della tribù rievocano il passato, gli usi, le cerimonie sacre che caratterizzavano la loro presenza in quello stesso luogo. La tribù indigena, che incarna l'intero popolo aborigeno, prende la parola e organizza un'argomentazione che si regge sulla ripetizione anaforica del sintagma «We are», che non è altro che un'affermazione identitaria. Allo stesso tempo, tuttavia, le definizioni di questa identità vertono sull'elencazione di elementi culturali e naturali che non esistono più, e che in quanto tali sembrerebbero sancire un'identità altrettanto svanita. Proprio la preterizione, tuttavia, la nominazione in assenza, crea e sostiene il gioco retorico e critico di una indecidibilità che rilancia il «passato progressivo», la persistenza identitaria, *mentre* si proclama l'annichilimento. L'intreccio culmina nel verso finale, in cui l'uso del presente progressivo, «We Are Going», segna il *climax* della strategia retorica descritta, nel suo affermare *insieme* il movimento verso la scomparsa e la determinazione ad andare avanti.

Siamo di fronte a una poesia che ci riconduce all'etimologia del termine stesso evidenziata da Sidney nella sua *Defence of Poesy* della fine del Cinquecento: poesia deriva dal greco ποιέω (*poieō*), che traduce il verbo 'fare': il poeta è un creatore di mondi. Nel caso di Oodgeroo, la poesia ri-crea il mondo 'morente' della cultura indigena, ne ricostruisce la storia e ne invoca la rinascita precisamente nel suo farsi, nel suo costruirsi come dettato poetico. In questo senso la poesia etica della rivendicazione politica si fa anche

---

<sup>31</sup> La poesia viene analizzata da Margherita Zanoletti alle pp. 129-133 della seconda parte; il testo integrale con la relativa traduzione sono alle pp. 216-217 della parte terza.

poesia epica, poesia che riprende e tramanda la memoria soggettiva e collettiva di un popolo e del suo Paese.

Nel 2009 lo scrittore e attivista indigeno Sam Watson dedica a Oodgeroo un'opera teatrale intitolata significativamente *Oodgeroo: Bloodline to Country*,<sup>32</sup> rappresentata nei teatri australiani in una versione diretta da Sean Mee e adattata da Ian Brown. L'opera è un omaggio alla figura di Oodgeroo, che l'autore aveva conosciuto personalmente negli anni caldi della nascita dei movimenti per la rivendicazione dei diritti degli aborigeni, anche in quanto partecipe dell'attività politica del figlio della poetessa, Denis, di cui abbiamo detto sopra. E proprio i diversi approcci, l'uno più dialogico, l'altro più votato all'azione, che animavano allora le rispettive forme di protesta divengono uno dei motivi centrali dell'opera drammaturgica.

Il punto focale del dramma è costituito dall'episodio del coinvolgimento di Oodgeroo, nel 1974, in un dirottamento aereo a opera di un gruppo armato palestinese nel volo di ritorno dopo la partecipazione al World Black and African Festival of Arts and Culture in Nigeria. Nel dirottamento muore un banchiere tedesco.<sup>33</sup> Nel *play*, Oodgeroo viene rappresentata come figura del dialogo, che tenta di risolvere la situazione favorendo il colloquio tra le parti avverse. La rappresentazione si organizza in una serie di *flash-back* che ricostruiscono i momenti e i personaggi salienti nella vita pubblica e privata della poetessa. Tra questi compare anche la scrittrice e giornalista socialista Mary Gilmore,<sup>34</sup> una figura determinante nella vita sociale e culturale dell'Australia del tempo e dei decenni precedenti. Vogliamo chiudere questa sezione del volume e accostarci alla lettura del resto con il viatico delle parole che, nel *play*, Gilmore rivolge a Oodgeroo: «Your words have power. Your stories belong to us all».<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> S. Watson, *Oodgeroo: Bloodline to Country*, Playlab Press, Brisbane 2009.

<sup>33</sup> Zanoletti accenna a questo episodio nel ricostruire la biografia della poetessa a p. 59.

<sup>34</sup> Zanoletti parla dell'incontro, nel 1962, tra Oodgeroo e Gilmore, allora novantasettenne, a p. 76 della seconda parte.

<sup>35</sup> [Le tue parole sono potenti. Le tue storie appartengono a tutti noi]. Watson, *Oodgeroo...*, p. 75.



PARTE SECONDA

MARGHERITA ZANOLETTI



I  
L'OPERA DI OODGEROO NEL CONTESTO  
DELLA LETTERATURA ABORIGENA AUSTRALIANA

Il capitolo d'apertura del presente studio intende porre in evidenza l'originalità e l'importanza del contributo artistico e intellettuale di Oodgeroo. A tale scopo, nella prima sezione esso illustra alcune caratteristiche fondamentali della letteratura aborigena, ripercorrendone lo sviluppo durante la seconda metà del XX secolo; nella seconda sezione, fornisce una succinta biografia di Oodgeroo; nella terza sezione segnala, prendendo in esame la critica prodotta dagli anni Sessanta a oggi, l'assenza di un'analisi della raccolta poetica *We Are Going*.

I.1. *Primi passi di una nuova letteratura*

L'anno che fa spartiacque tra storia e preistoria della letteratura aborigena australiana è il 1929. In questa data, David Unaipon pubblica *Native Legends*, la prima trascrizione delle voci che, per millenni, si sono tramandate i miti e i racconti della tradizione.<sup>1</sup> La seconda data significativa è il 1964, anno in cui compare il primo libro di poesie di Kath Walker (dal 1988, Oodgeroo Noonuccal),

---

<sup>1</sup> Originario del South Australia, David Unaipon (1872-1967) fu predicatore, scrittore e inventore. A partire dai primi anni Venti, Unaipon iniziò a interessarsi di mitologia aborigena e a comporre raccolte di leggende e miti indigeni, tra cui *Hungarrda* (1927), *Kinie Ger*, *The Native Cat* (1928) e *Native Legends* (1929). Degli anni Trenta sono le sue prime raccolte di poesia, mentre negli anni Cinquanta e Sessanta l'autore si concentra su racconti mitologici, e opere autobiografiche, tra cui *My Life Story* e *Leaves of Memory*. Sulla vita e l'opera di Unaipon, cfr. P. Jones, *Unaipon, David (1872-1967)*, in *Australian Dictionary of Biography*, Vol. 12, Melbourne University Press, Melbourne 1990, pp. 303-305.

*We Are Going*, che costituisce anche la prima opera poetica in assoluto pubblicata da un autore aborigeno.<sup>2</sup> Precedentemente a queste due date, si snoda la linea dei millenni di quando la parola abitava solo gli spazi della memoria e quelli, immensi, del continente australiano, sconosciuti alla cultura occidentale e alla lingua inglese.<sup>3</sup>

I tentativi di elaborare per iscritto una rapsodia millenaria, pertanto, si concentrano in questi ultimi ottant'anni. Le prime pubblicazioni editoriali riportano un successo immediato: il primo romanzo aborigeno, *Wild Cat Falling*, esce nel 1965 per opera di Mudrooroo Narogin (Colin Johnson);<sup>4</sup> *First Born and Other Poems*, di Jack Davis, compare nel 1970.<sup>5</sup> Tre anni dopo, esce *Because A White Man'll Never Do It*, di Kevin Gilbert, il primo saggio di politica, mentre nel 1978, lo stesso autore cura *Living Black*, una raccolta di storie tradizionali aborigene raccontate, finalmente, da un punto di vista aborigeno.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> K. Walker, *We Are Going*, The Jacaranda Press, Brisbane 1964. Tutte le citazioni contenute nel testo fanno riferimento a questa edizione.

<sup>3</sup> L'avvento dell'alfabeto nella civiltà aborigena australiana, tema che riemergerà spesso nel corso del primo capitolo, è un fenomeno complesso, che ha contribuito a generare una cultura ibrida fatta di memoria ed esperienza, oralità e scrittura. Sull'argomento, cfr. P. van Toorn, *Writing Never Arrives Naked: Early Aboriginal Cultures of Writing in Australia*, Aboriginal Studies Press, Canberra 2006.

<sup>4</sup> Mudrooroo Narogin (1938-) fu uno dei primi autori aborigeni a riscuotere successo e popolarità non solo in Australia, ma anche su scala internazionale. La sua opera prima *Wild Cat Falling* (Angus & Robertson, Sydney 1965; trad. it. L. Perrona, *Gatto selvaggio cade*, Le Lettere, Firenze 2003) è il romanzo di formazione di un ragazzo aborigeno che abita in città. Sarà nei luoghi della sua infanzia che il giovane riuscirà a ritrovare se stesso, incontrando un anziano cacciatore aborigeno che riesce a infondergli il senso di appartenenza alla sua terra. Non va dimenticato che nel 1996 l'identità aborigena di Mudrooroo fu duramente contestata dalle stesse comunità aborigene. Sull'opera di Mudrooroo, cfr. A. Oboe (ed.), *Mongrel Signatures. Reflections on the Work of Mudrooroo*, Rodopi, New York 2003 e A. Shoemaker, *Mudrooroo: A Critical Study*, Angus & Robertson, Pymble NSW 1993.

<sup>5</sup> J. Davis, *The First-Born and Other Poems*. Angus & Robertson, Sydney 1970. Davis (1917-2000) trascorse la fanciullezza a Yarloop, un villaggio nel Western Australia, dove lavorò come allevatore prima di trasferirsi a Perth e dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. Dopo *The First Born*, pubblicò *Jagardoo: Poems from Aboriginal Australia* (1978) e *John Pat and Other Poems* (1988), oltre a diverse opere di drammaturgia. Sulla sua opera, cfr. K. Chesson, *Jack Davis: A Life-story*, Dent, Melbourne 1988.

<sup>6</sup> K. Gilbert, *Because a White Man'll Never Do It*, Angus & Robertson,



Oltre a ciò, dagli anni Ottanta, svariate produzioni audiovisive (cinematografiche e televisive), tra cui, nel 1980, *Women of the Sun*, di Hyllus Maris e Sonia Berg, portano alla ribalta la questione aborigena e la trasformano in un prodotto mediatico.<sup>7</sup>

Lo sbocciare di questa nuova stagione creativa porta con sé due importanti risultati. In primo luogo, gli autori aborigeni si rendono conto di essere in grado di rielaborare e proporre la propria cultura meglio di chiunque altro. Le loro leggende, infatti, erano già state narrate e avevano fornito lo spunto per la creazione di opere scritte: si trattava, però, di contenuti rielaborati da autori occidentali, e che perciò conservavano un punto di vista straniente rispetto all'originale. In secondo luogo, accanto al fiorire della produzione artistica (non soltanto poetica e letteraria), la cultura aborigena diviene oggetto di studio nelle università: ci si chiede chi sia il poeta aborigeno, che differenza passi tra questi e un qualsiasi altro scrittore in lingua inglese, e si comincia a pensare che valga la pena occuparsene in modo sistematico e scientifico. Autori di spicco, tra i quali Oodgeroo, proponendosi all'attenzione del pubblico occidentale sia attraverso la produzione artistica, sia in virtù del proprio impegno sociale e civile, hanno spesso ottenuto riconoscimenti ufficiali da

---

Sydney 1973. Gilbert (1933-1993) nacque nella regione del Wiradjuri, nel New South Wales. Rimasto orfano all'età di sette anni, da adulto trascorse alcuni anni in prigione accusato dell'omicidio della moglie. Durante la prigionia, iniziò a studiare e documentarsi per esprimere artisticamente la propria esperienza. Ne derivarono opere di poesia (tra cui *End of Dreamtime*, Island Press, Sydney 1971 e *People are Legends*, University of Queensland Press, Brisbane 1978) e saggistica (*Living Black: Blacks Talk to Kevin Gilbert*, Allen Lane, The Penguin Press, Melbourne 1977) che si aggiudicarono importanti riconoscimenti. *Because a White Man'll Never Do It*, pubblicato nel 1973 (Angus & Robertson, Sydney), illustra tutte le problematiche affrontate da Gilbert nel corso della sua vita e della sua produzione letteraria.

<sup>7</sup> *Women of the Sun* fu trasmessa in Australia in 1981 dai canali televisivi pubblici ABC e SBS. Questa serie, composta da quattro episodi, narra circa 150 anni di storia aborigena secondo la prospettiva di alcune donne indigene. I primi due episodi sono ambientati nell'Ottocento (rispettivamente, negli anni Venti e negli anni Novanta), mentre il terzo e il quarto episodio illustrano gli anni Trenta e gli anni Ottanta del secolo scorso. Sulla questione aborigena nel cinema, cfr. S. Tuccio (ed.), *Sguardi australiani: idee immaginari e cinema degli antipodi*, Le Mani, Genova 2003 e Ead., *Cinema. I cortometraggi di Tracey Moffatt, Ivan Sen, Darlene Johnson e Richard Frankland*, in F. Tamisari, F. Di Blasio (eds.), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*. Jaca Book, Milano 2007, pp. 171-187.

parte di università di prestigio di tutti i continenti, stimolando il mondo accademico ad ampliare i propri orizzonti di ricerca.

L'intensificarsi dello studio della letteratura aborigena nelle università coincide con il diffondersi delle teorie cosiddette «post-coloniali». Ricordiamo la definizione di «post-colonial» di Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin:

The term post-colonial is used generally to describe all cultures affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. It is also considered as the most appropriate term for the new cross-cultural criticism which has emerged in recent years and for the discourse through which it is constituted.<sup>8</sup>

Più recentemente, il termine 'post-coloniale' è stato sostituito con l'aggettivo 'neocoloniale', a enfatizzare da una parte la continuità anziché la frattura storica tra imperialismo e dopoguerra, e dall'altra l'inconsistenza di parametri geografici e quindi nazionali nel definire le dinamiche culturali moderne e contemporanee.<sup>9</sup>

## 1.2. Tre tratti fondamentali della letteratura aborigena

Dopo aver delineato il contesto in cui è nata la scrittura aborigena, ci occuperemo di rendere evidenti i lineamenti specifici di questa letteratura, i tratti che la distinguono dalle altre letterature, con l'intento di fornire alcune premesse necessarie alla successiva analisi dei testi di Oodgeroo.

Per rendere giustizia alla ricchezza espressiva, alla profondità dei contenuti, alla sapienza narrativa e alla capacità evocativa dei testi presi in esame, è indispensabile munirsi di paziente disponibi-

---

<sup>8</sup> [Il termine post-coloniale è generalmente utilizzato per descrivere tutte le culture interessate dal processo imperialistico dal momento della colonizzazione a oggi. È anche considerato il termine più appropriato per la nuova critica cross-culturale che è emersa negli ultimi anni e per il discorso mediante il quale essa è stata costituita.] Questa e le successive traduzioni dall'inglese nel testo sono di chi scrive. B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, London & New York 1989, p. 2. Sulla concettualizzazione della letteratura post(?)coloniale, cfr. F. Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*, Università degli Studi di Trento, Trento 2005, pp. 15-22.

<sup>9</sup> Cfr. Tamisari, Di Blasio (eds.), *La sfida...*, p. 7.

lità e apertura verso il testo, oltre che di un'attenzione sensibile nei confronti del contesto sociale e politico in cui le opere sono state prodotte. In particolare, tre tematiche fondamentali necessitano di particolare attenzione: la complessità della narrazione, il tema della memoria e la dimensione politica. A partire da questi tre spunti, sarà più agevole analizzare e comprendere il fenomeno della letteratura aborigena nel suo complesso, e la poetica di Oodgeroo come stadio fondamentale di questa fioritura.

### I.2.1. Intrinseca complessità: il modello narrativo

La prima caratteristica fondamentale della letteratura aborigena corrisponde al fatto che, dietro una costruzione testuale apparentemente lineare e ingenua, si cela una naturale complessità creata dall'intreccio di tante storie, dove i significati si sovrappongono, si sedimentano e riposano inquieti, come spesso avviene quando la memoria individuale arricchisce la memoria collettiva di particolari, con l'aggiunta di nuove sfumature e angolature.<sup>10</sup> In altri termini, esiste una complessità imparentata con le modalità in cui il testo ha origine, con le fonti (orali e tradizionali)<sup>11</sup> da cui scaturisce e con il formato al quale ha dovuto adeguarsi, trasformandosi in testo scritto.<sup>12</sup>

Parlando di complessità, occorre sgombrare il campo da inutili preconcetti. Anche il poeta aborigeno fa uso frequente di stilemi, forme metriche e figure retoriche a noi conosciuti, come ossimori, ripetizioni e metafore. Anzi, vale la pena subito specificare che la letteratura aborigena usa la lingua inglese, cioè la lingua dei suoi

---

<sup>10</sup> Sulla relazione tra letteratura, memoria e oralità, cfr. K. Fagan, *Private Stories in Aboriginal Literature*, in K. Thor Carlson, K. Fagan, and N. Khanenko (eds.), *Orality and Literature: Reflections Across Disciplines*, University of Toronto Press, Toronto 2011, pp. 153-176.

<sup>11</sup> In questo libro, il termine «tradizionale» si riferisce al legame della cultura aborigena contemporanea con il proprio passato. Esso non implica nozioni di staticità, atemporalità, primordietà, bensì connota una realtà sociale in continua e complessa trasformazione. Cfr. Tamisari, Di Blasio (eds.), *La sfida...*, pp. 9-10.

<sup>12</sup> Si veda B. Ashcroft, *Caliban's Voice. The Transformation of English in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London & New York 2009. Sul rapporto specifico tra letteratura aborigena e lingua inglese, segnaliamo l'accurato studio di K.E. Russo, *Practices of Proximity: The Appropriation of English in Australian Indigenous Literature*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2010.

dominatori bianchi, e si serve dei mezzi retorici della lingua egemone. Tuttavia,

[i]l mezzo linguistico usato, che è l'inglese o le sue varietà di *nation language*, secondo la definizione che Brathwaite<sup>13</sup> dà dell'inglese caraibico, è l'unico aspetto che la produzione letteraria aborigena condivide con la cultura anglosassone, insieme all'utilizzo, in forma ibridata, di certi generi letterari tipici della tradizione occidentale (quali il diario, l'epistolario, il romanzo o la novella). Per il resto, la letteratura aborigena australiana si distingue come fenomeno esclusivo e particolare che, nelle sue molteplici ibridazioni, dà luogo alla (ri)scrittura di una storia recente e spesso rimossa.<sup>14</sup>

Per trovare gli elementi stilistici che fanno la differenza rispetto ad altre tradizioni, dobbiamo trasferirci piuttosto sul piano del rapporto dell'artista con la propria materia poetica. A questo livello, i due elementi peculiari sono l'incanto davanti ai cicli della natura e il ricordo, il richiamo mnemonico delle antiche storie tradizionali. Come in una danza del corteggiamento, questi due elementi si alternano e si combinano, generando esiti poetici del tutto originali. Quanto al primo elemento, vale a dire la presenza della natura, si potrebbe obiettare che anche la tradizione poetica europea canta la bellezza della natura e il ciclo delle stagioni: si tratta anzi di un filone artistico dei più antichi e rigogliosi. Tuttavia, nel contesto culturale aborigeno, l'argomento assume un significato particolarmente pregnante: il paesaggio naturale è mitologia viva. Secondo la tradizione aborigena, in principio il pianeta era completamente vuoto.<sup>15</sup> La Terra come noi la conosciamo, con il cielo, la terra, e tutto ciò che essi contengono, risale al Tempo del Sogno (*Alcheringa/ Dreaming*), durante il quale, per azione di alcuni misteriosi esseri soprannaturali, vennero alla luce tutti gli elementi e tutte le creature terrestri, compreso l'uomo. Inoltre, nel Tempo del Sogno furono generate le leggi cui gli uomini obbediscono: le leggi della convivenza umana, le regole della distribuzione del cibo, le regole del matrimonio, i rituali dell'iniziazione e le cerimonie funebri.

<sup>13</sup> E.K. Brathwaite, *Nation Language*, in B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds.), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London 1995.

<sup>14</sup> Di Blasio, *The Pelican...*, p. 9.

<sup>15</sup> Una preziosa testimonianza letteraria della mitologia aborigena sono le leggende della creazione raccolte e trasposte da A. Wyclif Reed in *Aboriginal Stories*, Reed Books, Sydney 1994, pp. 11-44.

Quando l'azione creatrice terminò, il Tempo del Sogno non si concluse del tutto. Per questo, l'*Alcheringa* fu un inizio che non ebbe mai fine. Alcuni miti narrano che i misteriosi creatori scomparvero: o meglio, essi abbandonarono le spoglie mortali, ma continuarono a vivere in luoghi segreti, come grotte, alberi, pozze d'acqua; altri salirono in cielo per divenire corpi celesti; altri ancora si trasformarono in forze naturali come il vento, la pioggia, il fulmine o il lampo. Perciò il paesaggio è tuttora abitato da alcuni spiriti creatori, è icona della creazione, del Tempo del Sogno che non ha fine (il presente progressivo *Dreaming* pone l'accento sull'idea di moto attuale e perpetuo).<sup>16</sup> Di qui la portata spirituale dello stupore del poeta di fronte al rinnovarsi della natura come ciclico rituale.

Il secondo elemento caratteristico della narrazione aborigena è, a partire dagli anni Sessanta, il confluire del patrimonio orale in una produzione scritta. Come rileva Penny van Toorn in *Writing Never Arrives Naked*,<sup>17</sup> la pratica letteraria non si limita a trasportare un certo sapere da un contesto socio-culturale a un altro, bensì trasforma il sapere stesso in prodotto interculturale, in un *bricolage* creativo.<sup>18</sup> I significati, cioè, dipendono dai processi in cui essi sono stati assimilati. Attraverso la pratica della lettura e della scrittura, le comunità aborigene hanno sviluppato e adattato contenuti nuovi e originali che perpetuano strutture e valori tradizionali basati sull'oralità.<sup>19</sup>

La società aborigena è fondata sulla narrazione. I viaggi delle creature del Tempo del Sogno, che crearono il paesaggio e stabilirono le norme per gli esseri umani, sono narrati nei cicli di canti e iscritti nel paesaggio stesso. Dal 1770, anno dello sbarco di James Cook sul continente australiano, gli aborigeni hanno utilizzato la

---

<sup>16</sup> Sulla differenza tra *Dreamtime* e *Dreaming* cfr. il terzo capitolo della tesi di A. Furlan, *Il rapporto formatore di corpo e paesaggio nella cultura aborigena australiana in riferimento alla pratica rituale musicale*, disponibile online: <http://aborigeni.interfree.it/3.html#3.2>. Cfr. anche F. Tamisari, *Saggezza del dreaming e visione moderna. La micropolitica del genere in una comunità indigena australiana*, «La ricerca folklorica», 46 (2002), pp. 51-59.

<sup>17</sup> van Toorn, *Writing Never*.

<sup>18</sup> Cfr. anche B. Norris, *Domesticating Resistance: the Dhan-Gadi Aborigines and the Australian State*, Berg, Oxford 1989.

<sup>19</sup> Un discorso affine vale a proposito della produzione musicale e delle arti visive. Su questo tema rimandiamo a Tamisari, Di Blasio (eds.), *La sfida...*, pp. 41-58 e 217-221.

narrazione secondo due scopi principali: da un lato, nell'intento di perpetuare la propria saggezza e le proprie tradizioni culturali; dall'altro, per attribuire un significato all'impatto della colonizzazione europea. Poiché, infatti, la scrittura è un fenomeno relativamente recente e affonda le proprie radici in un vasto patrimonio orale, tale patrimonio, che sta alla base della scrittura aborigena, è di fondamentale importanza per il mantenimento della continuità culturale e per fornire a chi ascolta analisi e interpretazioni della società contemporanea.

### I.2.2. Ricordare

Come è emerso nella sezione precedente, rielaborare la tradizione fa parte del modo in cui un popolo crea significato culturale. La narrativa (specialmente il genere della *life-narrative*, o delle *life stories*) è un veicolo efficace per ricongiungersi con aspetti fondamentali del proprio passato e ricreare una propria identità dopo aver subito una qualche azione destabilizzatrice. È il caso dell'identità indigena, sfrattata storicamente e spazialmente dai colonizzatori.

La rievocazione del passato, seconda caratteristica fondante della letteratura aborigena, contribuisce alla complessità propria di questa letteratura, e si attua su due livelli. Il primo livello è quello mitologico, nel quale il rapporto tra passato e presente si gioca sull'idea di un presente *che è passato* in quanto il passato non può finire ma si proietta in avanti e in eterno. È un livello, questo, nel quale i piani aristotelici s'intersecano e si annodano perdendo di senso e originando soluzioni stilistiche di apparente incoerenza temporale su cui ci soffermeremo a tempo debito nel corso dell'analisi.

Il secondo livello è legato all'evoluzione storica più recente, e parla del contrasto tra le fasi pre-coloniale e coloniale. A essa, tra l'altro, si riallaccia il discorso sulla politicità della letteratura aborigena<sup>20</sup> e sul tentativo di riabilitazione e riscatto della cultura soprattutto attraverso il recupero della tradizione orale e il travaso (o meglio, la sua rilettura) in una nuova cornice culturale, adatta alla nuova situazione storica, ai nuovi mezzi e al nuovo pubblico.

In questa sezione ci concentreremo sul secondo livello, che è quello che ci avvicina intimamente ai testi di Oodgeroo, stimolan-

---

<sup>20</sup> Cfr. sezione I.2.4.

doci a ripercorrere un tratto di storia della letteratura aborigena e fornendoci utili spunti di riflessione, preliminari all'analisi testuale delle liriche.

Prendiamo come primo esempio di scrittura memoriale l'acclamato romanzo di Sally Morgan,<sup>21</sup> *My Place*, pubblicato nel 1987, a ridosso del bicentenario dalla colonizzazione europea del continente australiano.<sup>22</sup> In questo libro, l'autrice ricerca con ostinazione nella memoria dei familiari, e contro la loro stessa volontà, le proprie origini, nascoste per paura e vergogna. Scopre così di essere in parte aborigena e lo proclama con orgoglio, per riscattare la vita dolorosa della sua vecchia cara nonna *blackfella*<sup>23</sup> e per combattere l'ingiustizia e ridare dignità a un popolo ancora schiavizzato e oppresso dal razzismo. Ricostruendo le vite della madre, della nonna e del fratello di quest'ultima, l'autrice evoca emozioni, affetti, sofferenze e valori di persone che hanno conosciuto il genocidio, e dipinge un quadro terribile dell'Australia bianca. È il parallelo in chiave fiction di quanto ci offrono le oniriche *Songlines* di Bruce Chatwin e il saggio storico di Robert Hughes *The Fatal Shore*, ma con il ritmo avvincente del romanzo poliziesco e il tratto stilistico ed etico della scrittura autobiografica.<sup>24</sup> *My Place* ripercorre con lucidità, ma senza sprofondare nell'amarezza, la storia coloniale, e suggerisce una convivenza possibile tra aborigeni e colonizzatori. Il suo tono privo di vittimismo rende possibile una lettura empatica, anticipando la retorica ufficiale della *Reconciliation*.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Sally Jane Morgan (1951-) è una scrittrice e illustratrice australiana aborigena originaria di Perth, autrice, tra l'altro, di numerosi libri per bambini.

<sup>22</sup> S. Morgan, *My Place*, Fremantle Arts Centre Press, Fremantle WA 1987 (trad. it. di M. Bartocci, *La mia Australia*, Theoria, Roma e Napoli 1998). Il romanzo ha venduto più di mezzo milione di copie in Australia, è stato tradotto in numerose lingue e ha vinto diversi premi letterari.

<sup>23</sup> *Blackfella* è un termine di slang australiano che si riferisce agli aborigeni, ed è generalmente considerato un termine neutrale, usato da bianchi e neri. La parola *blackfella* (nella variante originaria *blackfellow*) ricorre anche nelle poesie di Oodgeroo *White Man, Dark Man* e *The Unhappy Race*, analizzate nel terzo capitolo.

<sup>24</sup> B. Chatwin, *The Songlines*, Viking, New York 1987 (trad. it. di S. Garioglio, *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano 1987). R. Hughes, *The Fatal Shore: A History of the Transportation of Convicts to Australia, 1787-1868*, Collins Harvill, London & Sydney 1987 (trad. it. di A. Ravano e G. Luzani, *La riva fatale: l'epopea della fondazione dell'Australia*, Adelphi, Milano 1990).

<sup>25</sup> La politica della *Reconciliation* venne promossa dal Governo australiano negli anni Novanta con lo scopo di attuare programmi volti a ridurre lo svan-

*The Letter*, un'altra opera di Morgan, è il racconto di una donna che porta avanti l'incarico della sorella morta di trovare la figlia, strappata alla famiglia dal governo australiano perché fosse educata all'occidentale. La storia narra il tentativo di ristabilire un contatto interrotto a causa della separazione, e, contemporaneamente, illustra come un testo (in questo caso, la lettera della madre) possa svolgere la funzione di medium di comunicazione indispensabile in assenza della persona. La scrittura, in altri termini, può essere impiegata per ristabilire i legami della comunità. L'aspetto testimoniale di *My Place* e di *The Letter* ritorna nel romanzo di Ruby Langford Ginibi,<sup>26</sup> *Don't Take Your Love to Town*, del 1988.<sup>27</sup> In un'intervista rilasciata nel 1994, l'autrice confessò che avrebbe desiderato che il suo romanzo fosse letto a scuola durante le lezioni di storia. Langford documenta l'esistenza di un'ampia fetta di cultura aborigena all'interno delle comunità rurali del New South Wales, mostra l'importanza, per gli indigeni, del lavoro agricolo come mezzo per mantenere l'autonomia economica, e descrive la migrazione dei contadini aborigeni dalla campagna alla città, con i conseguenti cambiamenti nei valori e nelle dinamiche sociali. Il libro di Langford non si limita a illustrare le condizioni economiche e sociali degli aborigeni, ma evoca il disagio, l'alienazione e il disorientamento di individui che hanno smarrito il proprio senso di appartenenza. La varietà della rievocazione del passato nella scrittura aborigena è testimoniata dalla raccolta *Paperbark: A Collection of Black Australian Writings*, opera che ripercorre a grandi linee la storia della letteratura aborigena, pubblicata nel 1990 da Jack Davis, Stephen Muecke, Mudrooroo Narogin e Adam Shoemaker.<sup>28</sup> Nell'introduzione, che illustra la filosofia, le finalità e

---

taggio e la marginalizzazione delle popolazioni indigene nei confronti della cultura coloniale dominante, mediante interventi mirati negli ambiti dell'istruzione, della sanità e dell'economia.

<sup>26</sup> Ruby Langford Ginibi (1934-2011) era nata nel 1934 a Coraki, nel nord del New South Wales, appartenente alla tribù Bundjalung. Il suo nome tribale Ginibi significa 'cigno nero'. Langford Ginibi, autrice di libri e racconti, ognuno dei quali racconta le sue esperienze biografiche, è scomparsa nel 2011. La scrittrice viveva a Sydney ed era attiva nei circoli letterari e aborigeni della città.

<sup>27</sup> R. Langford Ginibi, *Don't Take Your Love to Town*, Penguin, Ringwood Vic, 2008.

<sup>28</sup> J. Davis, S. Muecke, Mudrooroo Narogin and A. Shoemaker, *Paperbark: A Collection of Black Australian Writings*, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1990. Stephen Muecke insegna Scrittura creativa presso l'Univer-



l'intento del libro, i curatori affermano che il loro non è un tentativo di omogeneizzare e ridurre la complessità della scrittura aborigena, bensì una collezione che si ispira ai principi della molteplicità e del pluristilismo. Molti dei brani scelti sottolineano la convinzione che una lettura fedele di un testo aborigeno non può essere disgiunta da una conoscenza approfondita del suo contesto storico e culturale.

Anche le pubblicazioni dell'ultimo decennio enfatizzano il tema della memoria come processo di costruzione dell'identità, ma in termini più intimisti, introspettivi e psicologici. In *Dorothy's Skin*,<sup>29</sup> Dennis McDermott parla della madre ultraottantottenne come di colei che gli ha fornito gli strumenti per interpretare il mondo, e, prima di tutto, se stesso.

Come sottolinea Anita Heiss, e come approfondiremo nella prossima sezione, a lungo la scrittura aborigena è rimasta veicolo espressivo del concetto di *aboriginality*, senza riuscire a emanciparsi da questa preponderanza.<sup>30</sup> Gli anni Sessanta, sfondo sociale, culturale e politico all'emergere della prima, influente generazione di autori aborigeni, tra cui Oodgeroo, persistono come modello prediletto da molti autori, i quali tendono a identificarsi nello stile, nei toni e nei contenuti con la poesia di denuncia che ha supportato le lotte di emancipazione politico-sociale degli scorsi decenni.

*Dorothy's Skin* sembra indicare una nuova direzione rispetto alla tendenza segnalata da Heiss. Trascendendo il significato politico

---

sità del New South Wales, a Sydney. Le sue pubblicazioni più recenti includono *Ancient & Modern: Time, Indigenous Culture and Philosophy* (University of New South Wales Press, Sydney 2004) e *Joe in the Andamans and Other Fictocritical Stories*, Local Consumption Publications, Sydney 2008. Sull'opera di Adam Shoemaker, cfr. il secondo capitolo.

<sup>29</sup> D. McDermott, *Dorothy's Skin*, Five Islands Press, Woolloongog 2003. Una recensione di questo volume è apparsa in Italia per la prima volta sulla rivista «Semicerchio», 32-33 (2005).

<sup>30</sup> Secondo Heiss, «the real impact Aboriginal identity has on the production of writing, and how the politics of identity is expressed through the poetic form, emerges on reading Aboriginal poets, some of whom write in reaction to continued definition of Aboriginality by white academics and anthropologists». [L'impatto reale che l'identità aborigena ha sulla produzione di scrittura, e come la politica dell'identità si esprima attraverso la forma poetica, emergono dalla lettura dei poeti aborigeni, alcuni dei quali scrivono in risposta all'abusata definizione di aboriginalità da parte di accademici e antropologi bianchi.] A. Heiss, *Black Poetics*, «Meanijn» – Blak Times, 65/1 (2006), pp. 181-182.

della propria identità di poeta, McDermott si sente *altro*, prima che aborigeno. Così scrive in *Borderline*:

I had no idea  
that I was ever a boong  
before I was ever a hippie<sup>31</sup>

In questo senso va segnalato che nell'ampio e variegato raggio di temi e immagini che raduna, *Dorothy's Skin* propone una riflessione sul ruolo della psicologia, come in *Psychologists*:

...psychology  
Always had aspirations  
To escape pure conjecture, show the world  
That it was truly a hard science, evidence-based,  
Always fell short.<sup>32</sup>

Forse perché McDermott – nato da padre metà irlandese, metà scozzese e da madre aborigena, cresciuto nella claustrofobica e conservatrice Tamworth<sup>33</sup> degli anni Cinquanta – insegna psicologia presso la Facoltà di Medicina della University of New South Wales di Sydney, ha una verbalizzazione poetica legata all'evocazione non solo del passato, ma dell'eterno divenire del sé.

### 1.2.3. Una letteratura politica: Mudrooroo Narogin e Oodgeroo Noonuccal

La terza caratteristica fondamentale della letteratura aborigena è la sua dimensione politica, che ci richiede di considerare le implicazioni sociali, storiche, politiche ed economiche che fanno da sfondo alla nascita delle opere. In particolare, occorre tenere presente che la scrittura aborigena nasce anche dal desiderio di comunicare a un pubblico bianco, e di rivolgersi al maggior numero di lettori possibile. Nello stesso tempo, essa è legata alla necessità di confrontare il proprio passato con il presente, e di farli convivere:

<sup>31</sup> [Non avevo idea / di essere stato un *boong* / prima di essere stato un hippie.] «*Boong*» è un termine spregiativo che significa «aborigeno».

<sup>32</sup> [... la psicologia / Ha sempre avuto l'aspirazione / Di sfuggire alla pura congettura, mostrare al mondo / Che era davvero una scienza dura, basata sull'evidenza, / Ha sempre fallito.]

<sup>33</sup> Tamworth si trova a metà strada tra Sydney e Brisbane, nell'entroterra del New South Wales, ed è la città più importante del New England.

l'analisi della contemporaneità opera attraverso il filtro della cultura, attingendo a quell'immenso sistema d'interpretazione della realtà che è il mito.

Come evidenziato da Lorenzo Perrona nel suo saggio *Una rinata tradizione: soggettività contemporanea ed epos collettivo nella poesia indigena australiana*, la letteratura aborigena è letteratura radicalmente politica.<sup>34</sup> Sin dagli esordi, le opere più celebri e significative, sulle quali è germogliata una nuova letteratura, e che sono servite da modello e pietra di paragone per autori e produzioni successive, sono imbevute di una preponderante componente sociale, 'impegnata'. Oodgeroo non fa eccezione.

La letteratura aborigena, ad esempio, si interroga insistentemente sul problema di definire il ruolo dell'artista all'interno della società contemporanea, alla luce dell'importanza cruciale che la cultura ha rivestito e tuttora riveste nel campo delle rivendicazioni politiche e sociali. Affermare che la scrittura aborigena è scrittura politica, tuttavia, non basta. La sua dimensione politica, infatti, è correlata a una serie di preoccupazioni e si esprime in una varietà di modi, modulandosi intorno a temi come la resistenza alla repressione, la riconciliazione con la cultura dei colonizzatori, la celebrazione della propria tradizione, la riconfigurazione di alcuni aspetti del patrimonio orale nel formato scritto e la sopravvivenza culturale e della comunità. In merito all'argomento, Antony Giddens ha proposto la classificazione che segue, tenendo conto dei contenuti e delle finalità di un'opera:

1. opere che auspicano emancipazione politica (*emancipatory politics*), vista come il superamento di ingiustizia e discriminazione sistemiche;
2. opere che propongono politiche di vita (*life politics*) o, in altre parole, la creazione di principi etici di vita e coesistenza;
3. opere che offrono una combinazione di 1. e 2.<sup>35</sup>

Poiché le preoccupazioni politiche espresse dagli scrittori aborigeni sono varie e diversificate, una lettura distratta può impedirci

---

<sup>34</sup> Osserva Perrona: «La letteratura indigena, espressione di una minoranza, è stata portatrice di idee innovative che, dagli anni Settanta in poi, hanno avuto delle straordinarie ripercussioni addirittura sul senso di identità della 'nazione' australiana, dando origine al riconoscimento delle radici aborigene dell'identità australiana». In Tamisari, Di Blasio (eds.), *La sfida...*, p. 139.

<sup>35</sup> Cfr. A. Giddens, *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity, Cambridge 1991, pp. 210-211 e 214.

di notare questa molteplicità. Al contrario, nella sua introduzione a *Inside Black Australia* (1987), Gilbert parla in toni appassionati dell'autenticità dei concetti di *aboriginality* e giustizia come dei soli principi in grado di sorreggere la futura sopravvivenza dell'Australia.<sup>36</sup> Gilbert raffigura l'Australia contemporanea come un campo di battaglia sul quale si scontrano due forze opposte, una positiva e una negativa: rispettivamente, aborigeni e colonizzatori. Enfatizzando da un lato la spoliazione del popolo aborigeno, e la brutalità e l'ipocrisia dei bianchi dall'altro, Gilbert si propone di mettere sull'attenti quei lettori che sarebbero propensi a una lettura depoliticizzata, puramente estetica dei testi. Gli autori scelti (tra i quali Frank Doolan, James Everett, Mary Duroux, Rex Marshall e Julie Watson Nungarrayi) devono la propria notorietà, più che ai loro versi, all'attivismo politico e al ruolo ricoperto all'interno delle comunità. Possiamo, anzi, affermare che questa sia la chiave di lettura proposta dal curatore, che talvolta rischia di sovrapporsi alla varietà e all'individualità dei testi scelti nell'antologia. In realtà, gran parte della letteratura aborigena degli anni Ottanta e Novanta è *writing in process*, caratterizzato da generale instabilità, eccessi verbali e ribellione contro ogni idea codificata di forma e contenuto. Citiamo in particolare, due testi usciti nel 1990: *The Kadaitcha Sung*, di Sam Watson,<sup>37</sup> e *Scream Black Murder*, di Philip McLaren.<sup>38</sup> Entrambi affrontano temi come sadismo e violenza e mostrano, in un modo provocatorio e incontrollato, un'allergia per le codificazioni di genere e per l'obbedienza alle aspettative del lettore.

Watson, sulla scia di numerosi autori che l'hanno preceduto, raffigura il potere colonizzatore come qualcosa di radicalmente illegittimo, e identifica la brutalità del regime coloniale come elemento necessario per mantenere status e privilegi della classe dominante. Tuttavia, invece di accontentarsi di un semplificato dualismo culturale e razziale, Watson introduce tra queste due categorie impurità e conflittualità. L'ambiguità diventa, cioè, elemento costituzionale del mondo sociale. Per esempio, nel romanzo alcuni aborigeni tradiscono la comunità e diventano coloni, mentre alcuni dei

---

<sup>36</sup> K. Gilbert (ed.), *Inside Black Australia: An Anthology of Aboriginal Poetry*, Penguin, Ringwood Vic. 1988.

<sup>37</sup> S. Watson, *The Kadaitcha Sung*, Penguin Books, assisted by the Literature Board of the Australia Council, Ringwood Vic. and New York 1990.

<sup>38</sup> P. McLaren, *Scream Black Murder*, Harper Collins, Pymble NSW 1995.

personaggi più spregevoli sono aborigeni. La rappresentazione del *Dreaming* non è mai romanticizzata o utopica: al contrario, è contaminata da cambiamento, conflitto, cinismo e trasgressione. Così facendo, Watson riassume e ricostituisce simboli culturali. *Scream Black Murder* è, invece, un romanzo del crimine a tutti gli effetti, nel quale però McLaren inserisce alcuni temi estranei, come la politica statale dell'allontanamento dei bambini dalle famiglie, o un intero *excursus* che racconta la storia di un aborigeno ucciso per errore dalla polizia del New South Wales. In tal modo, l'autore fornisce informazioni specifiche e dettagliate sulle dinamiche del razzismo in Australia. Va notato che McLaren suggerisce un'immagine originale della soggettività aborigena: individui che creano identità nuove come risultato delle condizioni sociali che cambiano (ad esempio, l'autore descrive la relazione tra comunità rurali e comunità metropolitane).

Un altro esempio di rifiuto di canonizzazioni o passatismi è il romanzo *True Country* di Kim Scott, uscito nel 1993.<sup>39</sup> Per molti versi, si tratta di una rivisitazione e ricomposizione di temi già sviluppati da scrittori aborigeni precedenti. Quello che, invece, ne fa un'opera originale è il fatto che Scott riconosca il potere della tradizione, ma rigetti qualsiasi punto di vista stereotipico sull'*aboriginality*. Malattia e bassezza morale in Scott abitano accanto alla conoscenza della cultura tradizionale. Non esiste un punto di vista unico, dominante, poiché la posizione autoriale supera la sfera personale senza identificarsi con nessuno dei personaggi, pur facendoli parlare in prima persona. L'idea forse più innovativa del libro è che la confluenza di tradizione e modernità sia la conoscenza («knowledge»), e non un'identificazione rituale o sentimentale, o un ritorno spaziale alle origini.

Generalmente, per quanto riguarda la letteratura impegnata, le due personalità considerate figure chiave sono Mudrooroo e Oodgeroo. Come accennato in precedenza, Mudrooroo pubblicò il suo primo romanzo, *Wild Cat Falling*, nel 1965.<sup>40</sup> L'opera si rivelò profetica nel modo in cui l'autore sviluppò temi indigeni relativi alla terra, tradizione, identità, governo e comunità, e nel modo in cui seppe escogitare una soluzione narrativa che implicava una ri-

---

<sup>39</sup> K. Scott, *True Country*, Fremantle Arts Centre Press, South Fremantle WA 1993.

<sup>40</sup> Cfr. il già citato saggio di Perrona in Tamisari, Di Blasio (eds.), *La sfida...*, pp. 139-140.

creazione del sé e della propria cultura attraverso un ritorno alle proprie origini culturali. Senza necessariamente fare esplicito riferimento a *Wild Cat Falling*, gli autori aborigeni successivi esplorarono gli stessi temi e adottarono soluzioni narrative affini. Subito dopo la pubblicazione di *Wild Cat Falling*, Mudrooroo partì dall'Australia, per trascorrere un lungo periodo in Asia. Rientrato nel proprio Paese sul finire degli anni Settanta, incominciò a pubblicare regolarmente romanzi, che ottennero un buon successo di pubblico e critica. Tuttavia, l'opera probabilmente più significativa è *Writing from the Fringe*, una raccolta di saggi critici di letteratura aborigena che Mudrooroo pubblicò nel 1990.<sup>41</sup>

L'idea centrale di *Writing from the Fringe* si ispira alla periodizzazione operata da Frantz Fanon, il quale, in *Pelle nera maschere bianche* identifica una serie di tappe lungo un percorso progressivo, che parte da una letteratura assimilata e culturalmente alienata per approdare a una letteratura attiva e propositiva.<sup>42</sup>

Semplificando la categorizzazione di Fanon, Mudrooroo sostiene che la letteratura aborigena sia entrata nella fase attiva, durante la quale molti aborigeni, che in precedenza non avevano mai pensato di diventare autori, iniziano a scrivere. Secondo Mudrooroo, tuttavia, molto di ciò che viene scritto è ancora una filiazione e non ancora autenticamente aborigeno. Solo la poesia di Lionel Fogarty viene citata come esempio di scrittura in cui si mescolano elementi del linguaggio parlato indigeno, espressioni di impegno politico e tecniche moderne di versificazione: un esempio, cioè, di autentica scrittura aborigena decolonizzata.<sup>43</sup>

Un'altra tesi di Mudrooroo prevede che l'autentica scrittura aborigena sia contraddistinta da una peculiare testualità. L'autore fa l'esempio del miscuglio di tempi verbali frequente negli scrittori aborigeni. Ciò, di per sé, non è soltanto un tratto distintivo della

---

<sup>41</sup> Mudrooroo Narogin, *Writing from the Fringe: A Study of Modern Aboriginal Literature*, Hyland House, South Yarra Vic. 1990.

<sup>42</sup> F. Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Éditions du Seuil, Paris 1952 (trad. it. M. Sears, *Pelle nera maschere bianche*, Marco Tropea, Milano 1996). Fanon (1925-1961) è stato uno psichiatra, scrittore e filosofo martinicano. La sua opera più conosciuta è *Les Damnés de la Terre* (Maspero, Paris 1961), che è stato concepito come un manifesto per la lotta anticoloniale e l'emancipazione dei paesi in via di sviluppo. Cfr. H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York 1994, pp. 57-93.

<sup>43</sup> Lionel Fogarty è un poeta indigeno australiano e attivista politico, nato nel 1958 a Barambah/Cherbourg nel Queensland.

letteratura aborigena, ma, più in generale, caratterizza la narrazione conversazionale, testualizzata nel momento in cui viene messa per iscritto senza alcuna rielaborazione formale.

L'opera e il pensiero di Mudrooro sono decisivi in un periodo (a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta) e in un campo d'indagine fino ad allora dominati da intellettuali non aborigeni. Mudrooro rappresenta per la prima volta gli interessi degli scrittori e della società aborigena in ambito critico; si interessa di figure internazionali come Fanon, Malcom X, Bob Marley, incoraggiando la critica a pensare la letteratura aborigena come parte di un fenomeno globale, utilizzando e adattando la teoria post-coloniale per la sua interpretazione teorica.

Accanto a Mudrooro, non possiamo sottrarci dal citare ancora Davis non solo come poeta, ma soprattutto come uno dei drammaturghi aborigeni più importanti e influenti del secolo scorso, specialmente durante gli anni Ottanta. Sceneggiatore, poeta e curatore, Davis ha ispirato e incoraggiato una generazione di attori, registi e sceneggiatori aborigeni. Famoso soprattutto per *The Dreamers* (1982) e *No Sugar* (1986),<sup>44</sup> Davis pone l'accento sulle ansie e le aspirazioni umane che accomunano colonizzatori e colonizzati, e che rendono possibile una coesistenza etica, pur entro una cornice rigorosa in cui analizza strategie ed effetti della discriminazione razziale.

Veniamo, finalmente, al secondo grande nome «politico» della letteratura aborigena, al centro della nostra indagine: Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal). Nel 1988 Walker affermò, a proposito dell'immediato successo che ottenne pubblicando nel 1964 la sua prima raccolta *We Are Going*:

I am well aware that the success of *We Are Going* was not due to any greatness in my simple verse, but to the fact that it was the work of an Aboriginal. It had therefore what I believe the French call *a succès de curiosité*.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> J. Davis, *Kullark (Home); The Dreamers*, Currency Press, Sydney 1982; *No Sugar*, Currency Press, Sydney 1986.

<sup>45</sup> [So bene che il successo di *We Are Going* non fu dovuto alla grandezza della mia semplice poesia, ma al fatto che si trattava dell'opera di un'aborigena. Ebbe perciò quello che credo i francesi chiamino un *succès de curiosité*.] Cfr. K. Cochrane, *Oodgeroo*, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994, p. 173.

Nel corso della stessa intervista, la scrittrice diede ragione di buon grado ai critici che disprezzavano la sua poesia come opera di propaganda, rispondendo che si trattava di propaganda deliberata.<sup>46</sup>

Una conseguenza decisiva del successo di *We Are Going* fu che, da quel momento in avanti, lo scrittore aborigeno sarebbe stato sempre investito, di fronte al pubblico bianco, del ruolo di rappresentante e portavoce del suo popolo. Per Oodgeroo si trattò di una libera scelta, per i suoi successori talvolta fu una forzatura. In ogni caso, la divisione razziale presente in Australia imponeva l'esistenza di un ruolo rappresentativo, e abdicare a questo ruolo sarebbe stato percepito come tradimento culturale. Naturalmente, l'esigenza dell'artista di conformarsi alla definizione di autenticità aborigena lo qualifica in modo molto specifico, e, se sentita e scelta, può rivelarsi stimolante; se, al contrario, è qualcosa di imposto o richiesto funziona solo da limitazione e condizionamento.

Un ultimo spunto di riflessione. La sfida di oggi della letteratura aborigena è trovare il lettore nuovo. Come già emerso dai dibattiti stimolati a più riprese da Oodgeroo, Gilbert e Mudrooroo, le condizioni appropriate per la lettura di questi testi non si sono ancora manifestate: occorre crearle. L'approccio dominante è di tipo empatico, ma sappiamo che può esistere un'altra categoria di lettori. In un testo devono essere presenti codici familiari al lettore, ma, nel medesimo tempo, il lettore deve poter utilizzare questi codici per scoprire quello che ancora non sa, identificando modi nuovi di pensare le più profonde questioni aborigene, modi che sfuggono qualsiasi categorizzazione.

### I.3. *Biografia di Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal)*

Ci concentriamo a questo punto sull'autrice al centro della nostra indagine, presentandone una sintetica biografia. Come avremo modo di notare nel corso dell'analisi di *We Are Going*, le vicende di vita di Oodgeroo avranno un'influenza diretta sulla sua opera.

Kathleen Mary Ruska nasce il 3 Novembre 1920 a Minjerribah, nella parte settentrionale di Stradbroke Island, un'isola all'interno

---

<sup>46</sup> Cochrane, *Oodgeroo...*, p. 173.



di Moreton Bay, situata a circa trenta chilometri da Brisbane. Quest'isola è la sede della tribù dei Noonuccal.<sup>47</sup>

Kath nasce da madre aborigena e padre bianco, ed è la quinta di sette figli. Il padre lavora per il governo australiano. Nel 1933, terminata la scuola dell'obbligo, la ragazza viene trasferita a Brisbane, dove lavora come domestica. Qualche anno più tardi, fa domanda per lavorare come infermiera per la Croce Rossa, ma la sua proposta viene respinta per motivi razziali.

Dal 1941 al 1944, Walker entra a far parte come volontaria dell'Australian Women's Army Service, inizialmente come centralista, poi all'interno dell'amministrazione. Al termine della guerra, viene avviata al lavoro di segretaria per l'esercito. Nel frattempo, nel 1942 Kath sposa Bruce Raymond Walker presso la Chiesa metodista di West End, a Brisbane. I coniugi acquistano una casa a Branda, un altro quartiere di Brisbane.

Il primogenito, Denis Bruce, nasce nel dicembre 1946. Kath e Bruce si separano però presto a causa delle sempre più frequenti violenze fisiche e verbali del marito, dovute all'abuso di alcool. Nel febbraio 1953 nasce il secondo figlio, Vivian. Il padre, la cui paternità non divenne mai ufficiale, è Raphael Cilento Jr., che Kath ha conosciuto presso la famiglia Cilento, dove lavora come domestica dopo la separazione dal coniuge. Un anno dopo, muore il padre di Kath.

Il 1961 segna l'inizio dell'attività politica per Walker, che diventa membro dello State Council for the Advancement of Aboriginals and Torres Islanders (FCAATSI).<sup>48</sup> Tre anni più tardi avviene l'esordio artistico: nel 1964, con l'incoraggiamento della poetessa australiana Judith Wright<sup>49</sup> e il sostegno economico di un

---

<sup>47</sup> La fonte più autorevole e completa per quanto riguarda la biografia di Oodgeroo è la monografia di Cochrane. Cfr. anche K. Fox, *Oodgeroo Noonuccal: Media Snapshots of a Controversial Life*, in P. Read, F. Peter-Little and A. Haebich (eds.), *Indigenous Biography and Autobiography*, The Australian National University E Press, Canberra 2008, pp. 57-68.

<sup>48</sup> L'impegno di Oodgeroo per il FCAATSI sarà al centro di *Aboriginal Charter of Rights*, una delle liriche di *We Are Going* analizzate nel terzo capitolo.

<sup>49</sup> Judith Wright (1915-2000), originaria di Armidale, nel New South Wales, fu poetessa, ambientalista e attivista per i diritti territoriali degli aborigeni, e oggi è annoverata tra i poeti australiani più significativi del XX secolo. Wright compose numerose raccolte poetiche tra il 1946 e il 1993, e la sua opera è presentata in Maria Grazia Bellorini (a cura di), *Introduzione a Judith Wright*,

Commonwealth Literary Fund, esce la sua prima raccolta di poesie, *We Are Going*, che vende più di diecimila copie in sette edizioni. È la prima raccolta poetica pubblicata da un autore indigeno australiano, e la prima opera in assoluto pubblicata da una donna aborigena. Due anni dopo, nel 1966, esce la seconda raccolta di poesie, *The Dawn Is at Hand*, che vende quasi settemila copie in due edizioni e si aggiudica il Jessie Litchfield Award per meriti letterari. Il libro supera ogni precedente record di vendite di un'opera poetica, dopo la pubblicazione nel 1916 di *Moods of Ginger Mick*, di C.J. Dennis.<sup>50</sup>

Nel frattempo, l'impegno politico di Walker si intensifica. Il 27 maggio 1967, la campagna per la correzione della sezione 51 e la revoca della sezione 127 della costituzione australiana termina con uno storico trionfo. Grazie a un referendum popolare (in cui oltre il 90% degli australiani votano per il sì), gli aborigeni diventano cittadini australiani e acquistano così diritto di voto.

L'attività politico-letteraria dell'autrice si espande sempre più a livello internazionale. Nel 1969 fa parte della delegazione australiana al World Council of Churches Consultation on Racism a Londra. In questa occasione, la questione aborigena viene sollevata in Europa per la prima volta.

L'anno seguente, non soltanto esce la raccolta di poesie *My People*, che vende più di ottomila copie in tre edizioni, ma Walker entra anche a far parte della Mark Twain Literary Society of America, diffondendo quindi i propri scritti e la propria attività oltreoceano.

Accanto alla produzione poetica, Walker si dedica in questi anni alla narrativa, e specialmente a scrivere racconti per l'infanzia. Nel 1972 esce *Stradbroke Dreamtime*, una raccolta di tredici racconti dalla sua fanciullezza più quattordici storie tradizionali.

La fase successiva vede Walker protagonista di una serie di viaggi. Dopo un periodo in Nuova Zelanda, nel 1973-74 l'autrice

---

I.S.U. Università Cattolica, Milano 1999. Il decisivo contributo di Wright alla pubblicazione di *We Are Going* viene illustrato nel secondo capitolo.

<sup>50</sup> Clarence Michael James Stanislaus Dennis, (C.J. Dennis, 1876-1938) fu un poeta australiano famoso soprattutto per le sue opere umoristiche. Benché oggi sia meno conosciuto, la sua opera del 1916 *The Sentimental Bloke* vendette 65000 copie in un anno, il che lo rende il poeta australiano più ricco della storia. Su Ginger Mick, cfr. A. Mayne and T. Murray, *In Little Lon... Wiv Ginger Mick: Telling the Forgotten History of a Vanished Community*, «The Journal of Popular Culture», 33/1 (2004), pp. 49-60.

effettua un viaggio nelle Isole Fiji, partecipa alla International Writers' Conference presso la University of South Pacific, in Malesia, e visita il Laos e la Nigeria per la seconda edizione del World Black and African Festival of Arts and Culture. Durante il viaggio di ritorno, un gruppo armato palestinese dirotta l'aereo sul quale è a bordo. Oodgeroo e gli altri passeggeri escono illesi da questa traumatica esperienza, con la sola eccezione di un banchiere tedesco ucciso dai dirottatori.

Le peregrinazioni dell'autrice non si fermano. Nel 1975, Walker è ospite del governo della Papua Nuova Guinea durante il Papua New Guinea Festival of Arts. Dopo questo viaggio, l'autrice fa ritorno a Stradbroke Island, questa volta per stabilirvisi. Qui, su un'area selvaggia che si estende per cinque ettari di terreno lungo la costa, dove secondo studi archeologici risulta che i suoi antenati abitassero da 20.000 anni, Kath fonda *Moongalba*, che significa «luogo dove riposare/sedersi». Questo centro d'istruzione e di iniziative culturali promuove e organizza visite dell'isola per gruppi scolastici e per turisti. I viaggi riprendono nel corso del 1978 e 1979, quando Walker visita l'America settentrionale, soggiornando in varie università in Pennsylvania, New Mexico, California (Berkeley) e a Montreal. In questo periodo vince la Fulbright Scholarship e la Myer Travel Grant per gli Stati Uniti, ed è eletta Poet in residence dal Bloomsburg State College, in Pennsylvania.

Nel 1981, Walker pubblica *Father Sky and Mother Earth*, un volume di racconti di cui cura anche le illustrazioni. Esce inoltre la seconda edizione di *My People*. Nel frattempo, la scrittrice ottiene la nomina per il titolo di Queenslander of the Year, un riconoscimento politico di grande prestigio.

Nel 1983, Walker diventa membro dell'Aboriginal Arts Board of the Australian Council. Da questo momento in poi, la sua attività sociale e politica si intensifica ulteriormente a livello non solo nazionale, ma anche internazionale. Nel 1984-85, compie un viaggio in Cina come membro di una delegazione culturale. Nel 1985, viene proclamata Aboriginal of the Year dal National Aborigines Day Observance Committee. Inoltre, collabora alla stesura della sceneggiatura e recita nel film *The Fringe Dwellers*, tratto dal romanzo di Nene Gare e presentato al Festival di Cannes nel 1986.<sup>51</sup>

Nel 1986, escono un catalogo dei suoi dipinti (*Quandamoka: The Art of Kath Walker*) e *Little Fella*, un libro per bambini. Nello

---

<sup>51</sup> N. Gare, *The Fringe Dwellers*, Heinemann, London 1961.

stesso anno, invitata dal segretario generale sovietico Michajl Gorbačev, partecipa come delegata all'International Forum for a Nuclear Free World for the Survival of Humanity, tenutosi a Mosca. Durante il viaggio di ritorno, fa tappa a New Delhi per tenere una conferenza intitolata *Aboriginal Grass Roots Culture*.

Il 1988 è l'anno delle celebrazioni per il bicentenario della fondazione dello stato australiano. Come segno radicale di protesta, Kath restituisce l'MBE (Member of the Order of the British Empire) assegnatole nel 1970 dalla Corona. Ma soprattutto, l'autrice cambia il proprio nome in Oodgeroo (che in lingua aborigena significa 'paperbark', 'corteccia') of the tribe Noonuccal (nome della tribù di Minjerribah, originaria di Stradbroke Island).

Nel frattempo, in Cina esce *Kath Walker in China*, la prima raccolta poetica scritta da un autore aborigeno e pubblicato in collaborazione tra case editrici australiane e cinesi, presentato nelle due lingue inglese e mandarino (a Brisbane il volume arriva nelle librerie l'anno successivo). La Macquarie University di Sydney la proclama *ad honorem* dottore in Lettere. Inoltre, all'Australian Pavilion del World Expo '88 viene rappresentato *The Rainbow Serpent*, una *dreamtime story* di cui Oodgeroo e suo figlio Kabul (Vivian) sono sceneggiatori e produttori. Il testo dello spettacolo viene in seguito pubblicato dall'Australian Government Publishing Service.

Nel 1989, Oodgeroo riceve la laurea *ad honorem* dalla Griffith University. Ha luogo anche la prima mondiale di *The Dawn is at Hand*, un musical composto da Malcom Williamson, Australian Master of the Queen's Music e basato su una sequenza di poesie di Oodgeroo. L'evento ha luogo a Brisbane, e vede la partecipazione della Queensland Symphony Orchestra e del Queensland State and Municipal Choir.

Nel 1991, il figlio Vivian muore di AIDS e viene sepolto a Moongalba. Oodgeroo riceve un'altra laurea *ad honorem* dalla Monash University di Melbourne. L'anno dopo, *The Dawn is at Hand* esce in Gran Bretagna, e l'autrice riceve un'altra laurea *emerita* dalla Queensland University of Technology.

Oodgeroo si ammala di cancro e muore il 16 settembre 1993 a Brisbane presso il Greenslopes Hospital. Viene sepolta quattro giorni dopo a Moongalba, accanto al figlio Vivian.

#### I.4. *La letteratura su Oodgeroo*

Sebbene oggi Oodgeroo sia considerata tra gli autori più significativi del panorama letterario australiano del secolo scorso, e benché la sua produzione abbia ottenuto un considerevole successo di pubblico, la sua opera sino ad oggi ha ricevuto limitata attenzione dalla critica. In particolare, la sua raccolta poetica d'esordio, *We Are Going*, non è mai stata studiata in modo approfondito, sicché ad oggi ci troviamo di fronte a una lacuna critica evidente.

Questa lacuna è parzialmente colmata dal fatto che, dagli anni Sessanta, una serie di autori hanno tentato di evidenziare, da diverse prospettive, le caratteristiche fondanti della poetica di Oodgeroo. In parte, si tratta di commenti di contemporanei: reazioni critiche espresse subito dopo la pubblicazione dei suoi versi. In parte, sono recensioni di esperti della letteratura australiana, formulate a posteriori come una rilettura globale della sua opera. In parte, sono ad opera di autori aborigeni, i quali hanno commentato l'attività di Oodgeroo in chiave ora biografica, ora letteraria, ora politica. In parte, infine, sono le interpretazioni di studiosi italiani, che hanno riletto il suo contributo in chiave comparativa e post-coloniale.

Benché limitati e frammentari, questi giudizi sono da tenere presenti prima di accingerci all'analisi contestuale e testuale di *We Are Going*, oggetto dei prossimi capitoli. Tali commenti forniranno, infatti, alcune chiavi di lettura dell'opera di Oodgeroo, utili a tracciare la pista per nuove e più approfondite osservazioni.

Partiamo dalle opinioni di Andrew Taylor e Leon Cantrell a proposito delle prime poesie di Oodgeroo. Entrambi gli autori criticano aspramente lo stile dell'autrice, negando qualsiasi dignità poetica.

Nel 1967, nel suo *New Poetry* pubblicato sull'«Australian Book Review», Taylor commenta:

She is no poet, and her verse is not poetry in any true sense. It hasn't that serious commitment to formal rightness, that concern for making speech true under all circumstances, which distinguishes Buckley and Wright at their best. *The Dawn is at Hand* belongs more rightly to the field of social protest [...].<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> [Non è una poetessa, e il suo verso non è poesia in senso reale. Non ha quello zelo per la giustizia formale, quella preoccupazione di rendere il discorso vero in senso assoluto, che distingue il meglio di Buckley e di Wright. The

In pratica, Taylor sostiene che la scrittura di Oodgeroo non è da considerarsi autentica poesia, ma semmai scrittura politica in versi. Implicitamente, il critico sembra negare che qualsiasi denuncia sociale possa essere espressa liricamente, come se si trattasse di un argomento poco 'poetico'. Nello stesso tempo, indicando la mancanza di «formal rightness», Taylor obietta che lo stile dell'autrice non è abbastanza curato, formale, retorico.

Analogo è il giudizio di Cantrell, che nello stesso anno scrive:

According to my system of pigeon-holes and prejudices she is not a poet. She has absolutely no feeling for words: it's almost as if they use her rather than she use them, with the result that one can gain no notion of the individual qualities of the person behind the verse.<sup>53</sup>

Come Taylor, così anche Cantrell denuncia la mancanza di «feeling for words» di Oodgeroo, sostenendo come le sue liriche abbiano uno stile poco sorvegliato.

Di parere discorde è l'anonimo recensore di *We Are Going*, che sul «Times Literary Supplement» del 10 settembre 1964 commenta così:

Kath Walker has no need of metaphorical paraphernalia [...]. When so many poets are trying to write who fundamentally have nothing to say (the jottings of casual thoughts never made poetry) *We Are Going* is on the whole a refreshing book.<sup>54</sup>

Lo stile diretto ed essenziale di Oodgeroo è in questo caso considerato un tratto innovativo e originale, che ben si abbina al contenuto pregnantemente politico delle liriche.

Va notato che nessuno dei primi recensori di Oodgeroo motiva il proprio giudizio sull'autrice, negativo o positivo che sia, attraverso

Dawn is at Hand appartiene più propriamente all'ambito della protesta sociale [...].] A. Taylor, *New Poetry*, «Australian Book Review», 36 (Winter 1967), p. 44.

<sup>53</sup> [Secondo il mio sistema di incasellamento e le mie pregiudiziali non è una poetessa. Non ha assolutamente sensibilità per le parole: è quasi come se esse usassero lei anziché lei usare loro, col risultato che non si riescono a notare le qualità individuali della persona che sta dietro il verso.] L. Cantrell, *The Dawn Is At Hand*, «Poetry Magazine», 1 (February 1967), p. 31.

<sup>54</sup> [Kath Walker non ha bisogno di armamentari metaforici [...]. In un momento in cui tanti poeti tentano di scrivere e fondamentalmente non hanno niente da dire (il buttar giù pensieri a caso non ha mai prodotto poesia) *We Are Going* è nel complesso un libro originale.]

so un'analisi puntuale dei versi. Forse anche per l'impossibilità di dilungarsi in commenti troppo articolati, il giudizio rimane superficiale, sguarnito com'è di esempi concreti.

La carica innovativa dei versi di Oodgeroo, suggerita appena dal critico del «Times», viene evidenziata parecchi anni dopo, questa volta in modo più articolato, da Adam Shoemaker. Nel suo saggio sulla poesia aborigena intitolato, non a caso, *The Poetry of Politics*,<sup>55</sup> Shoemaker rilegge la dimensione politica dell'opera di «Noonuccal» non più come una pecca, bensì come un pilastro della sua poetica e un elemento di innovazione all'interno della letteratura australiana:

[S]ome of Noonuccal's most successful verse has a clear and strong socio-political message. [...] The initial critical reception of her work was hostile partly because it was something new and different on the Australian literary scene, something which did not conform to canons of poetic acceptability as they had been devised by the White Australian intelligentsia.<sup>56</sup>

Lo studioso sostiene che lo stile poetico di Oodgeroo, ingenuo e semplificato, parrebbe più adatto a un pubblico infantile che a un lettore adulto. Tuttavia, è proprio la capacità dell'autrice di esprimersi in modo diretto e apparentemente spontaneo che rende i suoi versi pregnanti ed efficaci.

The tone of the «Verses» which end *The Dawn Is at Hand* is more suited to juvenile nursery rhymes than it is to adult poetry. [...] Despite technical flaws, it is verse which is intended to be read out loud and always gains added power when it is delivered in this way. Second, Noonuccal's work has had an undoubted impact, through healthy sales, usage in the classroom and International exposure; such an impact was in fact its *raison d'être*. Most important, Oodgeroo Noonuccal introduced an Aboriginal perspective into contemporary Australian literature for the first time. [...] Noonuccal was a pioneer in a new

---

<sup>55</sup> A. Shoemaker, *Black Words White Page: Aboriginal Literature 1929–1988*, Australian National University E Press, Canberra 2004. Versione elettronica: [http://epress.anu.edu.au/bwwp/mobile\\_devices/index.html](http://epress.anu.edu.au/bwwp/mobile_devices/index.html).

<sup>56</sup> [Alcuni dei versi più famosi di Noonuccal hanno un chiaro e forte messaggio socio-politico. [...] Inizialmente l'accoglienza critica del suo lavoro fu ostile in parte perché si trattava di qualcosa di nuovo e di diverso sulla scena letteraria australiana, qualcosa di non conforme ai canoni dell'accettabilità poetica così com'era stata designata dall'*intelligentia* Australiana Bianca.]

form of Australian poetry, embracing directness, environmental values and an overriding Aboriginal world-view.<sup>57</sup>

Uno degli aspetti più interessanti della critica di Shoemaker è l'interpretazione dell'opera di Oodgeroo come fenomeno multiforme e a tutto tondo, una sorta di «performance» in cui arte e vita sono inscindibili, eufoniche e complementari. Come Shoemaker suggerisce nella sua introduzione all'inserto speciale di «Australian Literary Studies» pubblicato dopo la morte della poetessa, «Oodgeroo was a woman who abolished boundaries; her life and career defy simple biographical listings».<sup>58</sup> Secondo il critico, «Oodgeroo's legacy involves all aspects of human communication».<sup>59</sup> Questa riflessione è particolarmente significativa, non solo poiché esorta a interpretare il contenuto socio-politico della poesia di Oodgeroo come contraltare artistico del suo impegno politico (e viceversa), ma anche perché presuppone i due ambiti (quello letterario e quello politico) come legati semioticamente.

In un'ottica simile, John Collins individua, nel linguaggio «often brutally frank» di Oodgeroo, una potente simbiosi tra poesia e politica, osservando che «she was the first person of Aboriginal descent to use language as a weapon»,<sup>60</sup> e che

---

<sup>57</sup> [Il tono dei «Versi» che concludono *The Dawn Is at Hand* è più adatto a ninne nanne infantili che a poesia da adulti. [...] Nonostante le imperfezioni tecniche, si tratta di versi composti per essere letti ad alta voce e che in questa modalità risultano sempre più potenti. Secondo, il lavoro di Noonuccal ha avuto un impatto indubbio, attraverso floride vendite, l'utilizzo nelle scuole e la risonanza internazionale; tale impatto fu in realtà la sua *raison d'être*. Ma soprattutto, Oodgeroo Noonuccal introdusse per la prima volta una prospettiva aborigena nella letteratura australiana contemporanea. [...] Noonuccal fu una pioniera in una nuova forma di poesia australiana, che adotta schiettezza, valori ambientali e una visione del mondo pervasivamente aborigena.]

<sup>58</sup> [Oodgeroo fu una donna che abolì i confini; la sua vita e la sua carriera sfuggono a semplici schematizzazioni biografiche.] A. Shoemaker (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of «Australian Literary Studies»*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994, p. xii.

<sup>59</sup> [L'eredità di Oodgeroo coinvolge tutti gli aspetti della comunicazione umana.] *Ibidem*, p. xv.

<sup>60</sup> [Lei fu la prima persona di origine aborigena a utilizzare il linguaggio come un'arma.] J. Collins, *A Mate in Publishing*, in Shoemaker, *Oodgeroo...*, p. 10.



one of the reasons for Kath's linguistic, political and strategic skills was that she had learned a great deal from her Communist comrades of the fifties.<sup>61</sup>

Sia i commenti di Shoemaker, sia quelli di Collins trasudano un apprezzamento profondo dell'opera di Oodgeroo, non solo in termini storici e politici, ma anche in termini comunicativi ed artistici. Latita ancora, tuttavia, un'analisi approfondita dello stile dell'autrice, e rimane poco chiaro in cosa consista la poeticità dei suoi versi.

Un abbozzo di analisi è contenuto nei commenti di due scrittori, Roberta Sykes e Mudrooroo, di cui abbiamo già parlato. Entrambi propongono un'interpretazione più specificamente letteraria dell'opera di Oodgeroo, avvicinandosi al cuore della sua poetica.

Nel suo breve ma incisivo contributo intitolato *While my Name is Remembered...*, Sykes illumina due tratti fondamentali della scrittura di Oodgeroo: primo, che l'evoluzione della poesia della scrittrice riflette l'evoluzione della sua persona; secondo, che l'opera di Oodgeroo è influenzata dal clima culturale del suo tempo e, in particolare, dal grado di accettabilità che il pubblico le avrebbe riservato, in quanto autrice di colore:

Her poems, through their different stages, mirror her own development and growth, as much as they also provide for us a sort of barometer for what the public would, at various times, accept from her as a Black woman.<sup>62</sup>

In modo implicito, Sykes suggerisce che lo sviluppo della poesia di Oodgeroo, presentato come «development and growth», è legato all'evoluzione del contesto in cui l'opera è nata. In questo contesto, il pubblico ebbe un ruolo determinante nello stimolare e orientare la produzione letteraria dell'autrice.

Ancora più articolato e originale è il saggio di Mudrooroo, *The Poetemics of Oodgeroo of the Tribe Noonuccal*. In questo testo, Mudrooroo mette in risalto la fusione tra protesta (*polemics*) e lin-

---

<sup>61</sup> [una delle ragioni delle abilità linguistiche, politiche e strategiche di Kath fu che aveva imparato un bel po' dai suoi compagni comunisti negli anni cinquanta.] *Ibidem*.

<sup>62</sup> [Le sue poesie, attraverso stadi diversi, rispecchiano lo sviluppo e la crescita di lei, e ci forniscono una sorta di barometro [che misura] ciò che il pubblico avrebbe, di volta in volta, accettato da lei come donna Nera.] R. Sykes, *While my Name is Remembered...*, in Shoemaker, *Oodgeroo...*, p. 41.

guaggio (*poetics*) come il tratto più innovativo dell'opera di Oodgeroo:

«Poetemics» is coined from «poetry» (verse) and «polemics» in order to stress that what is important in the poems of Oodgeroo is the message and any aesthetic pleasure we derive from them is of secondary value. [...] In such verse there may be a deliberate repudiation of aesthetic concerns in order to produce an alienation effect [...].<sup>63</sup>

Secondo Mudrooroo, l'apparente ingenuità stilistica di Oodgeroo (lo scrittore ci ricorda che «Oodgeroo's poetry is conservative in its experimentation with verse structures»,<sup>64</sup> ed è caratterizzata da «laconic flatness and lack of ornamentation» e «absence of metaphor»)<sup>65</sup> cela un intento comunicativo sofisticato e profondo. La semplicità di lessico e metrica asseconda l'intento dell'autrice di imitare il linguaggio dell'infanzia, e quindi toccare le nostre corde più sensibili:

The formula, here being simplicity of rhythm and words, evokes simplicity of a childhood state when such rhymes were heard or used.

In poetemics, with the urgency of getting the message across to as many readers as possible [...] there must be recourse to what the adult learnt as a child.<sup>66</sup>

In questo senso, Mudrooroo definisce Oodgeroo «a poet of the people», la cui poesia è semplice da capire e il cui messaggio è chiaro e diretto. Questa definizione si armonizza con la descrizione di sé della stessa poetessa. Come rammenta Mudrooroo,

---

<sup>63</sup> [«Poetematica» è un conio che deriva da «poesia» (verso) e «polemica» per indicare che ciò che conta nelle poesie di Oodgeroo è il messaggio e che qualsiasi piacere estetico ne deriviamo è di secondaria importanza. [...] In questi versi il ripudio deliberato delle preoccupazioni estetiche potrebbe essere finalizzato a produrre un effetto di alienazione.] Mudrooroo, *The Poetemics of Oodgeroo of the Tribe Noonuccal*, in Shoemaker, *Oodgeroo...*, p. 58.

<sup>64</sup> [La poesia di Oodgeroo è conservatrice nelle sue sperimentazioni con le strutture del verso.] *Ibidem*, p. 59.

<sup>65</sup> [Piattezza laconica e mancanza di ornamento]; [assenza di metafora]. *Ibidem*, p. 61.

<sup>66</sup> [La formula usata, ovvero semplicità di ritmo e di parole, evoca la semplicità di uno stato infantile quando tali ritmi si udivano o si usavano. In poetemica, data l'urgenza di far passare il messaggio al maggior numero di lettori possibile [...] si deve far appello a ciò che l'adulto ha imparato da bambino.] *Ibidem*, p. 60.

Oodgeroo, during my long friendship with her, never once described herself as a poet. She often said, when pressed, that she was an educationalist and that her job was to educate both white and black; and so, I believe that to wrench her verse away from her life and accepted role is to lose the message for the structure.<sup>67</sup>

Per questo, secondo Mudrooroo è impossibile valutare l'opera di Oodgeroo secondo canoni critici tradizionali. Per apprezzare le sue opere nella loro profondità e originalità, occorre invece considerare la sua poetemica come fenomeno anticonvenzionale e complesso.

Merito di Mudrooroo e, in misura minore, di Sykes, è non tanto quello di aver proposto uno studio esaustivo sull'opera di Oodgeroo, quanto quello di aver analizzato la qualità letteraria dei suoi versi. Anche questi contributi, cionondimeno, risultano incompleti, poiché manca un'indagine approfondita del linguaggio della poetessa.

Concludiamo questa rassegna di testi critici relativi all'opera di Oodgeroo, segnalando la posizione di Lorenzo Perrona. Nel suo saggio sulla poesia aborigena, Perrona evidenzia con efficacia le tematiche più ricorrenti nella poesia aborigena australiana prodotta dagli anni Sessanta ad oggi. In particolare, il critico dedica ampio spazio a Oodgeroo, includendo l'autrice tra gli intellettuali aborigeni più autorevoli del secolo passato.

Perrona individua alcuni temi fondamentali della poetica di Oodgeroo. In primo luogo, Perrona fa notare come, al pari di Mudrooroo e Gilbert, Oodgeroo faccia «riferimento all'enorme patrimonio delle culture aborigene come a qualcosa di perduto, di cancellato, qualcosa da salvare in ciò che resta come unica ricchezza per il presente e per il futuro».<sup>68</sup> In secondo luogo, citando alcune liriche contenute in *We Are Going*, l'autore evidenzia il tema dell'appartenenza alla terra:

La forte connessione con la terra è un elemento che è stato rinvigorito nel percorso novecentesco della cultura indigena dall'intrecciarsi con il discorso e le lotte ambientaliste occidentali, che hanno avuto terreno comune. In questa luce la cultura australiana è apparsa come la cultura che più ha saputo nei mil-

---

<sup>67</sup> [Oodgeroo, durante la mia lunga amicizia con lei, mai una volta si descrisse come poeta. Diceva spesso, su insistenza, di essere un'educatrice e che il suo compito era educare bianchi e neri; pertanto, credo che strappar via i versi dalla sua vita e dal suo ruolo accettato sia perdere il messaggio in favore della struttura.] *Ibidem*, p. 57.

<sup>68</sup> Perrona, in Tamisari, Di Blasio (eds.), *La sfida...*, p. 141.

lenni trovare una concreta armonia con l'ambiente. Già nella formulazione iniziale proposta da Oodgeroo, il tema dell'appartenenza è portatore di forza, risanatrice del dolore.<sup>69</sup>

Secondo Perrona, con la sua poesia, Oodgeroo auspica che un solido senso di appartenenza promuova il progresso e il risanamento del dolore collettivo. Perrona si sofferma su questo tema, identificando con efficace intuizione gli *escamotage* poetici di cui si serve la poetessa:

In un'altra famosa poesia di Oodgeroo, *We Are Going*, il senso di appartenenza è più intenso in quanto enunciato al cospetto della distruzione e della morte. La visione si concentra sul declino delle antiche tradizioni, la scomparsa della gente, una sorta di motivo elegiaco che contribuisce a creare un'emozione intensa.<sup>70</sup>

Questa poesia [...] afferma l'identità aborigena come un'eccezionale ricchezza dell'umanità, si rivolge a un «tu» che rappresenta la costante compresenza del non-aborigeno e fa capire che la determinazione di un'identità può avvenire solo nella più spontanea e libera adesione alla natura delle cose. È quindi un momento di un dialogo interculturale in corso, dialogo che crea e costituisce un «discorso» proprio nel confronto e nella confluenza di diversità.<sup>71</sup>

Il punto di vista di Perrona è diverso da quello dei critici menzionati sinora. La sua attività di traduttore letterario pare conferire alla sua riflessione distanza ed empatia al tempo stesso, permettendogli di penetrare e presentare il pensiero e la poesia di Oodgeroo in modo particolarmente incisivo. La prospettiva traduttiva, in altre parole, pare abbia facilitato Perrona nel suo compito interpretativo, stimolandolo ad effettuare un'analisi particolarmente profonda e mirata dei testi.

Come è emerso in questa sezione, a oggi non è stata elaborata alcuna analisi della poetica di Oodgeroo, se non in forma sommaria o frammentaria. Nonostante l'innegabile successo di pubblico, e benché una serie di critici si siano occupati della sua opera, segnalando così la sua rilevanza nello scenario letterario australiano ed internazionale, le qualità principali della sua poesia non sono state adeguatamente messe in luce.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 148.

Cosa rende la scrittura di Oodgeroo unica e originale? Quali espedienti privilegia il poeta per comunicare il suo messaggio? Come l'autrice usa la lingua? E in che misura quest'uso è conservatore o innovativo?

Sarà nostro compito evidenziare l'originalità dell'opera di Oodgeroo, mediante l'analisi puntuale dei suoi versi. La prospettiva privilegiata utilizzata sarà simile a quella di Perrona: ci concentreremo sulle poesie di *We Are Going*, mediante un'analisi di tipo traduttivo. Prima di addentrarci nell'analisi testuale, tuttavia, occorrerà prendere in esame il contesto che ha favorito la genesi della raccolta *We Are Going*, oggetto del prossimo capitolo.

## II

### *WE ARE GOING: UNO SGUARDO PRELIMINARE*

Preliminarmente rispetto all'analisi puntuale delle singole liriche che fanno parte della raccolta, analisi che sarà oggetto del prossimo capitolo, cercheremo qui di offrire una chiave di lettura generale dell'opera, facendone emergere la struttura e le tematiche dominanti. Tenteremo, inoltre, di riconoscere il percorso delineato per il lettore da Oodgeroo, che, lirica dopo lirica, ci guida attraverso un sentiero poetico sempre più fitto di simboli e significati.

#### II.1. *Il clima culturale*

Judith Wright, che in quel periodo operava a Brisbane nel campo editoriale, testimonia come nel Queensland, negli anni Sessanta, il settore della poesia non fosse particolarmente fiorente. Ne sono prova diversi fatti concreti. La rivista poetica *Meanjin Papers*, ribattezzata *Meanjin*, nel 1945 si era trasferita da Brisbane a Melbourne, dove l'attività culturale era più intensa. Il cosiddetto *Barjai Group*, che riuniva la generazione di scrittori del dopoguerra, si era disgregato, la maggior parte dei suoi membri avevano scelto di trasferirsi nelle città del sud dell'Australia.

Le antologie pubblicate dall'editore Angus & Robertson includevano ben pochi poeti originari del Queensland. Il più importante circolo letterario rimasto in vita era quello degli Scrittori Realisti (Realist Writers), i quali, però, concentravano il proprio interesse sullo studio e la ripresa delle *bush ballads*, un genere tradizionale molto diffuso in Australia nel diciannovesimo secolo.

Pur facendo parte del circolo, Oodgeroo si dedicava a un campo completamente estraneo a questo tipo di produzione poetica. Se, da una parte, si era già fatta conoscere come *agitator*, impegnata a difendere la causa degli aborigeni, dal punto di vista artistico, l'autrice era difficilmente etichettabile. Le sue liriche presentavano uno

stile completamente nuovo, non soltanto perché a parlare in esse era una voce aborigena, ma perché erano contraddistinte da un'energia e una padronanza espressiva del tutto fuori dal comune.

### II.1.1. Due correnti letterarie

In questo periodo, due erano le principali correnti letterarie presenti in Australia. La prima si ricongiungeva fedelmente alla tradizione formale inglese, dalla quale aveva ereditato gli schemi metrici e i sistemi di versificazione convenzionali. Tale tradizione era già stata abbandonata dagli inglesi stessi sin dall'inizio del XX secolo.

La seconda corrente, invece, raccoglieva, a partire dal secondo dopoguerra, le nuove influenze di provenienza americana, nello stesso tempo rendendo evidente agli occhi degli australiani che l'eredità britannica si stava estinguendo. Confrontandosi con diverse realtà, e in particolare quella americana, dove i neri godevano da tempo, almeno sulla carta, degli stessi diritti dei bianchi, gli australiani iniziarono a osservare criticamente le proprie politiche di integrazione, accorgendosi così di essere rimasti 'indietro'; presero a interrogarsi sulla propria identità culturale, e su come il punto di vista coloniale avrebbe potuto subire graduali mutamenti. Non più la Gran Bretagna, quindi, ma gli Stati Uniti divennero modello di riferimento.

Questo processo di cambiamento, del resto, era innescato dal fatto che gli stessi aborigeni avevano contribuito in misura significativa alla difesa del nord del Paese durante la Seconda Guerra Mondiale. All'interno dell'esercito, gli indigeni ricevevano il medesimo trattamento dei bianchi, erano ben nutriti e vestivano le stesse uniformi. La stessa Walker aveva fatto parte delle forze femminili.

### II.1.2. Il silenzio degli aborigeni

Ritornando a parlare della poesia, Wright si lamenta di come nel Queensland la situazione fosse deprimente. Lavorando presso la casa editrice Jacaranda e per la rivista letteraria *Meanjin*, era impossibile non accorgersi della monotonia, ripetitività, povertà di idee e abbondanza di cliché che trionfavano sulla scena generale della già scarsa produzione poetica australiana.

Ed erano anni in cui gli aborigeni rimanevano in silenzio. Nessuna raccolta poetica era mai stata pubblicata da un autore aborigeno. La questione aborigena conosceva come unica risposta la politica ufficiale della «protezione», che relegava le comunità di aborigeni nelle missioni religiose o, tutt'al più, nelle riserve o nelle periferie degradate delle grandi città. Ma dato che, contro ogni previsione, questa politica stentava a dare i suoi frutti, ovvero la popolazione indigena, anziché diminuire, registrava un progressivo aumento demografico, il governo decise di affidarsi a una nuova politica: l'assimilazione.

Coloro che la invocavano, tra cui il professor Elkin,<sup>72</sup> per lunghi anni a capo dell'unico dipartimento di Antropologia nelle università australiane, avevano in mente una definizione ben precisa di *aboriginality*, basata sulla distinzione fondamentale tra «pure-blood» e «half-caste».

I «pure-blood» erano dei selvaggi, individui pericolosi per la società bianca, e che, pertanto, necessitavano di un'educazione europea, che li avrebbe integrati completamente al servizio del sistema produttivo australiano.

La categoria degli «half-caste» includeva, invece, individui né aborigeni né europei, un miscuglio imbarazzante per la società. Gli aborigeni 'purosangue' erano considerati degni di studio, poiché depositari della cultura e delle tradizioni degli antenati, mentre i 'mezzosangue' erano semplicemente senza cultura, privi di una vera identità. Con il «patrocinio» del governo, generazioni di bambini vennero sottratti alle proprie famiglie per essere affidati a istituzioni governative o famiglie adottive bianche. È la cosiddetta *Stolen Generation* (Generazione Rubata).

Oodgeroo è la prima ad alzare la voce contro tutto questo. La pubblicazione di *We Are Going* fu una specie di *shock* per i benpensanti *protectors* bianchi. Le liriche contenute in questa raccolta ebbero l'effetto immediato di sbriciolare tutti i preconcetti legati agli aborigeni, a ciò che essi incarnano o ciò che avrebbero dovuto incarnare.

Il tono coraggiosamente accusatorio delle poesie di *We Are Going* colpirono immediatamente Judith Wright, che si schierò subito a favore della loro pubblicazione. Diversa, come abbiamo vi-

---

<sup>72</sup> Adolphus Peter Elkin (1891-1979) è stato un ecclesiastico anglicano, un influente antropologo australiano durante la metà del XX secolo e un sostenitore dell'assimilazione degli indigeni australiani.



sto nel primo capitolo, fu la reazione della maggioranza dei critici del tempo, che arrivarono a negare persino la dignità poetica dei testi.

## II.2. *La poesia di Oodgeroo come poesia di protesta*

La letteratura di protesta e di propaganda, specialmente in versi, in un periodo nel quale stavano nascendo università e istituti in tutto lo stato australiano, non era un terreno facile. Il nuovo accademismo che stava avvelenando la poesia, unito all'apporto di intellettuali e specialisti provenienti dall'estero, stavano creando un clima di pesante restrizione.

La scrittura poetica veniva considerata come un'attività dilettantistica, relegata a generi innocui come le *bush ballads*. Non era ammissibile che la poesia avesse intenti sociali o politici; soltanto l'arte per l'arte era permessa. La tradizione letteraria dei secoli precedenti era un fardello pesante per una generazione tanto giovane di artisti, mentre il mondo accademico era ancora così autoreferenziale che nessuno riteneva plausibile occuparsi seriamente di letteratura.

In questa cornice, appare evidente come una raccolta quale *We Are Going*, che toccava argomenti scottanti, e lo faceva in modo esplicito e coraggioso, potesse destare uno stuolo infinito di accuse. Si trattava, lo ricordiamo, della prima raccolta poetica a essere pubblicata da un autore aborigeno.

Verosimilmente, lo sbalorditivo successo di vendite di *We Are Going* fu dovuto più a curiosità o stupore che non a un interesse intrinseco per le liriche. Gran parte di questa popolarità derivò dall'attualità delle poesie, contenenti riferimenti diretti a noti episodi di razzismo e intolleranza compiuti dai bianchi nei confronti degli aborigeni. Non c'era nulla di nuovo: molti fatti suffragavano semplicemente ciò che l'opinione pubblica già sapeva o sospettava, ma fingeva di ignorare. Ma il punto è che questa voce si levava da un tipo di *aboriginality* la cui esistenza non si considerava neppure: proveniva, cioè, dai sobborghi metropolitani abitati da *full-blood*, e non invocava pietà o sentimentalismo, bensì presentava una situazione reale, di fronte alla quale reclamava i propri diritti fondamentali. Non parlava soltanto di oppressione e ingiustizia, ma anche della scomparsa di uno stile di vita, dell'orgoglio per l'appartenenza, e del diritto di esserne orgogliosi.

Le stroncature dei critici erano senz'altro la reazione diffidente ai temi 'scottanti' espressi in *We Are Going*, la cui qualità poetica era indistinguibile dal messaggio rivoluzionario dell'autrice.

### II.3. *L'esordio poetico: come nasce la raccolta*

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, gli anni Sessanta segnano il periodo in cui Oodgeroo profuse il maggior impegno nella lotta per i diritti civili degli aborigeni, soprattutto come membro del FCAATSI. Tuttavia, senza mai trascurare l'attività politica operante su diversi fronti, l'autrice mantenne sempre vivo il proprio interesse per la poesia, frequentando assiduamente il circolo degli scrittori realisti, dove poteva venire in contatto con le voci più attive e innovative della scena artistica e intellettuale del tempo.

Da questo punto di vista, gli anni Sessanta rappresentarono per Oodgeroo una fase di profonda incertezza. La scrittrice non aveva ancora trovato un proprio stile poetico. Un episodio in particolare amareggiò molto Oodgeroo, ma, nello stesso tempo, le suggerì che era giunto il momento di uscire allo scoperto, per dedicarsi il più possibile all'attività poetica con una serietà e un impegno ancora maggiori. Un membro stimato del circolo degli scrittori realisti scelse di propria iniziativa una poesia di Kath, la rimaneggiò arbitrariamente e la inviò alla rivista letteraria «The Bulletin». La poesia così rielaborata venne pubblicata col nome dell'autrice. Questa ne fu indignata e umiliata.

Una sera, Kath si recò, con l'amica Katie Cochraine, dal poeta James Devaney.<sup>73</sup> Durante una serata poetica presso il circolo, Devaney l'aveva sentita recitare alcune sue poesie, e si era offerto di incontrarla per darle qualche personale suggerimento. Devaney seppe fornirle l'indicazione che lei per anni aveva cercato. In linea con il metodo degli scrittori realisti, le consigliò di leggere molta poesia, puntando sulla qualità dei testi, e di approfondire la conoscenza degli stilemi poetici più in voga, allo scopo di capire come meglio impiegarli per valorizzare le proprie idee. Insomma, lo scrittore le fece intuire che la poesia moderna le avrebbe permesso una libertà maggiore di quella che lei aveva da sempre immagina-

---

<sup>73</sup> James Martin Devaney (1890-1976), poeta, romanziere e giornalista australiano.

to. Sulla scia del suggerimento ricevuto dall'amico poeta, Oodgeroo riprese a utilizzare il verso libero, a studiare i differenti schemi di versificazione, e a sperimentare con la lunghezza del verso. Al termine di questo intenso lavoro di rielaborazione formale, venne alla luce *We Are Going*.

#### II.4. *Il contributo di Judith Wright alla pubblicazione della raccolta*

Wright diede un contributo fondamentale alla pubblicazione di *We Are Going*. Nei primi anni Sessanta, la scrittrice lavorava presso la casa editrice Jacaranda. Nel 1963, le venne sottoposto un manoscritto di un'autrice a lei sconosciuta, ma che spiccava tra gli altri scrittori, imponendosi immediatamente alla sua attenzione. Wright conosceva Oodgeroo solo come il leader dell'appena sorto movimento in difesa degli aborigeni, che si batteva contro la politica di «protezione», applicata nel Queensland ancora più severamente che negli altri stati australiani. La Dichiarazione dei Diritti Umani delle Nazioni Unite alimentava movimenti di protesta in tutto il mondo, faceva da sfondo all'attivismo di Kath, e fornì l'ispirazione per la prima lirica del manoscritto, *Aboriginal Charter of Rights*.

Wright conosceva Devaney, il poeta che aveva fornito a Oodgeroo una serie di consigli, poiché questi pubblicava occasionalmente le proprie poesie sulla rivista poetica *Meanjin Papers*. Wright, che pure apprezzava le poesie di Devaney, le trovò improvvisamente convenzionali a confronto col manoscritto che aveva tra le mani. La forza e la convinzione delle richieste e delle affermazioni di Oodgeroo suonavano come una sfida e come un monito, e imponevano la pubblicazione della raccolta: avrebbe costituito un contributo fondamentale al progredire della poesia australiana.

Fu grazie al giudizio favorevole di Judith Wright che Brian Clouston decise di pubblicare *We Are Going*, nel 1964.

#### II.5. *Le prime reazioni: aborigeni/non aborigeni*

Il senso di appartenenza aborigena è l'impronta che contraddistingue in generale la letteratura aborigena e, in particolare, la produzione di Oodgeroo. Le poesie di *We Are Going*, come quelle

contenute nelle raccolte successive, tracciano un percorso progressivo verso la consapevolezza sempre maggiore da parte del poeta di far parte di un popolo, e favoriscono nel lettore l'individuazione sempre più attenta e cosciente dei tratti distintivi che caratterizzano la cultura aborigena. Nel contempo, questa consapevolezza nell'affermare la propria identità, nel cercare di dare un volto al proprio popolo, le fece affermare all'interno della raccolta stessa: «I'm for humanity, all one race».<sup>74</sup>

A proposito di *We Are Going*, Oodgeroo fu spesso accusata di non esserne l'autentico autore. O meglio, di non essere un autore autentico. Perché? La si accusava di essere scesa a patti con il «nemico», di aver tradito l'identità aborigena, utilizzando la lingua dei colonizzatori con l'intento di trovare un dialogo con l'Occidente. Dopo essersi prodigata con tutte le forze per realizzare questo progetto, le accuse contro l'autenticità della sua voce stridavano e facevano male. Anni dopo, una volta fatto ritorno a Stradbroke Island, l'autrice avrebbe letto questa denigrazione della sua creatività in una cornice più ampia, affermando:

One thing that happens when you have a bit of white blood in you and have a bit of white education is that when you misbehave people say, «Aha, that's the Aboriginal in you» and when you accomplish something they will say «Aha, that's the white coming out in you.» It happened as a child and it still happens.<sup>75</sup>

Ma lodi e incoraggiamenti provennero anche dalla parte bianca. Nel 1962, Oodgeroo fece visita a Mary Gilmore, che allora aveva novantasette anni.<sup>76</sup> Gilmore teneva di fronte a sé alcune poesie di Oodgeroo (probabilmente, gliele aveva inviate Devaney), e le chiese di leggerle. Al termine della lettura, l'anziana autrice dichiarò che le trovava molto belle e che per i poeti del Queensland sarebbe stato un dovere vederle pubblicate. Oodgeroo replicò con modestia: «I don't think they're good enough», e Gilmore a sua volta

<sup>74</sup> Si tratta del verso conclusivo della lirica *All One Race*, analizzata nel terzo capitolo (cfr. sezione III.25).

<sup>75</sup> [Una cosa che accade quando si ha un po' di sangue bianco e un po' di educazione bianca è che quando ti comporti male la gente dice, «Ah, questo è l'aborigeno in te» e quando fai qualcosa di buono dirà «Ah, questo è il bianco che vien fuori.» Succedeva da bambina e succede ancora.] Cfr. Cochrane, *Oodgeroo...*, p. 40.

<sup>76</sup> Mary Gilmore (1865-1962), famosa poetessa e giornalista australiana, di orientamento socialista.

rispose: «These poems belong to mankind. You are the tool that writes them down».<sup>77</sup>

## II.6. *La struttura*

*We Are Going* contiene trenta liriche, precedute da una dedica iniziale e arricchite dalle note esplicative a cura della stessa autrice. L'elenco originale delle poesie è il seguente:

*Aboriginal Charter of Rights*  
*My Love*  
*Colour Bar*  
*Son of Mine*  
*I Am Proud*  
*Namatjira*  
*The Dispossessed*  
*The Teachers*  
*Then and Now*  
*White Man, Dark man*  
*Corroboree*  
*Cookalingee*  
*Stone Age*  
*Freedom*  
*We Are Going*  
*Tree Grave*  
*United We Win*  
*The Bunyip*  
*Gooboora, the Silent Pool*  
*Dawn Wail For the Dead*  
*Acacia Ridge*  
*The Unhappy Race*  
*Whynot Street*  
*White Australia*  
*All One Race*  
*The Protectors*  
*Intolerance*  
*Let Us Not Be Bitter*

---

<sup>77</sup> [Non penso siano belle abbastanza]; [Queste poesie appartengono all'umanità. Tu sei lo strumento che le scrive].

*An Appeal*  
*Song of Hope*

La sequenza delle liriche risponde a una precisa struttura della raccolta. Nel tentativo di raccogliere alcuni fili conduttori, imparentati con le tematiche dominanti all'interno della raccolta, abbiamo individuato otto blocchi di liriche, ciascuno dei quali si concentra su uno o più motivi. La sequenza dei blocchi delinea una sorta di tracciato ricostruibile secondo il seguente schema:

**a) Dichiarazione d'intenti (1-4)**

*Dedication*  
*Aboriginal Charter of Rights*  
*My Love*  
*Colour Bar*  
*Son of Mine*

Le prime quattro liriche, alle quali aggiungiamo la dedica di apertura, presentano il tema centrale della raccolta, gli intenti del poeta e le finalità dell'opera.

**b) Orgoglio aborigeno (5-6)**

*I Am Proud*  
*Namatjira*

Prima di inoltrarsi nel cuore della protesta, il poeta riafferma con orgoglio il proprio senso di appartenenza al popolo aborigeno, nel primo caso parlando in prima persona, nel secondo presentando una figura emblematica della propria tribù d'origine.

**c) Il passato spogliato (7-13)**

*The Dispossessed*  
*The Teachers*  
*Then and Now*  
*White Man, Dark Man*  
*Corroboree*  
*Cookalingee*  
*Stone Age*

La prima metà della raccolta si conclude con una serie di poesie nelle quali il poeta si sofferma sull'opposizione passato/presente e

accusa i bianchi di aver derubato il suo popolo del proprio stato originario di felicità.

**d) Libertà (14)**

*Freedom*

A conclusione della prima metà di *We Are Going*, la poetessa dedica una breve lirica al tema della libertà, valore irrinunciabile e che nessuno mai potrà portare via né al suo popolo né a nessun essere umano.

**e) *We Are Going* (15-17)**

*We Are Going*

*Tree Grave*

*United We Win*

Questo nucleo centrale di poesie include la lirica *We Are Going*, che è anche il titolo della raccolta, più altre due poesie che ne illustrano il duplice significato: scomparsa (quindi morte) di un popolo da una parte, cammino verso un futuro migliore dall'altra.

**f) Le nostre tradizioni (18-20)**

*The Bunyip*

*Gooboora, the Silent Pool*

*Dawn Wail For the Dead*

La seconda parte della raccolta si apre con tre poesie che cantano la morte della tradizione passata, legata alle antiche tradizioni e alle leggende degli antenati.

**g) La denuncia (21-27)**

*Acacia Ridge*

*The Unhappy Race*

*Whynot Street*

*White Australia*

*All One Race*

*The Protectors*

*Intolerance*

Il nucleo tematico più consistente della raccolta ruota attorno al tema della denuncia dei soprusi compiuti da parte dei bianchi e della rivendicazione dell'uguaglianza all'interno della società.

#### **h) Canzoni di speranza (28-30)**

*Let Us Not Be Bitter*

*An Appeal*

*Song of Hope*

Le ultime tre liriche concludono la raccolta con un messaggio di speranza, da parte di un popolo che guarda con fiducia al futuro, e che chiede alla controparte bianca di collaborare per costruire un avvenire migliore.

#### *II.7. Il titolo della raccolta*

Il titolo della raccolta è un enunciato semplice, privo di orpelli, statuario, 'militaresco'. Uno slogan che annuncia che Oodgeroo e la sua gente sono «on the move», in cammino. Per secoli, l'Australia ha risposto al problema aborigeno con una politica di progressiva eliminazione del popolo indesiderato. Il poeta, al contrario, è convinto che, nonostante le sofferenze patite, e le spine ancora conficcate nella carne, il suo popolo si stia rafforzando, e non sia destinato a sparire in silenzio dietro le quinte.

Ecco perché il titolo ha un significato duplice: è l'urlo disperato di un popolo spogliato e, insieme, grido di guerra di un popolo in marcia, uniti in un'emergente, nuova, contraddittoria soggettività che miscela sofferenza, rabbia e speranza. È un *we* in continua evoluzione, che si crea e si ricrea lirica dopo lirica, si modella lungo una linea dinamica, lungo una sequenza di versi dove confluiscono millenni di storia, di preistoria, di mito; un *we* fatto di apparenti contrasti, che si definisce e si ridefinisce, dà sfogo ad aneliti differenti, e, soprattutto, è alla ricerca della propria identità.

#### *II.8. Le tematiche dominanti*

Potremmo considerare *We Are Going* una sorta di percorso, disegnato dall'autrice per i suoi lettori, per guidarli a comprendere appieno il significato delle sue poesie. Da questo punto di vista,



considerando le liriche nel loro ordine progressivo, si percepisce l'esistenza di una serie di tematiche ricorrenti, che ritornano associandosi differentemente in ciascuna poesia, arricchendo e dilatando la prospettiva in maniera sempre più complessa e completa. Per offrire un quadro analitico complessivo preliminare alla lettura dei testi, la cui analisi sarà l'oggetto del terzo capitolo, in questa sezione ci soffermeremo a individuare le principali linee tematiche presenti nella raccolta.

Come già emerso dalla suddivisione strutturale operata nella sezione precedente, spesso un tema viene affrontato secondo diverse angolature, utilizzando espedienti contestuali e formali differenti, che generano originali ed efficaci combinazioni stilistiche e di contenuto. Ad esempio, il tema dell'orgoglio (*pride*) è al centro di due liriche, *I am Proud* e *Namatjira*, significativamente collocate una di seguito all'altra, anche se le soluzioni adottate risultano del tutto diverse: nel primo caso, è la voce del poeta a parlare in prima persona, mentre in *Namatjira* il poeta sceglie piuttosto di descrivere un rappresentante autorevole della propria tribù, raccontandone in pochi versi la vicenda biografica e i tratti del carattere.

I richiami tra una lirica e l'altra sono rintracciabili sia a livello tematico, allorché riscontriamo un tema comune (come nel caso di *I am Proud* e *Namatjira*), sia a livello linguistico, poiché parole o strutture chiave ricorrono in più di una poesia. Per citare un esempio, sia *Colour Bar* che *Intolerance* affrontano il tema della religione come strumento di copertura utilizzato dai bianchi per sottomettere le popolazioni aborigene al potere colonizzatore: la parola *Christianity* compare in entrambe, e ad essa vengono associati due termini diversi, ma molto simili semanticamente (*lie* e *cheat*). Le due liriche sono speculari anche da altri punti di vista: in entrambe compare l'immagine del bambino che piange (il verso «But when a taunted child comes home in tears» richiama «Dark children coming home in tears»). L'autrice presuppone che il lettore abbia già in mente quest'immagine, e in tal modo il richiamo la rinforza e la accentua.

Ecco i sei principali temi affrontati con maggior insistenza e convinzione:

a) *Discriminazione razziale*

Il tema della razza e delle discriminazioni a essa riconducibili è senz'altro uno dei temi centrali della raccolta, forse uno dei perni

attorno al quale ruotano le altre tematiche, come emerge dal fatto che la quasi totalità delle liriche affronta o anche solo sfiora in qualche misura l'argomento. Del resto, tutto il ciclo dell'attività politica e artistica di Oodgeroo si pone come obiettivo quello di denunciare e debellare con ogni mezzo la piaga del razzismo. A maggior ragione, la raccolta con cui l'autrice esordisce contiene programmaticamente, alcuni soltanto in embrione, altri invece già sviscerati e sviluppati sotto diverse forme, tutti i temi più cari alla sua produzione poetica.

*b) Il tempo a confronto*

Il tema del tempo, e in particolare l'opposizione tra passato e presente, o tra presente e futuro, è una delle tematiche fondamentali della poetica di Oodgeroo. I riferimenti temporali, infatti, ricorrono costantemente nel corso della raccolta, come un ritornello circolare che aiuta a tenere desta la memoria e l'attenzione del lettore.

Il tempo della poesia è un tempo eterno, mitico. La poesia, anzi, è capace di fermare il flusso delle cose, per cristallizzare attimi di realtà e fissarli per sempre nella memoria e nella tradizione.

Così, per esempio, liriche come *Corroboree* o *Gooboora*, *The Silent Pool* sono descrizioni statiche, sospese sulla realtà, atte a celebrare momenti del passato o stati eterni della memoria, che si concretizzano in rituali o leggende tradizionali. Altre liriche fanno del tempo il perno tematico attorno a cui ruota tutta una serie di immagini: *Then and Now* è incentrata sul confronto stridente tra passato e presente, dal quale il poeta trae alcune considerazioni sul violento cambiamento che si è verificato con l'avvento della civiltà. In *Stone Age* il tempo diviene il protagonista del processo maieutico col quale l'uomo da bambino diventa adulto, e, in una prospettiva allargata, viene allevato a un grado sempre più elevato di civiltà.

In generale, all'interno della raccolta si nota un progressivo slittamento prospettico dal ricordo del passato, al quale sono legate le tradizioni, le credenze, i riti, i personaggi emblematici delle tribù, al presente, nel quale il poeta stenta a riconoscere la propria identità, destabilizzata dall'avvento del «progresso» e della «civiltà», al futuro, al quale sono, invece, dedicate le ultime liriche della raccolta.

Proprio l'ultima poesia, *Song of Hope*, è un chiaro messaggio di speranza che il poeta lancia all'umanità, per spronarla a camminare

con coraggio e fiducia verso l'avvenire, poiché *To our fathers' fathers / The pain, the sorrow; / To our children's children / The glad tomorrow.*<sup>78</sup>

c) *La violenza*

Al tema della discriminazione razziale e dell'emarginazione sociale si associa direttamente quello della violenza, subita dal popolo aborigeno a opera dei bianchi.

All'interno di *We Are Going*, Oodgeroo non risparmia riferimenti diretti ad atti di violenza perpetrati più o meno legalmente contro la sua gente. Alcune liriche contengono un'aperta denuncia di episodi di razzismo, ai quali si collegano atti di violenza gratuita ed efferata. Poesie come *The Protectors* o *Colour Bar* costituiscono una vera e propria accusa contro i responsabili di simili gesti, per i quali il poeta non lesina commenti di disapprovazione e disprezzo.

In particolare, Oodgeroo sottolinea ripetutamente come coloro che dovrebbero essere i garanti della giustizia e dell'uguaglianza sociale divengano essi stessi mediatori dell'offesa, fisica e verbale. Spesso, vittime della violenza sono le categorie sociali più innocenti e indifese (bambini, donne, persone povere), e allora l'indignazione del poeta diviene ancora maggiore.

La prima reazione del poeta a tali gesti di crudeltà è, naturalmente, un senso di rabbia e di impotenza. Sente che il suo popolo è vulnerabile a qualsiasi ferita; che è privo di difese poiché emarginato e penalizzato da un sistema ingiusto; relegato a una posizione di inferiorità sul piano sociale.

La rabbia, tuttavia, non si trasforma mai in desiderio di vendetta. Il futuro che il poeta auspica è un futuro di convivenza pacifica, di integrazione, di arricchimento armonico, attraverso un benefico confronto culturale. Per questo, l'invito che rivolge alla sua gente, così come ai colonizzatori, è un'esortazione a superare il passato (*Let Us Not Be Bitter*): l'invito non a dimenticare, bensì a non ripetere più gli stessi errori, volgendo il proprio sguardo in avanti, verso la costruzione di un mondo più giusto.

---

<sup>78</sup> [Ai padri dei nostri padri / Il dolore, la pena; / Ai figli dei nostri figli / Il domani di gioia piena.]

*d) La civiltà occidentale*

Il mondo occidentale entra con prepotenza nella vita degli aborigeni, imponendosi su uno stile di vita tradizionale costellato di rituali millenari. Il punto di contatto tra la civiltà occidentale e la cultura aborigena è una forma di invasione: la civiltà è una specie di morbo che tenta di invadere gradualmente l'organismo, indebolendo e uccidendo la sua vittima. I segni che il poeta utilizza per raffigurare l'occidente sono il frastuono delle città, i mezzi di trasporto, l'alcool, le malattie, le uniformi, la religione cristiana. La civiltà è un mondo nuovo, in mezzo al quale l'uomo aborigeno si ritrova senza rendersene conto, e soprattutto senza capire il perché. Il progresso è visto come una forza destabilizzatrice, che annulla i riferimenti culturali di un essere umano, lo getta violentemente in un caos disordinato e gli chiede di adattarsi immediatamente al nuovo sistema. In ultima analisi, l'aborigeno finisce con l'essere compatito e trattato come un essere inferiore, come un selvaggio: deve perciò sentirsi profondamente grato nei confronti dell'uomo bianco, che gli ha insegnato l'ubbidienza a Dio e al potere del denaro.

Oodgeroo cerca un punto d'incontro con la civiltà occidentale. Non rifiuta *in toto* il nuovo sistema, ma non è nemmeno disposta ad annullarsi in favore di una cultura estranea. Per questo, si batte per favorire la nascita di un mondo dove le differenze non siano fonte di disuguaglianza, ma stimolo per allargare le prospettive.

*e) Le tradizioni*

Numerose liriche contengono riferimenti, o addirittura descrizioni di alcuni rituali, usanze o leggende che fanno parte della cultura aborigena. Poesie come *Then and Now*, *Corooboree*, *Stone Age*, *We Are Going* sono un collage di immagini dense di simboli e di gesti che appartengono a una tradizione viva da millenni. In queste liriche traspare la commozione della poetessa nell'evocare i valori nei quali affondano le sue radici culturali, e che custodiscono un groviglio di ricordi e di affetti cari alla memoria. Le tradizioni del passato sono spesso (ma non necessariamente) contrapposte alla visione del presente e della società «civile», cosicché il poeta tiene a sottolineare più di ogni altro aspetto il valore immutabile della tradizione, contrapposto all'ipocrisia degli ideali e della

religione occidentali, che i bianchi hanno strumentalizzato per imporre violentemente la propria supremazia.

*f) La libertà*

Nella divisione strutturale presentata in precedenza, si è scelto di isolare la lirica *Freedom* in un gruppo tematico a sé stante. In effetti, se da un lato il tema della libertà rientra in numerose liriche, *Freedom* è l'unica poesia che affronta l'argomento in maniera specifica e diretta, anche se tramite una metafora. In generale, possiamo affermare che il tema della libertà (contrapposta ad antivalori come segregazione, emarginazione e violenza) percorre trasversalmente la raccolta, mediante accenni più o meno espliciti presenti in quasi tutte le liriche.

Ci limitiamo qui a dire che, secondo la visione del poeta, la libertà è diritto e condizione indispensabile per l'essere umano: da un lato, è uno stato che è la società stessa a dover garantire e proteggere, attraverso una legislazione giusta e attenta a preservare e valorizzare le differenze (*Colour Bar, The Dispossessed, An Appeal*); dall'altro, si tratta di una condizione esistenziale, propria dell'uomo che è capace di conservare la dignità in qualsiasi situazione e di non tradire mai i valori nei quali crede (*I am Proud, Namatjira*).

In *My Love*, poesia nella quale Oodgeroo parla dell'amore esclusivo che nutre per il suo popolo, e della sua missione poetica finalizzata a contribuire alla costruzione di un avvenire migliore, il poeta afferma: «I must be free, I must be strong / To fight and not to fail».<sup>79</sup> La libertà è qualcosa di necessario, come la forza che occorre per affrontare il futuro con determinazione e fermezza.

---

<sup>79</sup> [Devo essere libera, devo essere forte / Per combattere e non cadere.]



### III LE POESIE: ANALISI DEI TESTI

Iniziamo finalmente l'analisi testuale delle liriche contenute in *We Are Going*, qui presentate nell'ordine in cui compaiono nell'edizione originale del 1964. L'analisi seguirà la suddivisione strutturale interna alla raccolta proposta nel capitolo precedente, in cui le poesie sono raggruppate in otto unità tematiche, secondo lo schema seguente:

1. *Dichiarazione d'intenti* (0-4)
2. *Orgoglio aborigeno* (5-6)
3. *Il passato spogliato* (7-13)
4. *Libertà* (14)
5. *We Are Going* (15-17)
6. *Le nostre tradizioni* (18-20)
7. *La denuncia* (21-27)
8. *Canzoni di speranza* (28-30)<sup>80</sup>

Durante l'analisi, sarà utile tenere presente non solo le osservazioni storiche e contestuali relative alla nascita della raccolta illustrate nel capitolo precedente, ma anche le caratteristiche legate alla nascita della letteratura aborigena australiana, segnalate nel primo capitolo.

#### III.1. *Dichiarazione d'intenti* (0-4)

Il primo gruppo di poesie, costituito dalla dedica iniziale e dalle prime quattro liriche, introduce il soggetto della raccolta e rivela gli intenti della poetessa. Le poesie di questa prima unità tematica illustrano, infatti, i motivi e le finalità dell'opera, in una sorta di

---

<sup>80</sup> Cfr. sezione II.6.

panoramica propedeutica alla lettura delle liriche successive.

In particolare, la prima lirica, *Aboriginal Charter of Rights*, si concentra sul *cosa*, e fornisce un vero e proprio elenco dei motivi topici della raccolta. *My Love* ci svela *chi*: il poeta parla di sé, rivelandoci la propria identità e la propria missione. *Colour Bar* ci spiega il *perché*: introducendo il problema della discriminazione razziale, la lirica evidenzia le ragioni dell'indignazione e della protesta da parte del poeta. *Son of Mine*, infine, narra il *come*: lo stile di Oodgeroo associa la rievocazione delle ingiustizie subite dalla sua gente alla descrizione di un futuro fondato sul rispetto e sulla solidarietà.

### *Dedication*

Dedicated with pride

To all members of the Federal Council of Aboriginal and Torres Islanders Advancement, whose motto is:

«All human beings are born free and equal in dignity and rights [...] and should act towards one another in a spirit of brotherhood».

(Article I. Declaration of Human Rights)

«Con orgoglio» («with pride») Oodgeroo dedica *We Are Going* ai membri del FCAATSI, di cui la stessa autrice entrò a far parte nel 1961.<sup>81</sup> La scelta di inserire una citazione dall'Articolo 1 della Dichiarazione dei Diritti Umani è significativa, poiché segnala che l'autrice pone in primo piano l'aspetto universalmente politico della raccolta. *Politico* perché affronta problemi sociali, di cui propone in modo esplicito le soluzioni; *universale* perché adopera un linguaggio poetico che ambisce a oltrepassare l'*hic et nunc* in cui la raccolta è stata composta e che, pertanto, è destinato a lettori di ogni tempo e luogo.

La citazione, adottata dal FCAATSI come motto dell'organizzazione, contiene alcune tra le parole chiave più frequenti nella poetica di Oodgeroo, che ricorreranno soprattutto nelle liriche in

---

<sup>81</sup> Il Federal Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders (FCAATSI) fu fondato ad Adelaide nel 1958. Una delle campagne più importanti che l'associazione promosse fu quella relativa al referendum del 1967, in seguito al quale gli aborigeni acquisirono il diritto di voto. Oodgeroo fu segretaria del FCAATSI per il Queensland per dieci anni. Cfr. S. Taffe, *Black and White Together FCAATSI: the Federal Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders, 1958-1973*, University of Queensland Press, Brisbane 2005.



apertura di raccolta: ad esempio, «freedom», «dignity», «right», e «brotherhood». Per suffragare la legittimità del proprio messaggio (ovvero la richiesta dei diritti fondamentali per il popolo aborigeno), l'autrice si appoggia a parole non sue: libertà e uguaglianza sono state sancite ufficialmente, e garante della difesa della dignità e dei diritti umani è lo spirito di mutua fratellanza che deve esistere tra gli esseri umani. Sotto questo vessillo, trovano riparo e acquistano vigore gli appelli del poeta-patrono, che parla in difesa e in nome del popolo aborigeno e delle minoranze di tutto il mondo.

La riflessione ovvia ma inevitabile che una dedica del genere tende a suscitare è legata al rapporto poesia/impegno sociale. È una convivenza lecita? È una convivenza fertile? Le medesime domande hanno dato da pensare a studiosi di ogni tempo, divisi tra critici pronti a sostenere l'arte per l'arte, costituzionalmente svincolata da qualsiasi fine che travalichi quello estetico, e all'opposto, intellettuali che accettano il binomio arte/politica come inevitabile, sottolineando il carattere di eterna attualità della letteratura.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, anche i critici di Oodgeroo si sono interrogati su questo problema. Shoemaker, in particolare, controbatte le critiche più aspre mosse all'autrice, identificando in «directness» e «poignancy» le qualità più evidenti della sua poesia, che rendono il suo canto uno «strong socio-political message». L'apparente ovvietà dello stile di Oodgeroo – reclama a più riprese anche Mudrooroo nel suo già citato *The Poetemics of Oodgeroo of the Tribe Noonuccal* – nasconde un'ambiguità di fondo aperta a molteplici significati, letture e giudizi: molteplicità che sfugge al punto di vista bianco, abituato a standard poetici occidentali.<sup>82</sup>

In realtà, in apertura di raccolta Oodgeroo trasgredisce sia lo stereotipo di poesia, sia quello di aboriginalità. Le parole che utilizza non sono né aborigene, né poetiche. Si tratta allora davvero di autentica scrittura aborigena? Certamente, utilizzando questa citazione, Oodgeroo sceglie di adottare il linguaggio dei colonizzatori sia per dividerne la lingua e i principi universali, sia per confrontarsi ad armi pari. Questa strategia è in perfetta armonia con la propria missione poetica.

In questo senso, la presenza insistente, sentita e premeditata della componente politica nell'opera di Oodgeroo va letta come la coerente e felice trasposizione del pensiero e dell'impegno sociale

---

<sup>82</sup> Cfr. sezione I.3.

profuso dall'autrice. Questa componente conferisce alla sua poesia una collocazione più che mai significativa nel solco della letteratura australiana e, più in generale, della letteratura contemporanea.

### *Aboriginal Charter of Rights*

I primi versi che Oodgeroo ci regala sono perentori, declamati, decisi. All'inizio della raccolta, l'autrice usa lo stesso registro con cui, come attivista politica, proclama i diritti del suo popolo, e ci presenta la questione fondamentale per la quale scrive.

Oodgeroo lesse per la prima volta *Aboriginal Charter of Rights* in occasione della quinta edizione dell'incontro annuale del FCAATSI, tenutosi ad Adelaide nel 1962. Come in molte altre occasioni nel corso degli anni Sessanta, anche in questa circostanza all'autrice fu affidato il ruolo di portavoce ufficiale del movimento per i diritti degli aborigeni d'Australia. Oodgeroo era dotata di un carisma eccezionale, sia come scrittrice, sia come personaggio pubblico, e la lirica ebbe immediatamente un enorme impatto.

Come già evidenziato nei capitoli precedenti, gli anni Sessanta sono un periodo particolarmente caldo, durante il quale gli echi della protesta sociale si diffondono da un angolo all'altro del globo. Queste voci incoraggiano alla lotta e la portano alla ribalta dell'opinione pubblica e all'attenzione delle istituzioni. I discorsi pronunciati da Oodgeroo in occasione di incontri, seminari, conferenze, come ospite presso università o governi, in Australia e all'estero, sono una preziosa testimonianza del suo impegno politico e sociale, e spesso ci aiutano a focalizzare l'attenzione sui temi chiave del suo pensiero, e a ritrovarli poi nella produzione artistica. Inoltre, i viaggi compiuti non solo in questi anni, ma per tutta la vita permettono all'autrice di confrontarsi con situazioni analoghe, di sperimentare ruoli e mansioni differenti, di utilizzare registri linguistici diversificati secondo il pubblico e il contesto che si trova di fronte.

Queste sperimentazioni rafforzano e affinano le abilità oratorie di Oodgeroo, lampanti in *Aboriginal Charter of Rights*. La lirica è un vigoroso manifesto scritto in tetrametri giambici, terminante con un potente interrogativo retorico posto in quartultima battuta. Questo interrogativo esprime la frustrazione legata alle ingiustizie fondamentali subite prima della Costituzione del 1967, quella che darà finalmente agli aborigeni i diritti di cittadinanza australiana.

We want hope, not racialism,  
 Brotherhood, not ostracism,  
 Black advance, not white ascendance:  
 Make us equals, not dependants. 5  
 We need help, not exploitation,  
 We want freedom, not frustration;  
 Not control, but self-reliance,  
 Independence, not compliance,  
 Not rebuff, but education,  
 Self-respect, not resignation. 10  
 Free us from a mean subjection,  
 From a bureaucrat Protection.  
 Let's forget the old-time slavers:  
 Give us fellowship, not favours;  
 Encouragement, not prohibitions, 15  
 Homes, not settlements and missions.  
 We need love, not overlordship,  
 Grip of hand, not whip-hand wardship;  
 Opportunity that places  
 White and black on equal basis. 20  
 You dishearten, not defend us,  
 Circumscribe, who should befriend us.  
 Give us welcome, not aversion,  
 Give us choice, not cold coercion,  
 Status, not discrimination, 25  
 Human rights, not segregation.  
 You the law, like Roman Pontius,  
 Make us proud, not colour-conscious;  
 Give the deal you still deny us,  
 Give goodwill, not bigot bias; 30  
 Give ambition, not prevention,  
 Confidence, not condescension;  
 Give incentive, not restriction,  
 Give us Christ, not crucifixion.  
 Though baptized and blessed and Bibled 35  
 We are still tabooed and libelled.  
 You devout Salvation-sellers,  
 Make us neighbours, not fringe-dwellers;  
 Make us mates, not poor relations,  
 Citizens, not serfs on stations. 40  
 Must we native Old Australians  
 In our own land rank as aliens?  
 Banish bans and conquer caste,  
 Then we'll win our own at last.

*Aboriginal Charter of Rights* presenta la struttura di un elenco,  
 in cui *pars destruens* e *pars costruens* si fondono in un unico, vi-

goroso appello. Spesso uno stesso verso contiene entrambe. Sin dall'esordio della lirica, «We want hope, not racialism» (v. 1), è chiaro che l'autrice gioca a proporre una serie di opposizioni tra ciò che è sempre stato offerto o inflitto alla sua gente e ciò che invece è autentico diritto ed esigenza concreta. Le formule utilizzate sono in parte esplicite richieste («we want», v. 1), in parte esortazioni imperative («make us», v. 4), in parte appelli che riguardano le due parti in causa («let's forget the old-time slavers», v. 13), in parte affermazioni di fatto («you dishearten, not defend us», v. 21). In ogni caso, la fine del verso coincide quasi sempre con la fine della frase.

Il linguaggio utilizzato mescola registri differenti, che vanno dal burocratese, al linguaggio ufficiale della Dichiarazione dei Diritti Umani inserita come citazione appena prima, allo stile biblico, agli slogan della militanza nera. La ripetizione insistente di opposizioni binarie evidenzia sia le ingiustizie del passato (Oodgeroo chiama gli aborigeni «serfs on stations», e i bianchi «slavers», vv. 40 e 13), sia le riforme invocate. La ripetizione della negazione *not*, che ricorre in quasi tutti i versi, crea un effetto di rifiuto e resistenza.

È significativo notare come molti dei generi letterari di cui Oodgeroo si appropria siano anche forme orali: canzoni popolari di protesta, le ballate di Henry Lawson,<sup>83</sup> le ninne-nanne, le forme liturgiche sono solo qualche esempio.

Analogamente, *Aboriginal Charter of Rights*, scritta per essere recitata in sede ufficiale, punta sulla chiarezza e sull'universalità dei sostantivi astratti, enfatizza la determinazione e la decisione dell'appello, soprattutto mediante l'uso di incisivi espedienti retorici incastonati nella granitica struttura della lirica (anafore, come «We» ai vv. 5-6 o «Give» ai vv. 29-31, allitterazioni, come «Confidence, not condescension», v. 32 o «Though baptized and blessed and Bibles», v. 35).

All'interno della lirica compaiono una serie di parole chiave ricorrenti, già anticipate nella dedica («brotherhood», «black»/«white», «freedom», «Protection», «love», «human rights», «proud», «colour», «Christ», «fringe-dwellers», «Old», «land», «win»). Alle stesse parole corrispondono altrettante tematiche-ba-

---

<sup>83</sup> Lo scrittore Henry Lawson (1867-1922) è tra i poeti australiani più famosi e apprezzati di tutti i tempi. Cfr. B. Matthews, *Lawson, Henry (1867-1922)*, in *Australian Dictionary of Biography*, Vol. 10, Melbourne University Press, Melbourne 1986, pp 18-22.

se sviluppate singolarmente, o raggruppate in modo più specifico all'interno delle poesie successive, che, in questo modo, arricchiscono la raccolta di rimandi da una lirica all'altra. In questo senso, *Aboriginal Charter of Rights* ha la funzione di manifesto della raccolta, vetrina, per così dire, nella quale il poeta espone desideri, intenti, priorità e significati.

Con voce alta, tonante, ferma, Oodgeroo parla in nome di tutta la sua gente, rifiutando lucidamente pietismo, assistenzialismo e paternalismo, atteggiamenti che hanno caratterizzato il trattamento dei colonizzatori nei confronti degli aborigeni. È il megafono del suo popolo, che esprime il desiderio di riaffermare la propria dignità e i propri diritti umani e sociali, senza alcuna concessione. In *Aboriginal Charter of Rights* non è richiesta una posizione privilegiata, una corsia preferenziale riservata alle minoranze etniche: bianchi e neri devono avere le stesse opportunità, devono poter convivere in armonia nella società, con gli stessi diritti e gli stessi doveri.

Da segnalare, in particolare, l'accento al tema della religione, presente ai versi 27, 34 e 35. Oodgeroo invoca valori di prima mano, non corrotti dalla barbarie della violenza. Il poeta è favorevole al dialogo tra culture, e assicura prontamente da parte del suo popolo apertura e disponibilità, a patto che sia rispettata la dignità dell'essere umano: altrimenti si rimane nella menzogna.

### *My Love*

Come abbiamo evidenziato, il primo gruppo di liriche è accomunato dalla volontà dell'autrice di esplicitare la propria missione poetica, mettendo a fuoco il ruolo e gli intenti del poeta e i temi più cari affrontati nel corso della raccolta. In quest'ottica, la prima lirica, *Aboriginal Charter of Rights*, rappresenta una sorta di manifesto nel quale si enuncia il messaggio centrale lanciato dal poeta, che agli occhi e alle orecchie del lettore si presenta come il paladino del suo popolo. La seconda poesia, *My Love*, costituisce l'integrazione «personale» al tono impersonale, quasi ufficiale della poesia precedente.

In questa lirica, infatti, entra in gioco per la prima volta la sfera intima del poeta, che pronuncia in prima persona una vera e propria dichiarazione d'amore. Oggetto di questo amore esclusivo è il suo popolo, per il quale la scrittrice fa voto della vita e per cui ella sceglie, indossata l'armatura, di incamminarsi sul sentiero lungo e



nali («me», «I», «others») e del lessico erotico («possess», «love», «wedded»), rafforzato dall'uso di verbi modali, che esprimono volontà o diniego («cannot», «must»). L'utilizzo del trimetro giambico alternato al tetrametro crea un effetto di troncamento, che conferisce a ciascuna strofa un tono determinato, inequivocabile.

Per contrasto, la seconda strofa inizia col pronome «You». La risposta alla domanda retorica iniziale «Possess me?» trova completamento nella rivelazione che, nonostante l'interlocutore immaginario reclami il poeta come suo personale possesso («You claim me as your very own», v. 5) in ogni dimensione («My body, soul and mind», v. 6), quest'ultimo ama prima di tutto il suo popolo («My love is my own people first», v. 7), e, in secondo luogo, l'umanità intera («mankind», v. 8). Vale la pena soffermarsi sulla bellezza di tale affermazione: il popolo non è l'oggetto del suo amore, bensì il suo amore stesso. Anche la seconda strofa è generosamente disseminata di parole come «me», «you», «my», «your», «own», mentre la totale assenza di aggettivi mette letteralmente a nudo il messaggio.

In generale, il poeta sembra prediligere parole molto brevi e di comune registro, che costituiscono il sottofondo dimesso (ma dalla punteggiatura curatissima e simmetricamente disposta) sul quale incastonare le figure retoriche. Il verso 6 presenta una vaga eco evangelica, e suggerisce l'immagine di un amore totale. Nel verso successivo, la collocazione finale della parola «first» enfatizza la priorità dell'amore del poeta per la sua gente, così come la parola «mankind», che chiude significativamente la strofa. Da notare, infine, l'anafora di «My» ai versi 6 e 7.

Nella terza strofa la poetessa torna a parlare di se stessa. Da quando ha rinunciato alla società e perfino a sé («The social part, the personal / I have renounced of old», vv. 9-10), la sua vita è votata («dedicated», v. 11), e non c'è spazio per un uomo («No man's to have and hold», v. 12). Nei versi 9 e 10 assistiamo a un'inversione di oggetto e soggetto, con la funzione di enfatizzare la rinuncia quasi ascetica da parte del poeta, spogliandola, però, di ogni connotazione emotiva: al contrario, è descritta come un puro dato di fatto, probabilmente anche perché avvenuta da tempo («of old», v. 10). È interessante la variazione dei tempi verbali: dal composito passato prossimo («I have renounced») al presente minimalista («is») e infine al predicato nominale («No man's to have and hold»). La dimensione temporale sembra annullarsi in un eterno presente, la cui infinità è accentuata dal mini *climax* lessicale,

in cui «hold» rappresenta la versione rafforzata di «have».

La quarta strofa ci presenta l'immagine di una guerra. Il poeta è assediato dall'intolleranza dei bianchi («Old white intolerance hems me round», v. 13) e assalito da insulto e scherno («Insult and scorn assail», v. 14): l'unica armatura contro il nemico è la libertà unita alla forza («I must be free, I must be strong», v. 15), che permettono al poeta di continuare a resistere senza soccombere («To fight and not to fail», v. 16).

Per il poeta, amare è lottare. Ma questa lotta non è per sopraffare qualcuno: nessuno esce vincitore, in quanto la sfida coinvolge entrambe le parti. Lo scopo, semmai, è raggiungere l'obiettivo finale. In questa immagine, ai tratti negativi che connotano il nemico («old») si contrappongono le qualità necessarie al poeta («free», «strong»). È da notarsi che la parola «white» è costantemente associata a qualcosa di negativo, e controbilanciata dall'elemento aborigeno. In generale, come avremo modo di evidenziare a più riprese nel corso dell'analisi, il sistema binario tende a pervadere la poetica di Oodgeroo, che gioca a creare una serie di opposizioni visivamente efficaci e concettualmente chiarificatrici.

L'ultima strofa conclude la lirica con un'immagine che spalanca la nostra prospettiva, finora continuamente limitata entro immagini che suggeriscono chiusura (il possesso, l'assedio). La prima metà della strofa descrive i compiti del poeta: correggere antiche ingiustizie e resistere alla malvagità umana («For there are ancient wrongs to right, / Men's malice to endure», vv. 17-18). La parola «ancient» (così come «old» al verso 13) qualifica un concetto negativo; ancora una volta, ritorna l'immagine dell'assedio («to endure» significa resistere pazientemente, sopportare a lungo).

Infine, l'immagine conclusiva: davanti al poeta si snoda un sentiero lungo e solitario («A long road and a lonely road», v. 19), ma che conduce verso l'obiettivo sicuro («But oh, the goal is sure», v. 20). Il tipo di amore descritto dal poeta non è un amore facile, né appagante. Non è un amore che regala gratificazioni immediate, né è confortato dal calore umano. Si tratta, invece, di un sentimento che si alimenta di perseveranza; che non ammette cedimenti, scoraggiamenti o personali restrizioni: ma l'obiettivo è lì, alla fine del cammino, e ciò basta a rassicurare e incoraggiare poeta e lettore nel loro sguardo solidale verso il futuro.

La lirica contiene un accenno degno di nota all'internazionalità della missione di poeta: «My love is my own people first / And after that, mankind». Se, tra le priorità di Oodgeroo, al primo posto



c'è il popolo aborigeno, subito dopo viene l'umanità intera. La sua lotta non ha confini: in altri termini, è occasionale nella misura in cui nasce in un contesto specifico, per rispondere a esigenze precise e raggiungere determinati obiettivi, ma non ristagna entro il confine geografico dov'è scaturito. L'autrice è consapevole della portata universale che hanno gli appelli, i messaggi di speranza e gli aneliti a una coesistenza pacifica e armonica che superi le ferite del passato e le difficoltà oggettive del presente. La stessa vicenda biografica di Oodgeroo, i suoi frequenti viaggi e le numerose delegazioni alle quali ha partecipato, sono la testimonianza visibile di un impegno che travalica le sue origini e il suo sangue, e che diventa avanguardista allargamento della sua missione e della parte di mondo di cui si sente custode.

Se teniamo conto del versante biografico, val la pena ricordare che, dopo la separazione dal marito Bruce e la nascita del secondo figlio, nel 1953, la vita sentimentale di Oodgeroo passa in sordina, inversamente all'ascesa dei suoi impegni come artista e come personaggio pubblico. È come se l'autrice sia passata dal particolare all'universale, come se l'amore di cui parla in *My Love* abbia acquisito dimensioni definitive e totali.

Sta di fatto che *My Love* appare come una lucida ma sentita dichiarazione d'amore, dove il sentimento effimero sfuma e cede il passo all'impegno concreto. L'impegno dell'autrice durerà tutta la vita e sarà frutto di una scelta libera e consapevole, coincidente con la realizzazione personale e con il compimento della propria missione nel mondo.

### *Colour Bar*

Proseguendo nel suo compito di presentare i motivi topici della raccolta, Oodgeroo sceglie un soggetto emblematico: la discriminazione/barriera razziale («the colour bar»). Intorno a quest'immagine-simbolo, il poeta costruisce una lirica incentrata sulla piaga del razzismo e sulle ingiustizie sociali a esso riconducibili. In pochi versi, si snoda una serie di immagini, utilizzate dall'autrice come i fili principali della complessa trama del problema.

Tra i temi affrontati in *Colour Bar*, troviamo il razzismo, l'ipocrisia della religione, la falsa giustizia degli uomini, l'amore divino che non fa differenze. Dal punto di vista metrico, la poesia è strutturata in nove strofe, ognuna delle quali si compone di un pentametro e un dimetro giambico a rima baciata.

When vile men jeer because my skin is brown,  
This I live down.

But when a taunted child comes home in tears,  
Fierce anger sears.

The colour bar! It shows the meaner mind                   5  
Of moron kind.

Men are but medieval yet, as long  
As lives the wrong.

Could he but see, the colour-baiting clod                   10  
Is blaming God

Who made us all, and all His children He  
Loves equally.

As long as brothers banned from brotherhood  
You still exclude,

The Christianity you hold so high                           15  
Is but a lie,

Justice a cant of hypocrites, content  
With precedent.

Dal punto di vista tematico, la lirica è suddivisibile in quattro parti, a cui abbiamo assegnato un titolo identificativo: *L'offesa* (vv. 1-4), *The colour bar* (vv. 5-8), *L'amore di Dio* (vv. 9-12) e *La bugia del presente* (vv. 13-18). L'analisi che segue aderisce a questa scansione.

I primi quattro versi (che abbiamo identificato col titolo *L'offesa*), contengono due immagini parallele, due termini di paragone che servono a introdurre visivamente il tema del razzismo, all'interno del quale fa capolino, tra l'altro, la figura del poeta, diretto partecipante alla scena.

In questa prima parte della lirica sono proposte due scene a confronto. Nella prima, il poeta stesso è coinvolto: alcune persone (definite «vile men») lo scherniscono a causa della sua pelle scura, ma all'episodio non fa seguito alcuna reazione. L'offesa banale, consueta (l'uso di «when» fa presupporre che si tratti di un episodio quasi abituale) non desta nel poeta alcun sentimento di umiliazione o protesta. Quando invece l'offesa è rivolta a un bambino («But

when a taunted child comes home in tears»), le lacrime del fanciullo risvegliano bruscamente nel poeta la rabbia più profonda.

Le due immagini sono contrapposte in modo speculare: i versi 1 e 3, introdotti da «when», presentano la causa, mentre i versi 2 e 4 mostrano l'effetto. L'immagine del fanciullo è una metafora della categoria umana più indifesa, fragile, vulnerabile all'offesa e incline al pianto. Come emergerà nel corso dell'analisi, questa immagine fa capolino spesso all'interno della raccolta, non solo a sottolineare la particolare sensibilità di Oodgeroo nei confronti dei bambini, ma anche a echeggiare lo stile diretto e la vena quasi infantile che caratterizza molte liriche. In essi l'autrice ripone le proprie speranze e vede i germogli dell'avvenire, per essi si prodiga insegnando, narrando, mostrando loro la bellezza della natura e le tradizioni dei suoi antenati.

La seconda parte (*The colour bar*, vv. 5-8) è incentrata sul tema della discriminazione, monumento alla stupidità della mente umana, ristretta ed egoista («It shows the meaner mind / Of moron kind»). Gli aggettivi «meaner» e «moron» hanno una spiccata valenza dispregiativa, e sono uniti da un'allitterazione, dalla rima tra i due termini a cui sono associati (di cui «mind» è sineddoche) e mediante *enjambement*. Inoltre l'enfasi è rafforzata dalla pausa che precede la frase.

La frase che segue è una riflessione perentoria: fino a quando sopravvivrà questa ingiustizia, gli uomini rimarranno fermi al medioevo («Men are but medieval yet, as long / As lives this wrong»). Anche in questo caso, è da notare l'impiego dell'*enjambement*, mentre la rima tra «long» e «wrong», affiancate a «medieval», accentua l'idea di qualcosa di vetusto e maligno insieme, come un morbo che l'umanità si trascina dietro da secoli senza mai guarire. Il messaggio è chiaro: discriminare in base alla razza è antiquato, 'roba da medioevo', un relitto del passato che va rimosso al più presto.

La terza quartina tematica (*L'amore di Dio*, vv. 9-12) si ispira alla figura di Dio. Dapprima, il poeta manifesta il proprio stupore per il fatto che l'essere umano non si rende conto della grave offesa verso Dio che la discriminazione costituisce («Could he but see, the colour-baiting clod / Is blaming God»), tanto più che si tratta di un Dio buono, giusto, che ci ha creato e ci ama come suoi figli, senza fare preferenze («Who made us all, and all His children He / Loves equally»). Le due strofe formano un unico enunciato, con due sole pause date dalle virgole inserite a metà dei versi 9 e 11. Il

verso 11 è costruito in forma di chiasmo, ed è caratterizzato dalla ripetizione di «all» (che suggerisce l'idea di universalità), dall'impiego di pronomi e parole molto brevi («who», «us», «all», «His», «He») eccetto la parola «children», che finisce per spiccare tra esseri umani/figli, si instaura un forte richiamo al «child» del verso 3 che conferisce ulteriore coesione al testo.

Gli ultimi tre distici (*La bugia del presente*, vv. 13-18) criticano l'ipocrisia umana che si fonda su false bandiere, come la religione o la giustizia. Il poeta conclude la lirica affermando che, finché l'uomo («You») si ostinerà a escludere i suoi fratelli dalla «famiglia» umana («As long as brothers banned from brotherhood / You still exclude»), il cristianesimo, per quanto sia considerato un alto ideale, sarà solo una menzogna («The Christianity you hold so high / is but a lie») e la giustizia un canto di ipocriti, che sono a proprio agio nella situazione presente senza auspicare alcun cambiamento («Justice a cant of hypocrites, content / With precedent»). Dal punto di vista metrico, sono da segnalare l'utilizzo di *enjambement* che legano le tre strofe in un unico, fluido enunciato e la presenza al verso 13 di un'allitterazione («brothers banned from brotherhood») unita al poliptoto («brothers»/ «brotherhood»).

Nella conclusione della lirica, in sostanza, Oodgeroo si rivolge all'essere umano, e lo pone di fronte al paradosso secondo cui all'interno della società l'emarginazione razziale si integra perfettamente con la religione cristiana e con il sistema della giustizia. L'affermazione risulta ancora più stridente visto che il poeta aveva appena descritto l'amore e la giustizia divini come veri modelli per la convivenza armonica dell'umanità. Come nelle poesie precedenti, il problema religioso affiora in maniera potente e insistente, e sarà riecheggiato e approfondito nelle liriche che seguono.

### *Son of Mine*

*Son of Mine* è dedicata a Denis, il figlio primogenito nato nel dicembre 1946 dall'unione di Oodgeroo col marito Bruce. Al momento della nascita del figlio, i due sono già di fatto separati, pertanto Oodgeroo si occupò da sola dell'educazione di Denis, e si trattò di un duro compito.

Quando Denis compì sedici anni, nel 1962, la madre lo incoraggiò a intraprendere una professione in ambito commerciale, con la speranza che il lavoro gli avrebbe consentito di raggiungere una certa autonomia, prima di tutto economica. Oodgeroo sperava,



figlio descrivendo un particolare fisico e, nello stesso tempo, riesce a dare movimento e vivacità alla scena, presentando madre e figlio a confronto dialogico.

La seconda strofa è densa di sostantivi astratti («heartbreak», «hatred», «mankind») e astrattamente concreti («crimes», «rape»), che rimandano a brutalità e dolore inflitti al popolo aborigeno da parte dei colonizzatori. È la fetta di storia più dolorosa, la più sconcertante, la più reale. All'interno della strofa, i quattro versi sono a loro volta raggruppabili in due: i primi due, che iniziano con «I could tell», e gli ultimi due, che iniziano con la preposizione «Of». L'andamento cantilenante della poesia ricorda lo stile del blues americano. Come nelle canzoni di protesta, ripetere aiuta la memoria, a seguire il testo e a porre l'accento sulla parte dell'enunciato che cambia, con la ripetizione di poche strutture chiave.

Infine, come già anticipato, la terza strofa rappresenta il controcanto positivo alla seconda. Nonostante e al di là dell'evidenza concreta, della storia e delle ferite inferte, la madre desidera («would») raccontare di una convivenza possibile, di una felicità che può esserci, che non appartiene a un'Età dell'Oro, a un Tempo del Sogno, ma che si realizza storicamente e visibilmente. Due facce della stessa medaglia? Due verità, opposte ma valide entrambe. E la madre capisce forse che gli occhi che la guardano tormentati hanno bisogno di credere in una notte tranquilla, e di sognare un futuro armonico.

Ciò che sappiamo è che la madre «would», vorrebbe raccontare questo. Non sappiamo se lo faccia davvero. Forse rimane in silenzio, forse lo sguardo del figlio attinge negli occhi materni fino a una profondità contraddittoria, forse il turbamento del figlio è nel sentire la stessa insolubile incertezza, nel continuare a immaginare qualcosa di diverso da quello che appare alla vista.

In *Son of Mine*, la linearità di struttura e di linguaggio è evidente nel fatto che ogni verso costituisce una singola unità sintattica (non ci sono *enjambement*). La poesia è scorrevole come una ninna-nanna, ha un lessico semplice e conversazionale, appena frastagliato da qualche espediente retorico come ripetizioni e inversioni («deeds malign», «hatred blind»), del resto funzionali alla simmetria strutturale e di significato della lirica.

La poesia, infine, contiene parole chiave come «colour black skin», «white», «mankind», e «brotherhood», presenti già nelle prime tre liriche della raccolta. Questo lessico sarà protagonista della prossima sezione tematica, dedicata all'orgoglio aborigeno.

### III.2. *Orgoglio aborigeno (5-6)*

Mentre le prime quattro poesie svolgono la funzione introduttiva di presentare la figura del poeta e le motivazioni che l'hanno spinto a scrivere, nel secondo gruppo tematico, costituito da due liriche soltanto, *I Am Proud* e *Namatjira*, Oodgeroo afferma orgogliosamente la propria identità aborigena. In *I Am Proud*, la poetessa parla in prima persona, mentre in *Namatjira* viene presentato un illustre rappresentante del suo popolo, che condivide con la poetessa stessa non soltanto le radici, ma anche la vocazione artistica.

Questa digressione di carattere ideologico e biografico sull'aboriginalità va letta come premessa indispensabile prima di procedere al dispiegamento della protesta, vero e proprio cuore poetico della raccolta.

#### *I Am Proud*

Il sentimento che ispira *I Am Proud* è, come si desume dal titolo stesso, l'orgoglio dell'aboriginalità. Il poeta parla di sé, sia descrivendosi dal punto di vista fisico, sia confessando la propria situazione di povertà ed emarginazione. Tuttavia, la consapevolezza di vivere in una condizione ai limiti della dignità umana non impedisce al poeta/protagonista di riconoscere che, per quanto le violenze subite siano state pesanti, nessuno ancora è riuscito ad aggredire la sua anima.

I am black of skin among whites,  
 And I am proud,  
 Proud of race and proud of skin.  
 I am broken and poor,  
 Dressed in rags from white man's back, 5  
 But do not think I am ashamed.  
 Spears could not contend against guns and we were mastered,  
 But there are things they could not plunder and destroy.  
 We were conquered but never subservient,  
 We were compelled but never servile. 10  
 Do not think I cringe as white men cringe to whites.  
 I am proud,  
 Though humble and poor and without a home ...  
 So was Christ.

In quattordici versi liberi, Oodgeroo ci fornisce non solo un au-

toritratto, ma l'emblema della condizione attuale degli aborigeni. I primi sei versi, in particolare, condensano questo ritratto per mezzo di una sequenza di brevi enunciati, eleganti nel loro lessico semplice e dimesso.

Il protagonista parla in prima persona. Cionondimeno, non sappiamo di preciso di chi si tratti: questo «I» narrante potrebbe appartenere a chiunque. L'identikit fornito è il seguente: pelle nera («I am black of skin among whites», v. 1), povero e depresso («I am broken and poor», v. 4), vestito di stracci («Dressed in rags», v. 5). Entro questa descrizione, il poeta menziona per ben quattro volte il proprio orgoglio, ai versi 2 e 3 («And I am proud, / Proud of race and proud of skin») e al verso 6, dove disperde qualsiasi dubbio sul proprio stato d'animo («But do not think I am ashamed»).

L'insistenza con la quale il protagonista afferma la propria fierezza è sottolineata dalla ripetizione della parola «proud», inserita in costruzione simmetrica rispetto agli altri aggettivi, mediante l'utilizzo del medesimo predicato nominale («I am») in posizione anaforica ai versi 1, 2, 4 e 5.

I versi 7-11 sono dominati dall'uso delle negazioni. Ricollegandosi al verso conclusivo della prima parte («But do not think I am ashamed», v. 6), il poeta infila una serie di affermazioni enfatiche sulla resistenza alla dominazione bianca e sulla dignità aborigena, sopravvissuta a qualsiasi tentativo di conquista.

Oodgeroo utilizza la metafora della guerra. Sebbene le armi degli aborigeni non potessero competere con le pistole dei colonizzatori («Spears could not contend against guns», v. 7) e a causa di ciò questi ultimi ebbero la meglio («and we were mastered», v. 7), alcune cose si salvarono («But there are things they could not plunder and destroy», v. 8): la conquista non si trasformò in sottomissione («We were conquered but never subservient», v. 9), la costrizione non portò mai al servilismo («We were compelled but never servile», v. 10).

Infine, così come aveva fatto al verso 6 («But do not think I am ashamed»), il protagonista torna a rivolgersi all'interlocutore immaginario, negando qualsiasi possibilità di umiliarsi così come i bianchi sono soliti fare tra di loro («Do not think I cringe as white men cringe to whites», v. 11).

Questa seconda parte della lirica è caratterizzata da un'insolita lunghezza delle parole, nonché, come già evidenziato, dall'uso dell'anafora, specialmente delle negazioni («could not», «never»,



«do not think») e della parola «cringe», fortemente dispregiativa e associata a «white» / «whites» (poliptoto). I bianchi, al contrario degli aborigeni, non esitano a compromettere la propria dignità, assumendo atteggiamenti servili che rasentano la schiavitù.

Infine, la terza parte, formata dagli ultimi tre versi (vv. 12-14), ritorna circolarmente al tema iniziale della povertà, alla quale si accompagna un profondo sentimento di orgoglio: («I am proud, / Though humble and poor and without a home...»).

L'uso dei puntini di sospensione al verso 13 potrebbe suggerire che la povertà in cui versano gli aborigeni prosegue, e, nello stesso tempo, ci prepara al verso finale, dove si instaura un paragone tra il protagonista e la figura di Cristo («So was Christ»). Proprio l'ultimo verso, rapido e inaspettato, assieme al verso 12 («I am proud») contrasta nettamente col resto della lirica, costruito su versi lunghi e compositi. Nel contempo, si ritorna all'uso del predicato nominale (questa volta al passato), caratteristico dei primi sei versi.

L'immagine di Cristo, che compare solitaria e quasi profetica in finale di poesia, da un lato è raffigurazione della sofferenza innocente, dell'umiltà e della spoliazione; dall'altro, nella mente dei lettori è immediatamente associato alla crocifissione, già citata in *Aboriginal Charter of Rights*. Secondo il Vangelo, l'uccisione di Gesù avvenne a opera di uomini che si predicavano migliori e più giusti rispetto a chi, come il poeta, ha scelto di stare dalla parte dei più deboli.

Ancora una volta, Oodgeroo ricorre a un riferimento religioso per rafforzare il proprio messaggio. Facendo leva sulle conoscenze pregresse dei lettori, il poeta associa la condizione miserevole degli aborigeni alla povertà evangelica, elevando così un ritratto di sofferenza fisica a universale metafora della salvezza eterna.

### *Namatjira*

Tra le note esplicative a conclusione della raccolta, Oodgeroo inserisce un breve profilo della figura di Albert Namatjira, celebre artista aborigeno originario dell'Australia centrale, il quale, da semplice capotribù e *bush worker*, venne iniziato all'arte pittorica dall'artista Rex Battarbee.<sup>84</sup> Tuttavia, persino una volta ottenuta la

<sup>84</sup> Sull'opera di Namatjira, cfr. A. McCulloch, S. McCulloch and E. McCulloch Childs (eds.), *The New McCulloch's Encyclopedia of Australian*

notorietà, Namatjira non riuscì a beneficiare di alcun tipo di stabilità finanziaria, e pur avendo dipinto quadri di valore, finì col morire in povertà. Nel 1959, fu addirittura recluso in prigione per aver offerto da bere al suo compagno capotribù Arunta, che non godeva di diritti civili. Morì lo stesso anno, appena dopo essere stato rilasciato dalla prigionia.

*Namatjira* ripercorre la vicenda biografica del protagonista, e si rivolge direttamente al defunto.

Aboriginal man, you walked with pride,  
And painted with joy the countryside.  
Original man, your fame grew fast,  
Men pointed you out as you went past.

But vain the honour and tributes paid, 5  
For you strangled in rules the white men made;  
You broke no law of your own wild clan  
Which says, «Share all with your fellow-man.»

What did their loud acclaim avail  
Who gave you honour, then gave you jail? 10  
Namatjira, they boomed your art,  
They called you genius, then broke your heart.

Come si evince immediatamente, nella prima quartina è descritto il periodo felice di Namatjira, durante il quale l'attività di pittore gli garantiva notorietà e rispetto da parte di tutti. La quartina centrale riprende l'episodio dell'imprigionamento, e sottolinea la differenza tra le leggi dei bianchi e le regole del clan. Infine, l'ultima quartina è un'amara riflessione a voce alta del poeta, che si chiede come le medesime persone che un tempo diedero onore a Namatjira possano poi avergli spezzato il cuore, levandogli fama, rispetto e dignità.

Due immagini dominano la prima strofa: la prima ritrae il protagonista mentre si aggira per la campagna e la dipinge nei suoi quadri («you walked with pride, / And painted with joy the countryside», vv. 1-2). L'immagine è introdotta dal vocativo «Aboriginal man», al primo verso, al quale si collega specularmente l'«Original man» del verso 3, che, a sua volta, introduce la seconda immagine: la fama di Namatjira aumenta di giorno in giorno, tanto

---

*Art*, 4<sup>th</sup> ed., Miegunyah Press, Melbourne 2006, p. 113 e M. Fitzgerald, *In Search of Namatjira*, «Art & Australia», 48/1 (2010), pp. 68-71.

che le persone lo indicano al suo passaggio («your fame grew fast, / Men pointed you out as you went past», vv. 3-4). Le due immagini si dischiudono parallele: a vocativo corrisponde vocativo («Aboriginal man» / «Original man»), a verbo corrisponde verbo, («painted» / «pointed») sono uniti in allitterazione e da un legame di causa-effetto. Poiché Namatjira dipinge, diventa famoso e tutti lo indicano), tutto scorre via veloce («fast» / «past»).

Nella seconda strofa l'incantesimo si spezza. Le regole create dall'uomo bianco vanificano gli onori e i tributi ricevuti («But vain the honour and tributes paid, / For you strangled in rules the white men made», vv. 5-6), mentre Namatjira sceglie di non infrangere la legge del suo antico clan, che gli impongono di condividere tutti i suoi beni con il compagno («You broke no law of your own wild clan / Which says, «Share all with your fellow-man»»), vv. 7-8).

La riflessione del poeta sulla vicenda è contenuta nell'ultima strofa. Il concetto-chiave, proposto in due varianti (ai vv. 9-10 e 11-12), è l'incoerenza manifestata dai bianchi. Questi in una prima fase hanno illuso Namatjira con lodi e onori, ma alla fine gli hanno umiliato e annichilito il cuore. Il tema fondamentale della lirica è, quindi, la differenza tra le regole e le restrizioni dei bianchi e le leggi del clan: tra l'ipocrisia della giustizia ufficiale e la dignità e l'umanità della convivenza aborigena. Le leggi dei bianchi sono leggi umane («rules that white men made»), mentre le leggi aborigene sono eterne e immutabili, non soggette a intrinseca contraddizione.

Assieme a *I am Proud*, possiamo a buon diritto interpretare questa lirica alla luce del tema fondamentale dell'orgoglio aborigeno («you walked with pride», v. 1), perché il protagonista incarna perfettamente i valori dell'incorruttibilità e dell'intima dignità che sanno superare la gloria e il successo dietro ai quali si affanna la società occidentale. Namatjira conserva la propria integrità morale senza scendere a compromessi con le imposizioni dei bianchi, e per questo paga le conseguenze: dopo l'iniziale momento di gloria, la sua vita si spegne nella più oscura indigenza.

### III.3. *Il passato spogliato (7-13)*

Con il terzo nucleo tematico, dominato dal tema passato/presente, si conclude la prima metà della raccolta. In questa parte, Oodgeroo accompagna il lettore lungo un percorso della memoria,

facendo emergere la distanza tra passato e attualità: con l'arrivo dei colonizzatori, la vita degli aborigeni è stata sconvolta dall'imposizione violenta di un nuovo sistema fatto di valori, leggi e religione estranei alla loro millenaria cultura.

La carrellata di immagini che Oodgeroo riesuma dalla memoria crea un effetto stridente rispetto al panorama presente, e ci invita a riflettere sulla drammatica condizione di qualunque uomo si trovi a subire un'espropriazione della propria identità.

*The Dispossessed*

La terza sezione della raccolta si apre con *The Dispossessed*, una poesia che narra la triste storia dell'arrivo dei colonizzatori e ne descrive l'impatto sulla vita degli aborigeni. A partire dal ricordo di quanto avvenuto, Oodgeroo propone una serie di considerazioni personali, che si concludono in uno sfogo di pessimismo.

For Uncle Willie McKenzie

Peace was yours, Australian man, with tribal laws you made,  
 Till white Colonials stole your peace with rape and murder raid;  
 They shot and poisoned and enslaved until, a scattered few,  
 Only a remnant now remain, and the heart dies in you. 5  
 The white man claimed your hunting grounds and you could not remain,  
 They made you work as menials for greedy private gain;  
 Your tribes are broken vagrants now wherever whites abide,  
 And justice of the white man means justice to you denied.  
 They brought you Bibles and disease, the liquor and the gun:  
 With Christian culture such as these the white command was won. 10  
 A Dying race you linger on, degraded and oppressed,  
 Outcasts in your own native land, you are the dispossessed.

When Churches mean a way of life, as Christians proudly claim,  
 And when hypocrisy is scorned and hate is counted shame,  
 They only shall intolerance die and old justice cease, 15  
 And white and dark as brothers find equality and peace.  
 But oh, so long the wait has been, so slow the justice due,  
 Courage decays for want of hope, and the heart dies in you.

La prima strofa della lirica (vv. 1-12) ripercorre la drammatica vicenda degli aborigeni dopo la colonizzazione inglese come la storia di una malattia che attacca e annienta i sogni concreti e le

speranze di un popolo, in nome dell'affermazione della cosiddetta «civiltà».

L'autrice esordisce chiamando l'uomo aborigeno, per la prima volta all'interno della raccolta, *Australian man*, rivendicandone così l'identità originaria di abitante del continente, millenni prima dello sbarco dei colonizzatori sulla *terra nullius*. Prima di questo arrivo, gli aborigeni vivevano in pace («peace was yours», v. 1), poiché la loro vita era regolata dalle leggi della tribù («with tribal laws you made»). Successivamente, stupri, assassinii, avvelenamenti e schiavizzazione da parte dell'uomo bianco li derubarono della pace («Till white Colonials stole your peace with rape and murder raid; / They shot and poisoned and enslaved», vv. 2-3), fino alla quasi totale distruzione della razza. I pochi superstiti conservano la morte nel cuore («until, a scattered few, / Only a remnant now remain, and the heart dies in you», vv. 3-4). Questi primi versi sono costruiti secondo un anticlimax: la situazione iniziale è idilliaca, il violento arrivo dei bianchi avvelena e violenta la pace, quasi tutti gli aborigeni vengono sterminati, e quelli rimasti sono privi di ogni speranza. La sequenza di barbarie perpetrate dai colonizzatori toglie quasi il fiato durante lettura. Senza pause e con un'azione dietro l'altra («They shot and poisoned and enslaved», unite da omoioteleuto), la poesia corre incontro all'angosciante finale. L'immagine conclusiva del cuore morente («the heart dies in you», v. 4) fa da chiusura tragica e quasi grottesca, ed è anticipata dal poliptoto «remnant» / «remain».

La stessa parola, «remain» è presente nel verso successivo. Prosegue infatti la lista dei crimini: i bianchi invasero i territori di caccia degli indigeni, costringendo questi ultimi a spostarsi («The white man claimed your hunting grounds and you could not remain», v. 5); li misero ai lavori forzati («They made you work as menials for greedy private gain», v. 6), privandoli della loro dimora, in balia delle necessità economiche dei colonizzatori («Your tribes are broken vagrants now wherever whites abide», v. 7). In sintesi, conclude il poeta, il sistema imposto dai bianchi è antisistema per gli aborigeni («And justice of the white man means justice to you denied», v. 8). In soli quattro versi, Oodgeroo arriva a dimostrare, elencando i crimini commessi dai nuovi arrivati, come si sia venuta a creare una situazione diametralmente opposta allo stato di vita originario. È la negazione stessa di quella «peace» presentata all'inizio della lirica.

Il racconto ha un andamento stanco, dolente e prosaico, ottenuto

attraverso una sequenza di versi molto lunghi, in cui le parole sono assiegate in modo quasi disordinato, fino al verso finale, costruito invece su una simmetria (concetto/negazione del concetto), che sfrutta l'anafora della parola «justice» («And justice of the white man means justice to you denied»).

Gli ultimi quattro versi della prima strofa concludono l'elenco dei crimini e descrivono la situazione attuale degli aborigeni. Il *cocktail* di religione, malattie, alcool, armi da fuoco e cultura cristiana («They brought you Bibles and disease, the liquor and the gun / With Christian culture such as these», vv. 9-10) è la formula vincente per il trionfo dell'occidente («the white command was won», v. 10). A farne le spese sono gli aborigeni, costretti a vivere nel degrado e nella schiavitù, spossati della loro terra d'origine, scacciati dalla loro stessa identità («A dying race you linger on, degraded and oppressed, / Outcasts in you own native land, you are the dispossessed», vv. 11-12).

La conclusione di questa prima strofa è davvero tragica. I simboli della civiltà degenerano in armi batteriologiche che attaccano progressivamente e inesorabilmente gli organi più deboli, fino al cuore. Già al verso 4 era stata impiegata l'espressione metaforica «the heart dies in you»; ora lo stesso verbo «to die» (morire) descrive un intero popolo («A dying race»). Le immagini dominanti sono riconducibili a impressioni spaziali («hunting grounds», «broken vagrants», «outcasts», «dispossessed»), e specialmente descrivono il passaggio dal grande al piccolo: qualcosa si affievolisce, fino a scomparire («Only a remnant now remain», «a dying race»).

Vale la pena accennare che l'immagine della malattia torna più volte all'interno della raccolta *We Are Going*. Così come l'immagine della guerra è puntualmente utilizzata dalla poetessa per illustrare il contrasto tra bianchi e neri, quella della malattia è prescelta da Oodgeroo come metafora della decadenza fisica e morale.

Ma cos'è la civiltà, si interroga Oodgeroo nella seconda parte di *The Dispossessed*? L'autrice auspica un ritorno al vero significato dei valori, unica condizione per estirpare ipocrisia e odio, intolleranza e ingiustizia, e coltivare l'armonia e la pace. Quando la religione diventerà davvero uno stile di vita («When Churches mean a way of life, as Christians proudly claim», v. 13), quando l'ipocrisia sarà sradicata e l'odio sarà considerato un atto vergognoso («And when hypocrisy is scorned and hate is counted shame», v. 14), sol-

tanto allora cesseranno intolleranza e ingiustizia («Then only shall intolerance die and old injustice cease», v. 15), lasciando spazio all'uguaglianza e alla pace tra bianchi e neri («And white and dark as brothers find equality and peace», v. 16).

Arpeggiando su due motivi, la religione cristiana e la giustizia umana, i versi 13-16 sono costruiti su un sistema binario: ogni verso è infatti scomponibile in due parti, separate da una virgola o dalla congiunzione «and». Il dualismo è inoltre rimarcato dal binomio «white»/«dark», che si auspica diventi un'entità unitaria in «brothers». Come già affermato in *Colour Bar* (vv. 13-18), religione e giustizia rimangono troppo spesso discorsi senza senso: solo la loro attuazione concreta conferisce significato all'esistenza umana.

Gli ultimi due versi esprimono lo scoraggiamento del poeta, dovuto all'attesa del cambiamento e alla lentezza avvilente con cui esso avviene («so long the wait has been, so slow the justice due», v. 17). Il contrasto rispetto alle premesse fornite nei versi 13-16 è segnato dall'inserimento di «But», e caricato di enfasi dall'esclamazione «oh» che determina una pausa, anticipando e rafforzando il tema dell'attesa estenuante.

Ritorna per la terza volta l'immagine del cuore che muore, metafora dell'annientamento finale di ogni speranza e del frantumarsi stesso dell'identità più profonda. Secondo Oodgeroo, lentezza e lunghezza indeboliscono la determinazione, e uccidono il cuore («Courage decays for want of hope, and the heart dies in you», v. 18). Se l'attesa è troppo lunga e il cammino troppo lento, il coraggio rischia di afflosciarsi, la speranza di inciampare e cadere, il cuore di spegnersi.

Le virtù che il poeta associa al suo popolo sono immortali e, a differenza dei simboli sbrigativi scelti per rappresentare i bianchi, caratterizzano la sua gente come tratti distintivi. Di conseguenza, l'uccisione compiuta dai colonizzatori è quasi un deicidio, un atto sacrilego, perché, spogliando un popolo dei beni materiali, in realtà lo priva della propria sacralità eterna.

Frugando l'Occidente in cerca di un corrispettivo per questi valori, Oodgeroo fa appello alla religione cristiana come depositaria di valori universali e infrangibili, e non come pretesto per imporre violentemente il predominio e il ricatto. È da notare, inoltre, che nel corso della poesia il poeta ostenta deferente rispetto per tutto ciò che si riferisce alle istituzioni occidentali, utilizzando ossequiose maiuscole. L'effetto, però, è sarcastico. Le maiuscole fini-

scono per far apparire ancora più ridicole e vacuamente altisonanti parole come «Colonials», «Bibles», «Churches», «Christians». Tutti i termini sono al plurale: hanno perduto la loro unitaria identità, si sono trasformati in cloni, in entità prive di coscienza.

### *The Teachers*

*The Teachers* è dedicata dalla poetessa alla madre «alla quale non fu mai insegnato a leggere o scrivere». In effetti, Lucy, la madre di Oodgeroo, originaria del Queensland centrale e nata da padre di origini scozzesi e da madre aborigena, dopo la morte del padre fu ben presto strappata alla famiglia per essere rinchiusa in un istituto religioso a Brisbane. Qui s'insegnava a fare il bucato, sbrigare le faccende domestiche, cucinare, stirare, pregare, ma non a leggere e scrivere.

A quattordici anni, Lucy iniziò a lavorare come domestica a Brisbane, e, pochi mesi dopo, fu mandata a fare la governante in una stazione nei pressi di Boulia.<sup>85</sup> Nel corso di una trasferta a Maryborough<sup>86</sup> per fare acquisti, avvenne l'incontro con Ted Rusk, futuro padre di Oodgeroo. Ted inviò poi a Lucy una lettera contenente una proposta di matrimonio, ma non ricevette alcuna risposta. Gliene inviò una seconda, e solo a questo punto Lucy si fece coraggio e chiese a un impiegato della stazione di leggerle la lettera e di scrivere per lei la risposta. Lucy e Ted si sposarono e si trasferirono a Stradbroke Island, terra amata da Ted.

Durante gli anni prima del matrimonio, quando Lucy lavorava come domestica, i suoi stipendi erano stati quasi completamente prelevati dal Dipartimento degli Affari Interni, e alla ragazza era stata consegnata solo una piccola somma di denaro settimanale. Dopo il matrimonio, Ted chiese conto dei risparmi che dovevano essere stati depositati dal Dipartimento, ma gli fu risposto che Lucy li aveva già spesi tutti. Non esisteva nessuna registrazione scritta dei movimenti di banca, né nessun altro documento che consentisse di reclamare il denaro che spettava a Lucy per il lavoro che aveva svolto.

Secondo la testimonianza della stessa Oodgeroo, l'assenza

---

<sup>85</sup> Boulia è un piccolo paese del Queensland centroccidentale, situato a circa 296 km di strada da Mount Isa, sulle sponde del fiume Bourke.

<sup>86</sup> Maryborough è una cittadina del Queensland sudorientale, a circa 250 km a nord di Brisbane.



d'istruzione fu una mancanza che Lucy rimpiangesse per tutta la vita. Fu probabilmente per questa ragione che l'autrice, come madre, si preoccupò assiduamente dell'educazione e istruzione dei figli. E la data in cui *We Are Going* venne pubblicato fu uno dei giorni più felici della sua vita.

For Mother who was never taught to read or write

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| Holy men, you came to preach:      |    |
| «Poor black heathen, we will teach |    |
| Sense of sin and fear of hell,     |    |
| Fear of God and boss as well;      |    |
| We will teach you work for play,   | 5  |
| We will teach you to obey          |    |
| Laws of God and laws of Mammon...» |    |
| And we answered, «No more gammon,  |    |
| If you have to teach the light,    |    |
| Teach us first to read and write.» | 10 |

Come si desume immediatamente dalla presenza delle virgolette, *The Teachers* presenta una struttura dialogica, una sorta di confronto serrato. Da una parte l'uomo bianco, rivolgendosi al pagano aborigeno, predica, lo compiange, gli promette di istruirlo, di insegnargli come essere uno schiavo felice. Dall'altra, la risposta degli indigeni stronca rapidamente il falso altruismo dei padroni in una sintetica richiesta di istruzione.

L'intervento del coro dei bianchi occupa una parte preponderante della lirica: sette versi su dieci. Col primo verso, il poeta concede loro la parola, chiamandoli «santi» e introducendo la loro preghiera («Holy men, you came to preach»). Evidentemente, il tono è sarcastico, come ancor meglio emerge dall'analisi dei versi successivi: la preghiera inizia con l'invocazione «Poor black heathen». La parola «heathen» ha valore dispregiativo, e significa «pagano», «miscredente», «ignorante». Per ovviare all'ignoranza, servono maestri: ed ecco che i bianchi si pongono immediatamente come insegnanti (*The Teachers*, appunto), promettendo di insegnare il senso del peccato, la paura dell'inferno, la paura di Dio (il cosiddetto timor di Dio) e del padrone, l'amore per il lavoro, l'obbedienza, le leggi di Dio e di Mammona. In un'unica formula sono amalgamati religione e denaro, sacro e profano: tutto segue la stessa logica. L'anafora di «we will teach you» (vv. 5-6), anticipata alla fine del verso 2, l'anadiplosi di «fear of» (vv. 3-4) e l'anafora di

«laws of» (v. 7) mirano a ipnotizzare l'ascoltatore in una cantilena ritmata.

La risposta degli aborigeni («we») è sintetica e chiara. Se volete «illuminarci», prima insegnateci a leggere e scrivere («If you have to teach the light, / Teach us first to read and write», vv. 9-10). Tre versi che fanno cadere l'impalcatura verbale architettata dai bianchi per mascherare sotto false ali il paternalismo rassicurante e narcotizzante di ogni politica coloniale.

*Then and Now*

Com'è evidente fin dal titolo, *Then and Now* è letteralmente imperniata sul contrasto tra passato e presente. Lo spunto è il sogno. Ma il riferimento non è al Sogno del tempo antico, e neppure a un sogno occasionale, bensì al sogno ricorrente («in my dreams») quando la mente della poetessa sorvola il solco di quiete del passato, lo osserva, lo attraversa, e quasi lo rivive mentre in realtà percorre ben altre strade, quelle squallide e oscure della città, solcate dal rumore dei mezzi di trasporto.

In my dreams I hear my tribe  
 Laughing as they hunt and swim,  
 But dreams are shattered by rushing car,  
 By grinding tram and hissing train,  
 And I see no more my tribe of old  
 As I walk alone in the teeming town. 5

I have seen corroboree  
 Where that factory belches smoke;  
 Here where they have memorial park  
 One time lubras dug for yams; 10  
 One time our dark children played  
 There where the railway yards are now,  
 And where I remember the didgeridoo  
 Calling to us to dance and play,  
 Offices now, neon lights now, 15  
 Bank and shop and advertisement now,  
 Traffic and trade of the busy town.

No more woomera, no more boomerang,  
 No more playabout, no more the old ways,  
 Children of nature we were then, 20  
 No clocks hurrying crowds to toil.  
 Now I am civilized and work in the white way,



*White Man, Dark Man*

Uomo bianco e uomo aborigeno a confronto: come in *The Dispossessed*, *Then and Now* e *The Teachers*, Oodgeroo costruisce un altro dialogo immaginario e simbolico, denso di riferimenti a storia, politica e religione. In pochi versi sono disseminati dibattiti, pregiudizi e scontri tra due popoli, e l'amara ironia dell'uomo dalla pelle scura ha l'ultima parola.

*White Man, Dark Man* è strutturata in maniera simmetrica, quasi schematica. Sembra che i due personaggi abbiano a disposizione un numero definito e limitato di parole, e che facciano a gara per adoperarle nel modo più convincente possibile.

*White man*  
Abo man, we  
To you have brought  
Our social science,  
And you we have taught  
Our white democracy. 5

*Dark man*  
White man, who  
Would teach us and tame,  
We had socialism  
Long before you came,  
And democracy too. 10

*White man*  
Poor blackfellow,  
All you ever had  
Was ancestor Biami,  
Except the big bad  
Bunyip and his bellow! 15

*Dark man*  
White fellow, true  
You had more for pride:  
You had Jesus Christ,  
But Him you crucified,  
And still do.<sup>87</sup> 20

La strategia dell'uomo bianco è imperniata su paternalismo e

---

<sup>87</sup> Nella numerazione dei versi, per maggiore semplicità sono state escluse le indicazioni di chi sta parlando («White man», «Dark man»).

senso di superiorità. Sin dagli appellativi coi quali si rivolge agli aborigeni («Abo man», «Poor blackfellow»), trapela la sufficienza con cui tratta il proprio interlocutore. Continua a discorrere dell'apporto indispensabile e illuminante dell'occidente alla vita degli aborigeni, dell'insegnamento della dottrina, della scienza e della religione. Scienza sociale e democrazia sono i doni dei colonizzatori, e sono di razza bianca. Successivamente, nella terza strofa, l'uomo bianco passa dalla declamazione dei propri meriti alla denigrazione della cultura aborigena, prendendone in giro la mitologia e i simboli. I sentimenti predominanti rimangono il senso di superiorità, lo snobismo, la commiserazione sprezzante (non la *pietas*).

L'atteggiamento dell'uomo aborigeno è radicalmente differente. Predominano orgoglio, senso di appartenenza, riconoscimento delle proprie radici culturali e della propria storia. Il ruolo dell'uomo bianco non viene negato, ma alla parola «teach» viene associata la parola «tame», la paura, la soggezione inflitta agli aborigeni assieme a un'istruzione violenta, tendenziosa, imposta e colonizzante.

Inoltre, come viene immediatamente sottolineato dal «Dark man», il socialismo non l'hanno inventato i bianchi, com'è evidente dal fatto che, in netto anticipo sull'arrivo degli inglesi, gli aborigeni mettevano in pratica la comunione dei beni, così come vivevano il concetto di democrazia. In questo senso, le parole dell'uomo aborigeno mirano a rivendicare le conquiste socioculturali operate in autonomia da parte degli aborigeni e ben prima della schiavitù da parte dei bianchi.

La quarta e ultima strofa, infine, risponde a tono alla presunzione del «White Man», senza scendere allo stesso livello (e, infatti, a «poor blackfellow» risponde nudamente «White fellow»), bensì andando incontro al suo interlocutore («You had more for pride / You had Jesus Christ», vv. 17-18). È da notare che la poetessa cita un elemento (il cristianesimo) da sempre strumentalizzato dai bianchi come elemento esemplare di civiltà e superiorità nei confronti della altre culture. Affermando «But Him you crucified, / and still do», viene suggerito un senso di identificazione dell'aborigeno con Cristo e con il suo messaggio, come a dire «avete crocifisso Cristo e continuate a farlo 'crocifiggendo' noi».

Dal punto di vista strutturale e stilistico, la poesia si presenta in modo molto lineare. La suddivisione in quattro strofe, corrispondenti all'alternarsi della parola dell'uno o dell'altro interlocutore,

genera una struttura simmetrica e bilanciata, in cui i due contendenti si confrontano ad armi pari. Uomo bianco e uomo aborigeno si scontrano sul piano verbale e retorico, cioè sul piano della coerenza logica e culturale. Ritorna la metafora della guerra, immagine ricorrente nella raccolta.

Da questa guerra, l'aborigeno esce vincitore. Il lessico impiegato non eccede le esigenze di chiarezza e significato, non presenta sbavature attributive, sprechi verbali, eccessi stilistici: tutto scorre linearmente e logicamente. È l'uomo bianco a infuocarsi, attaccando per primo con lo scherno e l'insulto, ma viene ammutolito dalla risposta dell'aborigeno, il quale non ha bisogno di ricorrere alla presa in giro, bensì predilige e si accontenta di fare riferimento alla propria verità storica. E lo fa senza vittimismo. Colui che aggredisce, che punzecchia per primo, colui che fa mostra di sé si comporta come colui che ha continuamente bisogno di conferme, colui che è insicuro, che ha spiegazioni barcollanti e si rifugia nell'intimidazione.

### *Corroboree*

*Corroboree* è una poesia evocativa, che esala armonia tradizionale e antica. Non c'è alcun confronto col presente, si tratta bensì di un puro momento di mistico abbandono al ricordo e alla visione del Sogno, di una sequenza di immagini e suoni, oggetti e spiriti.

In lingua aborigena, *Corroboree* significa «danza», «festa danzante». La lirica descrive infatti una festa rituale, in cui si alternano ritmi, danze e racconti intorno al fuoco, nell'oscurità della sera.

Hot day dies, cook time comes.  
 Now between the sunset and the sleep-time  
 Time of playabout.  
 The hunters paint black bodies by firelight with designs of meaning  
 To dance corroboree. 5  
 Now didgeridoo compels with haunting drone eager feet to stamp,  
 Click-sticks click in rhythm to swaying bodies  
 Dancing corroboree.  
 Like spirit things in from the great surrounding dark  
 Ghost-gums dimly seen stand at the edge of light 10  
 Watching corroboree.  
 Eerie the scene in leaping firelight,

Eerie the sounds in that wild setting,  
As naked dancers weave stories of the tribe  
Into corroboree.

15

I primi tre versi incorniciano la scena entro un nitido riquadro temporale. Sul finire del giorno, a cavallo tra l'ora del tramonto e il tempo di coricarsi («Now between the sunset and the sleep-time», v. 2), cala la temperatura («Hot day dies»), ci si appresta a preparare la cena («cook time comes») e la festa («Time of playabout»). È un tempo di transizione, le azioni si danno il cambio, così come si alternano verbi espliciti («dies», «comes») e impliciti («sleep-time», «playabout»).

Il primo flash ritrae i cacciatori mentre, alla luce del fuoco, si dipingono il corpo di disegni prima della danza rituale («The hunters paint black bodies by firelight with designs of meaning / To dance corroboree», vv. 4-5).<sup>88</sup> A questa immagine subentra la descrizione della danza, che riproduce le sensazioni sonore sfruttando le onomatopee («Click-sticks in rhythm to swaying bodies», v. 7), e si conclude col ritornello avvolgente («Dancing corroboree», v. 8), che ritorna quasi identico al verso 5, («To dance corroboree»), al verso 11, («Watching corroboree») e al verso finale («Into corroboree»), nominalmente aereo.

La poetessa passa successivamente a descrivere gli spettatori che, seduti, assistono allo svolgersi delle danze, come una schiera di fantasmi, illuminati dalla luce del fuoco, che galleggiano nell'oscurità notturna («Like spirit things in from the great surrounding dark / Ghost-gums dimly seen stand at the edge of light», vv. 9-10). Le sensazioni visive («Watching») sono confuse ma trasparenti, fendono l'aria e gli oggetti senza invadere lo spazio, ma solamente percorrendo la realtà con la leggerezza del pensiero e della fantasia.

La poesia arpeggia sul duplice binario delle sensazioni visive e uditive, e, infatti, i versi 12-13 parlano prima di scene e poi di suoni, sommersi dalla luminosità danzante e crepitante del fuoco («in

---

<sup>88</sup> Sulla danza degli aborigeni e sul significato dei corpi dipinti, cfr. F. Tamisari, *Danza e intercorporalità: la lusinga e il pericolo dei complimenti*, «La ricerca folklorica», 45 (2002), pp. 89-99 e A. Marshall Moyle (ed.), *Music and Dance of Aboriginal Australia and the South Pacific: the Effects of Documentation on the Living Tradition: Papers and Discussions of the Colloquium of the International Council for Traditional Music, Held in Townsville, Queensland, Australia, 1988*, University of Sydney, Sydney 1992.

leaping firelight», v. 12) e dal paesaggio naturale, indomabile come la danza («in that wild setting», v. 13). La descrizione coinvolge ora i movimenti dei danzatori, ora i ritmi della musica, che arrivano a fondersi in un unico gioco di ombre e luci, silenzio e musica, visione e evocazione attorno alla simbolica, centrale presenza del focolare.

I due versi conclusivi («As naked dancers weave stories of the tribe / Into corroboree», vv. 14-15) evocano la trasfigurazione della danza in storie, dei corpi nudi che diventano leggende animate. La danza rituale aborigena è spesso rappresentazione di un mito, una scena di vita quotidiana, un racconto tradizionale, i cui personaggi sono animali, uomini ed elementi della natura. I corpi dipinti dei danzatori, i loro movimenti e i loro sguardi servono a rievocare una storia presente o antica, a renderla presente e viva nel cuore della tribù, a eternarla e trasmetterla di generazione in generazione, consolidando i legami all'interno del clan.

#### *Cookalingee*

«Cookalingee» è un nome metà inglese e metà indigeno, che significa «cook for whites», ovvero cuoca per i bianchi. Con questo nome veniva chiamata Elsie Lewis, un'amica aborigena di Oodgeroo che lavorava come cuoca presso una stazione del Queensland orientale. Spesso transitavano di lì delle tribù seminomadiche, e Cookalingee offriva loro di che rifocillarsi.

Come in *Namatjira*, in cui il poeta aveva dedicato i propri versi a un personaggio illustre, così questa lirica è dedicata a Elsie/Cookalingee, e narra la sua storia.

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| Cookalingee, now all day           |    |
| Station cook in white man's way,   |    |
| Dressed and fed, provided for,     |    |
| Sees outside her kitchen door      |    |
| Ragged band of her own race,       | 5  |
| Hungry nomads, black of face.      |    |
| Never begging, they stand by,      |    |
| Silent, waiting, wild and shy,     |    |
| For they know that in their need   |    |
| Cookalingee give them feed.        | 10 |
| Peeping in, their deep dark eyes   |    |
| Stare at stove with wide surprise, |    |
| Pots and pans and kitchen-ware,    |    |
| All the white-man wonders there.   |    |



|   |  |
|---|--|
| Cookalingee, lubra still<br>Spite of white-man station drill,<br>Knows the tribal laws of old:<br>«Share with others what you hold;»<br>Hears the age-old racial call:<br>«What we have belongs to all.»  | 15<br><br><br><br><br>20               |
| Now she gives with generous hand<br>White man tucker to that band,<br>Full tin plate and pannikin<br>To each hunter, child and gin.<br>Joyful, on the ground they sit,<br>With only hands for eating it.<br>Then upon their way they fare,<br>Bellies full and no more care.  | 25                                     |
| Cookalingee, lubra still,<br>Feels her dark eyes softly fill,<br>Watching as they go content,<br>Natural as nature meant.<br>And for all her place and pay<br>Is she happy now as they?<br>Wist fully she muses on<br>Something bartered, something gone.<br>Songs of old remembered days,<br>The walkabout, the old free ways.<br>Blessed with everything she prized,<br>Trained and safe and civilized,<br>Much she has that they have not,<br>But is hers the happier lot? | 30<br><br><br><br><br>35<br><br><br>40 |
| Lonely in her paradise<br>Cookalingee sits and cries.   |  |

La lirica è composta da tre strofe a rima baciata di quattordici versi ciascuna, alle quali si aggiungono due versi a sé stanti che concludono la poesia. Ogni strofa si apre con il vocativo «Cookalingee». La prima strofa (vv. 1-14) introduce la protagonista, la ritrae al lavoro e descrive l'arrivo della tribù; la scena in cui Cookalingee offre da mangiare alla tribù occupa interamente la seconda strofa (vv. 15-28); la terza strofa (vv. 29-42) è dominata dai pensieri, dai sentimenti e dalle emozioni che scuotono la mente della protagonista; gli ultimi due versi (43-44), infine, contengono l'angosciosa immagine con cui il lettore prende congedo da Cookalingee.

La prima strofa, dunque, descrive Cookalingee al lavoro. I primi

sei versi contengono la descrizione della protagonista mentre è in servizio presso una stazione, e svolge il proprio lavoro di cuoca nello stile dei bianchi e per i bianchi («now all day / Station cook in white man's way», vv. 1-2). Viene, tra l'altro, specificato che non le manca niente («Dressed and fed, provided for», v. 3, verso omoioleuto).

Compare a questo punto il secondo elemento sulla scena: la tribù. La scena dell'arrivo della tribù è raffigurata dal punto di vista di Cookalingee («Sees outside her kitchen door», v. 4). All'azione del vedere («to see») è accostato l'avverbio «outside»: stazione e mondo fuori dalla stazione sono contrapposti come «inside» e «outside». La tribù è composta di «outsiders», mentre Cookalingee si muove all'interno (della stazione, della società bianca), al sicuro e stabilmente (non si sposta come la tribù).

Ecco cosa vedono gli occhi di Cookalingee: un gruppo di disperati («Ragged band», v. 5) della sua stessa razza («of her own race», v. 5; «black of face», v. 6), che vagano affamati («Hungry nomads», v. 6), ma che non chiedono la carità: si limitano, al contrario, a rimanersene in piedi in silenzio, in attesa, schivi e selvaggi («never begging, they stand by, / Silent, waiting, wild and shy», vv. 7-8). Sono sicuri, infatti, che Cookalingee darà loro da mangiare («For they know that in their need / Cookalingee give them feed», vv. 9-10).

Profondi occhi scuri ammirano furtivi e stupiti («Peeping in, their deep dark eyes», v. 11) le strane stoviglie degli individui di pelle bianca che si trovano nella cucina («Stare at stove with wide surprise, / Pots and pans and kitchen-ware, / All the white-man wonders there», vv. 12-14). Questi ultimi quattro versi, volutamente sgrammaticati, costituiscono la resa stilistica dell'affastellarsi rapido di immagini, oggetti, profumi e sensazioni che rapiscono l'attenzione dei membri della tribù, e con essa il flusso dei loro pensieri e delle parole della lirica.

Nella seconda strofa, la descrizione si focalizza sul gesto della protagonista, quello di sfamare la tribù. Nonostante Cookalingee debba osservare le norme dei bianchi, non si è dimenticata delle antiche leggi della tribù («lubra still / Spite of white-man station drill / Knows the tribal laws of old», vv. 15-17), che prescrivono di condividere con gli altri ciò che possiedi («Share with others what you hold», v. 18), e che suggeriscono che ciò che hai appartiene a tutti («What we have belongs to all», v. 19).

Conformemente alla tradizione, dunque, Cookalingee elargisce

con generosità («gives with generous hand», v. 21) il cibo a tutti i componenti della tribù. Questi, seduti per terra, si cibano con entusiasmo attingendo con le mani («Joyful, on the round they sit / With only hands for eating it», vv. 25-26). Dopo essersi rifocillati, riprendono spensierati il loro cammino («Then upon their way they fare, / Bellies full and no more care», vv. 27-28). In questi versi, l'autrice ribadisce il concetto che la legge degli aborigeni è la legge della condivisione e della solidarietà. In *Namatjira*, il protagonista aveva pagato con la prigionia la fedeltà alle leggi della tribù; in questo caso, la fedeltà a un contratto di lavoro e il pieno inserimento nella civiltà non implicano il tradimento della tradizione, vale a dire di ciò che per gli aborigeni è legge morale.

Del resto, al centro della lirica stessa è il dissidio fuori/dentro, «outside»/«inside». L'esteriore (le convenzioni sociali, il lavoro, la cucina occidentale), che per assurdo fa parte di un insieme chiuso (la civiltà, la cucina della stazione), è contrapposto all'interiore (la legge morale), che è invece un universo infinito, di perenni peregrinazioni e di sconfinata libertà (l'essere nomadi, l'essere liberi). La parola «hold» (v. 18) è la stessa impiegata da Oodgeroo in *My Love* («No man's to have and hold», v. 12): in entrambi i casi, il concetto è che nulla appartiene all'uomo, che si tratti del possesso del partner o dei propri averi.

La tribù prosegue dunque la propria marcia, lasciando sola Cookalingee. Al contrario dei suoi ospiti di passaggio, la protagonista non è spensierata. E la terza strofa svela i pensieri di Cookalingee nel salutare la tribù che si allontana gioiosamente («Watching as they go content», v. 31). Sente le lacrime offuscarle gli occhi neri («Feels her dark eyes softly fill», v. 30) mentre osserva gli aborigeni andarsene, seguendo il corso naturale delle cose («Natural as nature meant», v. 32). Bastano la stabilità e il denaro ad assicurarle la stessa felicità?, si chiede Cookalingee («And for all her place and pay / Is she happy now as they?», vv. 33-34). Qualcosa è stato barattato e perso per sempre («Something bartered, something gone», v. 36).

La nostalgia prende il sopravvento. A Cookalingee sovengono i canti, il cammino, la libertà («Songs of old remembered ways, / The walkabout, the old free ways», vv. 37-38). Numerosi sono i vantaggi, e molte le cose di cui i nomadi non dispongono, perché solo la civiltà sa garantirle («Blessed with everything she prized, / Trained and safe and civilized, / Much she has that they have not», vv. 39-41). Ma la conclusione non è che un interrogativo tenera-

mente e drammaticamente legittimo: «But is hers the happier lot»?

L'immagine contenuta negli ultimi due versi (43-44) realizza una sorta di ossimoro visuale. Paradiso e inferno, gioia e angoscia, società e solitudine sono racchiusi nello stesso microcosmo. Cookalingee vive in un limbo, in una condizione beata che le assicura tutto ciò di cui ha materialmente bisogno e le sicurezze sociali di «insider». Paradossalmente, in questo limbo beato è sola («lonely», v. 44, non fa parte di una tribù), seduta («sits», v. 45, non in perenne movimento come i nomadi) e in lacrime («cries», v. 45, non «joyful», v. 25).

La lirica va interpretata anche alla luce dell'esperienza biografica della stessa Oodgeroo. Dobbiamo ricordare che l'autrice, all'età di tredici anni, aveva abbandonato Stradbroke Island per trasferirsi a Brisbane e lavorare come domestica, poiché le esigue risorse economiche dei genitori non le consentivano di proseguire negli studi. Aveva così dovuto rinunciare alla terra, alla famiglia, agli interessi personali. Come Cookalingee, pur indossando una divisa e pur svolgendo le sue mansioni al servizio dei bianchi, non rimane insensibile alle esigenze dei suoi fratelli di razza, così Oodgeroo considera la propria poesia bene di tutto il suo popolo, e lo mette al servizio della lotta per la giustizia.

### *Stone Age*

In *Stone Age*, una delle liriche più incisive e grafiche della raccolta, il tema del tempo è ancora una volta centrale. In questo caso, tuttavia, il contrasto non è tra tempo passato e tempo presente, ma tra «Alcheringa»<sup>89</sup> ed età della pietra.

White man, only time is between us.  
 Once in the time long gone you lived in caves,  
 You used stone axe, you clothed yourself in skins,  
 You too feared the dark, fled the unknown. 5  
 Go back, remember your own Alcheringa  
 When lightning still was magic and you hid  
 From terrible thunder rolling in the sky.  
 White superior race, only time is between us —  
 As some are grown up and others yet children. 10  
 We are the last of the Stone Age tribes,  
 Waiting for time to help us  
 As time helped you.

<sup>89</sup> Il concetto di «Alcheringa» è illustrato nella sezione I.2.1.

La frase di apertura «only time is between us» è lapidaria come una pietra, come la pietra del tempo in cui tutti gli esseri umani, di qualsiasi razza, vivevano nelle caverne, erano atterriti dal buio, dall'ignoto, dagli elementi della natura, e fuggivano e si nascondevano come bambini spaventati. Passò il Tempo, l'Età, alcuni bambini crebbero e divennero adulti. Smisero le pelli per indossare abiti, diedero un perché al lampo e al fulmine, illuminarono il buio delle caverne. Il tempo aiutò gli uomini a superare le proprie angosce, li fece dimentichi del proprio primitivo passato.

Il primo verso viene ripetuto nel corso della lirica (al v. 8), e il concetto di tempo ritorna in modo esplicito per ben sette volte: con la parola-chiave «time», che ricorre in cinque versi, e con parole semanticamente simili come «once», «back», «Alcheringa», «Age». Il tema principale di *Stone Age* è infatti la distanza. Uomo bianco e uomo aborigeno sono identici. Ciò che li separa è il tempo: gli aborigeni sono ancora all'età della pietra, mentre i bianchi hanno proseguito più in fretta il cammino della storia. Che l'uomo bianco sia indulgente, dunque, come gli adulti mostrano pazienza nei confronti dei bambini.

*Stone Age* si compone di dodici versi liberi, con i quali il poeta, rivolgendosi all'uomo bianco, dapprima (vv. 2-7) lo descrive durante l'età della pietra, quando cioè aveva un aspetto molto simile a quello degli aborigeni di oggi; nella seconda parte della lirica (vv. 8-12) ritorna alla tesi iniziale («only time is between us», v. 1), e utilizza due metafore per avvalorarla.

È convinzione del poeta che l'unica differenza tra civiltà bianca e civiltà aborigena sia l'età. Un tempo («Once in the time long gone», v. 2), anche i bianchi vivevano da uomini primitivi («you lived in caves, / You used stone axe, you clothed yourself in skins», vv. 2-3), conservandone credenze e paure («You too feared the dark, fled the unknown», v.4). È bene, pertanto, che ripercorran con la memoria il proprio Alcheringa («Go back, remember your own Alcheringa», v. 5), quando lampi e fulmini incutevano terrore («When lightning still was magic and you hid / From terrible thunder rolling in the sky», vv. 6-7).

La seconda parte della lirica, in cui il poeta continua a rivolgersi all'uomo bianco in modo ironico («White superior race», v. 8), approfondisce il tema della distanza attraverso due immagini. La prima: rispetto al tempo, gli aborigeni sono bambini, mentre i bianchi sono già adulti («As some are grown up and others yet children», v. 9). La seconda: gli aborigeni sono gli ultimi superstiti

dell'Età della Pietra («We are the last of the Stone Age tribes», v. 10), e attendono che il tempo li aiuti, così come ha fatto con l'uomo bianco («Waiting for time to help us / As time helped you», vv. 11-12).

Il messaggio del poeta emerge chiaramente: uomo bianco, ricordati che sei stato primitivo. Ricordati che sei stato bambino, che il tempo ti ha allevato e ti ha nutrito di conoscenze, ti ha pazientemente fatto diventare adulto, passo dopo passo attraverso l'oscurità e il temporale. Ricordati che sei solo un bambino cresciuto. Uomo bianco, quando guardi la nostra tribù ricordati di te stesso, specchiati nel tuo passato, tocca la pietra rudimentale, le rozze pelli che ti hanno riparato dal freddo. Ritrova nel fulmine la luminosa magia della natura ignota, nell'urlo del cielo l'energia della tua primordiale angoscia. Ritrova nell'uomo aborigeno la culla della tua razza superiore.

#### III.4. *Libertà (14)*

La prima metà della raccolta si conclude con una breve lirica sul tema della libertà. Per la sua ricchezza di immagini, oltreché per l'argomento posto esplicitamente al centro del paesaggio, naturale e mentale, descritto nella poesia, si è ritenuto opportuno isolarla come nucleo tematico a sé stante.

##### *Freedom*

Cos'è la libertà? L'immagine utilizzata da Oodgeroo in *Freedom* è quella del dingo, solitario abitante del deserto australiano. Secondo il poeta, proprio come un dingo, la libertà incontra sempre nemici, deve perciò continuamente difendersi, prendersi cura del proprio territorio ampio e selvaggio, in cui vaga ostracizzata e inseguita dagli uomini.

In questa lirica, la poetessa instaura un parallelismo tra l'uomo aborigeno e il dingo, o meglio si rivolge direttamente a quest'ultimo, per esprimere solidarietà e manifestare vicinanza spirituale.



te, il ritratto del poeta è relazionale: siamo di fronte a un dialogo, un confronto, un contatto.

L'ultima strofa è l'ennesima variazione sul tema dell'uomo-nemico («man-foe») che vorrebbe mettere le proprie mani sul dingo. L'auspicio finale del poeta è che il dingo conservi sempre la propria libertà, sottraendosi ai ripetuti assalti del nemico («May you still outmatch them, / May you foil the man-foe!», vv. 15-16). Così come era avvenuto nella seconda strofa, qui domina l'immagine della guerra, che chiude il componimento con una nota dinamica e battagliera.

In conclusione, sembra emergere che per Oodgeroo la libertà consista sia in *libertà da*, ovvero dal nemico, sia *libertà di*, ovvero come potenzialità. Questa doppia accezione è ben sintetizzata dall'immagine del dingo, che è raffigurato sia in antagonismo rispetto all'uomo, sia come creatura agile e indipendente, a proprio agio nel suo ambiente naturale. La struttura della lirica, in quattro strofe organizzate simmetricamente, riflette e rafforza questo duplice significato.

Il dinamismo delle immagini racchiuse in *Freedom*, animate non solo da slancio vitale e impulso animale, ma anche da istinto materno (la lirica è dedicata al figlio Vivian) anticipa il prossimo gruppo di poesie, ispirate, per l'appunto, all'idea di movimento. Questo concetto, come vedremo, fa da perno e da collante semantico dell'intera raccolta.

### III.5. *We Are Going* (15-17)

Le tre poesie che seguono, *We Are Going*, *Tree Grave* e *United We Win*, sono riconducibili alla medesima radice tematica dell'andare. La prima lirica dà il titolo alla raccolta, e merita pertanto di essere analizzata con particolare cura. Nel corso dell'analisi, si è cercato di sottolineare soprattutto il duplice significato del titolo *We Are Going* come «andare»/«muoversi» e come «scompare». Questa ambiguità è per così dire scomposta nelle altre due liriche: «going» nel senso di partire, morire (*Tree Grave*) e nel senso di camminare verso un futuro migliore (*United We Win*).



*We Are Going*

Siamo di fronte ad una delle liriche più celebri di Oodgeroo. Questa poesia non solo ha lo stesso titolo della raccolta, ma occupa anche il centro esatto dell'opera. In essa sono contenuti gran parte dei motivi e delle immagini dominanti nell'intero volume, oltreché temi e modalità espressive che caratterizzano, più in generale, la poetica di Oodgeroo.

For Grannie Coolwell

They came in to the little town  
 A semi-naked band subdued and silent,  
 All that remained of their tribe.  
 They came here to the place of their old bora ground  
 Where now the many white men hurry about like ants. 5  
 Notice of estate agent reads: «Rubbish May Be Tipped Here».  
 Now it half covers the traces of the old bora ring.  
 They sit and are confused, they cannot say their thoughts:  
 «We are as strangers here now, but the white tribe are the strangers.  
 We belong here, we are of the old ways. 10  
 We are the corroboree and the bora ground,  
 We are the old sacred ceremonies, the laws of the elders.  
 We are the wonder tales of Dream Time, the tribal legends told.  
 We are the past, the hunts and the laughing games, the wandering camp fires.  
 We are the lightning-bolt over Gaphembah Hill 15  
 Quick and terrible,  
 And the Thunderer after him, that loud fellow.  
 We are the quiet daybreak paling the dark lagoon.  
 We are the shadow-ghosts creeping back as the camp fires burn low.  
 We are the nature and the past, all the old ways 20  
 Gone now and scattered.  
 The scrubs are gone, the hunting and the laughter.  
 The eagle is gone, the emu and the kangaroo are gone from this place.  
 The bora ring is gone.  
 The corroboree is gone. 25  
 And we are going.»

Potremmo leggere questa lirica come la progressiva costruzione della frase finale, «we are going», in tre parti concatenate. I primi otto versi, dominati da «They» (riferito ai membri della tribù) introducono la situazione di partenza e descrivono il soggetto. I versi centrali (vv. 9-21), dominati da «We» (poiché i membri della tribù parlano di se stessi), iniziano con «we are» ed elencano le incarnazioni del popolo aborigeno nei suoi rituali e nei suoi simboli con-

creti. Infine, gli ultimi cinque versi (vv. 22-26), dominati da «The» (seguito da diversi sostantivi), già introdotti da «gone» (v. 21), giocano sull'uso del verbo «to be» e conducono al «we are going» finale, corrispondente al titolo della lirica. L'analisi che segue mira a delineare una corrispondenza tra profilo stilistico e contenuti espressi, sulla base di questa premessa di carattere strutturale.

Quella che abbiamo identificato come la prima sezione (vv. 1-8) contiene la cornice entro la quale vengono enunciate le affermazioni della seconda e terza parte. Come vedremo anche in altre liriche, Oodgeroo tende a fornire al lettore gli strumenti preliminari per contestualizzare i contenuti formulati nelle sue poesie: per questa ragione, i versi di apertura contengono spesso segnalazioni preziose in merito a personaggi, situazioni, e punti di vista del poeta.

In questo caso, la scena è la seguente: i superstiti («All that remained of their tribe», v. 3; «semi-naked», v. 2) giungono nella città in silenzio («They came in to the little town / A semi-naked band subdued and silent», vv. 1-2), nel luogo che un tempo era stato sede della tribù («They came here to the place of their old bora round», v. 4), e che invece ora brulica di bianchi («Where now the many white men hurry about like ants», v. 5) che ricoprono le tracce degli antichi insediamenti di cartelli e rifiuti («Notice of estate agent reads: «Rubbish May Be Tipped Here» / Now it half covers the traces of the old bora ring», vv. 6-7). È una descrizione lenta: sembra quasi di assistere a una processione silenziosa, a un corteo funebre che attraversa l'indifferenza della città.

L'espressione «bora ground», equivalente a «bora ring» (che compare più avanti nella lirica) si riferisce a un sito cerimoniale delimitato da due anelli nel terreno, segnati da terra e sassi e uniti da un tracciato. Questi siti furono utilizzati dalla tribù per migliaia di anni per celebrare i riti di iniziazione, e le donne o gli uomini non iniziati non potevano accedervi.

Va tenuto presente che *Bora Ring* è anche il titolo di una lirica di Judith Wright del 1946, in cui l'autrice canta l'assenza degli aborigeni dal suolo dove avevano danzato e celebrato per millenni:

The song is gone; the dance  
Is secret with the dancers in the earth,  
The ritual useless, and the tribal story  
Lost in an alien tale.

Only the grass stands up  
 To mark the dancing-ring: the apple-gums  
 Posture and mime a past corroboree,  
 Murmur a broken chant.

The hunter is gone: the spear  
 Is splintered underground; the painted bodies  
 A dream the world breathed sleeping and forgot.  
 The nomad feet are still.

Only the rider's heart  
 Halts at a sightless shadow, an unsaid word  
 That fastens in the blood the ancient curse,  
 The fear as old as Cain.<sup>90</sup>

In questa lirica, Wright parla del rapporto tra Australia aborigena e Australia coloniale in termini di paura («fear»), suggerendo che i bianchi hanno paura dell'ignoto e del primordiale.

In *We Are Going*, specularmente, la metropoli è descritta dal poeta come un'entità estranea, anonimamente coperta di scritte impersonali e brulicante come un formicaio. Ciononostante, frastuono e confusione riescono a malapena («half covers», v. 7) a nascondere l'antico insediamento aborigeno. Il verso chiave è quello che precede le virgolette: «They sit and are confused, they cannot say their thoughts» (v. 8), dopodiché seguono i pensieri. Gli aborigeni sono avviliti, attoniti; sono intontiti e confusi davanti a ciò che vedono. Non riescono a parlare, non riescono a descrivere il presente.

La confusione mentale degli aborigeni è la conseguenza dell'inversione di ruoli causata dall'arrivo dei colonizzatori: chi sono gli stranieri? Chi è la tribù? Il verso 9 è costruito su una dolorosa contraddizione: «We are as strangers here now, but the white tribe are the strangers». Eppure «We belong here» (v. 10): la tribù sa di appartenere a questa terra, ma forse troppo tempo è trascorso («we are of the old ways», v. 10) per continuare a sentirsi i legittimi abitanti. Ciò che essa vede esala ricordi dal passato, un passato che è ancora vivo nella memoria e nelle carni, un passato che è tatuato nella realtà, ma che sta scomparendo.

L'elenco di ricordi è quasi una cantilena; ciascun verso, introdotto anaforicamente da «we are», contiene definizioni, che sono anche metafore, o rappresentazioni, o visioni, o evocazioni. L'i-

---

<sup>90</sup> Cfr. Bellorini, *Introduzione a Judith Wright*, p. 33.

dentità della tribù è racchiusa negli emblemi della sua cultura: danza (già descritta in *Corroboree*), «bora ring», cerimonie sacre, antiche leggi, leggende del Tempo del Sogno, caccia, giochi, incendi dei campi (vv. 11-14). Realtà e visione della realtà coincidono, sono l'essenza stessa della vita degli aborigeni, sono la loro ragione d'essere.

L'identità della tribù è riflessa ed evocata anche dagli elementi della natura, come i fuochi, il lampo, il tuono, e l'alba sulla laguna (vv. 15-18). I versi 20-21 riassumono il concetto appena espresso, ribadendo il legame indissolubile degli aborigeni con la natura e con la tradizione («We are nature and the past, all the old ways», v. 20): ma da quando la civiltà ha preso il posto della natura, la tradizione è stata spazzata via dalla modernità («Gone now and scattered», v. 21).

Il verbo «to go» è presente sei volte negli ultimi cinque versi. La parte finale della lirica (vv. 22-26), infatti, elenca i segni che preannunciano la fine del popolo aborigeno: la scomparsa degli arbusti («scrubs», v. 22), della caccia e del divertimento («hunting», «laughter», v. 22), dell'aquila, dell'emu e del canguro («The eagle is gone, the emu and the kangaroo are gone from this place», v. 23) e, infine, la scomparsa del *bora ring* e della danza («The bora ring is gone. / The corroboree is gone», vv. 24-25). L'annientamento degli aborigeni appare la naturale conseguenza di questo processo di estinzione. L'espressione «we are going», tuttavia, con l'impiego del verbo «to go» nella forma progressiva, indica un'azione in atto, che non si è ancora conclusa, a differenza della scomparsa di tutti gli altri elementi, per i quali il poeta aveva scelto la forma del participio passato «gone».

«We are going», d'altra parte, a differenza della forma «gone», è anche affermazione dinamica in positivo: parla di un popolo in cammino, in movimento, che non si ferma, che non si arrende. Esiste una direzione in cui il popolo è incamminato. L'emu e il canguro hanno abbandonato questo luogo («this place», v. 23), il luogo che prima era natura incontrastata, incontaminata, che non conosceva il frastuono della città, che era eternamente uguale a se stesso, fedele alla sua sacra identità.

Gli aborigeni seguono le orme dell'emu e del canguro, fuggono dalla città che rimbomba e copre la terra, perché si sentono stranieri. Ma dove stiano andando non lo sappiamo. L'unico complemento di moto è moto da luogo («from this place»), manca, invece, la direzione della marcia. Sembra, tuttavia, che il poeta intenda evi-



*Tree Grave* è composta da tre strofe di otto versi liberi, che presentano il seguente schema di rime: ABCBDEFE / GHIHLEME / NOPOQERE. Come di consueto, la suddivisione in strofe corrisponde a una ripartizione interna alla lirica, che segna il passaggio da una scena all'altra. La prima strofa (vv. 1-8) descrive il corteo funebre composto dai membri della tribù che accompagnano il defunto alla tomba. Nella seconda strofa (vv. 9-16) si attua un salto cronologico sino al momento in cui la tribù ricorda il defunto che riposa nella sua dimora eterna. La terza strofa (vv. 17-24) contiene il compianto del defunto.

L'ultima parola di ogni strofa è la parola «lagoon», dal suono onomatopeico allungato e cupo. Va notato che in generale, la lirica è dominata da vocali lunghe, e specialmente dal suono vocalico /u/.

La prima strofa raffigura la scena del corteo. Sono gli aborigeni stessi a raccontare. Avvenuto il trapasso, che per gli aborigeni coincide con il passaggio al mondo ultraterreno della Terra delle Ombre («When our lost one left us / For the Shadow Land», vv. 1-2), i compagni avvolgono la salma nella corteccia («In bark we bound him», v.3) e, cantando e piangendo («A weeping band», v. 4; «wailing / Our wild death croon», vv. 5-6), lo trasportano alla tomba presso la laguna («And we bore him», v. 5; «To his lonely tree-grave / By the Long Lagoon», vv. 7-8).

Il lessico impiegato (in particolare, la scelta di aggettivi come «lost», «weeping», «wailing», «wild», «lonely», «Long» e di sostantivi in funzione attributiva come «Shadow» e «death») accentua il senso di mestizia e malinconia, attribuendo al racconto stesso un andamento simile al lamento funebre e all'epitaffio. Da registrare, inoltre, l'allitterazione del suono /b/ ai vv. 3-4 («in bark we bound him, / A weeping band») e del suono /l/ in «Long Lagoon» (v. 8).

La seconda strofa (vv. 9-16) si riferisce a un contesto temporale successivo rispetto alla scena descritta nella prima strofa. Mentre, infatti, la strofa precedente aveva illustrato un'azione passata, qui si parla di sentimenti presenti, come testimoniato dall'utilizzo di tempi verbali quali il presente («are», «lies») e il presente progressivo («are turning»). Il corteo è un lontano ricordo («Our wandering fires / Are now far away», vv. 9-10), ma l'immagine della tomba è costantemente viva nella memoria («But our thoughts are turning / By night and day / Where he lies for ever / Under the white moon», vv. 11-14).

Il poeta ci fornisce la descrizione completa del tempo e del luogo della sepoltura: ci troviamo al chiarore della luna e presso le acque splendenti della placida laguna («Under the white moon / By the lit waters / Of the still lagoon», vv. 14-16). La dimensione dell'eternità non è propria soltanto dell'ultraterreno, ma anche del terreno: non solo il defunto riposerà per sempre («for ever»), ma anche la memoria della tribù cullerà in eterno («By night and day») la sua quiete. Ad essi contrapposta, c'è l'immagine, fluttuante, di precarietà dei fuochi che accompagnano la processione funebre («wandering fires»). Ritorna l'allitterazione di /l/ in «still lagoon».

Nella terza strofa (vv. 17-24) è contenuto l'epitaffio finale. Il defunto non potrà mai più dedicarsi al canto e alla caccia («His hunts are over / And the songs he made», vv. 17-18), ed è per questo degno di compassione («Poor lonely fellow», v. 3), anche perché proverà paura all'udire il fischio pauroso del vento attraversare le querce della palude, abitata dagli spiriti («He will be afraid / When the night winds whisper / Their ghostly tune / In the haunted swamp-oaks», vv. 20-23). La conclusione della lirica è di tipo circolare: ritorna al verso 3 l'aggettivo «lonely» (come al v. 7), tornano i canti («songs»), tornano i fantasmi («ghostly» e «haunted») sono anche attributi della «Shadow Land»), torna, infine, l'immagine dell'albero («swamp-oaks»), richiamata più volte all'interno della poesia (al v. 3, la salma viene avvolta nella corteccia). E, ancora una volta, la strofa si conclude con l'allitterazione «Long Lagoon».

Nella lirica, la sensazione che predomina è quella di una partenza definitiva. La morte è dipinta da Oodgeroo come l'addio definitivo dell'uomo dal suo clan, per ritornare per sempre alla natura, al regno delle Ombre («Shadow Land»). Per questo il poeta impiega una serie di aggettivi che alludono a un senso di perdita, di solitudine, di incertezza: «lost», «weeping», «lonely», «wandering», «far away», «turning», «white», «still», «poor», «afraid», «ghostly». La lirica è pervasa da malinconia e tristezza, che persino gli elementi della natura paiono condividere. Anzi, la presenza della natura acuisce il dolore della perdita costruendo una cornice di suoni, luci, colori e calori che creano una sensazione di lacerante distacco: il pallore della luna, i rumori del vento, la laguna immobile e lunga suggeriscono stati d'animo di malinconia e tensione al

ricongiungimento con la natura, e sono in se stessi rappresentazioni della morte, che, come la vita, è una forza pervasiva che abita la natura intera.

La poesia, sembra suggerire il poeta, è il canto che accompagna il defunto alla sua dimora eterna. È la canzone che addormenta le sue paure e gli culla il sonno della morte, è la melodia che si unisce a quella del vento, che si armonizza con la natura, asseconda gli stati d'animo della terra, dell'acqua e degli altri elementi e crea un tutt'uno armonico in grado di elevare a canto corale i lamenti del defunto, le nenie della tribù, i suoni della natura, non più illuminati dai fuochi, bensì dal pallore lunare che si specchia immobilmente nell'acqua.

### *United We Win*

In *United We Win* troviamo versi insolitamente lunghi. Centralissima nella raccolta, questa lirica trasmette entusiasmo e ottimismo da ogni parola. Uniti si vince, proclama il titolo: l'importante è tenere lo sguardo rivolto al futuro che risplende davanti a noi.

The glare of a thousand years is shed on the black man's wistful face,  
 Fringe-dweller now on the edge of towns, one of a dying race;  
 But he has no bitterness in his heart for the white man just the same;  
 He knows he has white men friends today, he knows they are not to blame.  
 Curse no more the nation's great, the glorious pioneers, 5  
 Murderers honoured with fame and wealth, won of our blood and tears;  
 Brood no more on the bloody past that is gone without regret,  
 But look to the light of happier days that will shine for your children yet.  
 For in spite of public apathy and the segregation pack  
 There is mateship now, and the good white hand stretched out to grip the black. 10  
 He knows there are white men here today who will help us fight the past,  
 Till a world of workers from shore to shore as equals live at last.

Osservando con attenzione la struttura della lirica, si nota immediatamente che la punteggiatura segna una divisione interna in tre parti distinte, corrispondenti a tre quartine (vv. 1-4; 5-8; 9-12).

La prima quartina inizia con una doppia immagine: il bagliore di mille anni illumina il viso triste dell'uomo nero («The glare of a thousand years is shed on the black man's wistful face», v. 1), «fringe-dweller» e relitto del proprio popolo («one of a dying race», v. 2). Ciononostante, egli non prova alcun rancore nei con-



fronti dell'uomo bianco («But he has no bitterness in his heart for the white man just the same», v. 3), poiché lo considera un amico, e non gli attribuisce alcuna colpa («He knows he has white men friends today, he knows they are not to blame», v. 4). L'immagine del primo verso, costruito sul chiasmo concettuale «glare» / «black wistful face» che fa perno sul verbo centrale «is shed», sfrutta il contrasto visivo tra luce e oscurità, tra splendore e angoscia.

Nella seconda quartina è contenuta un'esortazione. Il poeta invita infatti a disperdere il rancore legato alle ingiustizie del passato, per guardare con fiducia verso il futuro felice al quale sono destinate le generazioni a venire. Basta col maledire l'orgoglio nazionale, i gloriosi pionieri («Curse no more the nation's great, the glorious pioneers», v. 5), i criminali che hanno agito in nome della fama e della ricchezza, e sulla pelle e sulle lacrime dei neri («Murderers honoured with fame and wealth, won of our blood and tears», v. 6); basta prendersela per il sangue versato senza rimpianto («Brood no more on the bloody past that is gone without regret», v. 7), è ora, invece, di guardare alla luce del futuro che splenderà per le generazioni future («But look to the light of happier days that will shine for your children yet», v. 8).

Come già aveva fatto in *Son of Mine* (vv. 5-12), Oodgeroo sceglie una visione di speranza: il messaggio costruttivo è un tipo di messaggio che si basa sull'ottimismo, che non rimane fermo al passato. L'immagine prediletta è quella dei fanciulli, che sono l'emblema del futuro che palpita nel mondo di oggi e che può sbocciare pienamente solo grazie a una visione positiva dell'uomo e della storia.

L'ultima quartina segna il trionfo dell'ottimismo. Nonostante l'apatia apparente e il razzismo, tra bianchi e neri c'è vera solidarietà («For in spite of public apathy and the segregation pack / There is mateship now, and the good white hand stretched out to grip the black», vv. 9-10). L'aborigeno sa che oggi ci sono bianchi che vogliono sconfiggere il passato («He knows there are white men here today who will help us fight the past», v. 11), finché il mondo sarà un unico cantiere per l'edificazione di un mondo migliore («Till a world of workers from shore to shore as equals live at last», v. 12).

L'uomo bianco ci è amico, ribadisce Oodgeroo, ci è compagno, e le mani di bianchi e neri si stringono e collaborano a edificare il futuro. Per questo, secondo il poeta non ha più senso continuare ad accanirsi contro i colonizzatori, puntare il dito contro le ingiustizie

del passato, rivangare le angherie e gli assassini, compiuti in nome della gloria della corona. Il passato è il nemico comune contro il quale combattere, l'obiettivo è costruire un mondo di uomini che collaborano per vivere in pace e in armonia.

Il poeta suggerisce inoltre che la vittoria non si conquista a prezzo del sangue di qualcun altro, non è una batosta, una punizione da infliggere, non si ottiene a spese altrui. Non esistono vinti o vincitori. Si vince e si perde insieme, anzi, si vince solamente, perché la vittoria ci attende al termine di un lungo e difficile cammino comune che richiede collaborazione e interazione. L'obiettivo finale è lontano ma è certo. La prerogativa fondamentale per chi vuole vincere è accettare di superare il passato, senza dimenticare, al contrario imparando a non ripetere gli stessi errori che hanno condotto alle divisioni, ai razzismi, alle ingiustizie, all'emarginazione.

Graficamente, la lirica ha più l'aspetto di un intermezzo in prosa che di una poesia. Questo perché la prima impressione è catturata dalla lunghezza dei versi, che riempiono quasi interamente lo spazio della pagina, venendo a formare un corpo unico, che scorre lento e lineare, e che, suggerendo una sensazione di calma, infonde sicurezza, calore, coraggio, consapevolezza.

### III.6. *Le nostre tradizioni (18-20)*

Il mistero della morte, tema anticipato in *Tree Grave*, entra a far parte della raccolta attraverso tre poesie che si riallacciano alle leggende e tradizioni del passato: *The Bunyip*, *Gooboora*, *the Silent Pool*, e la splendida *Dawn Wail for the Dead*. Narrando le credenze e i rituali legati alla morte, Oodgeroo ne celebra la fine stessa, sopraggiunta a causa dell'avvento della nuova civiltà bianca.

#### *The Bunyip*

Il «bunyp» è una creatura fantastica della mitologia aborigena: un mostro minaccioso simile a un'enorme iguana, che vive sulle sponde dei laghi.<sup>91</sup> Potrebbe corrispondere, nella letteratura popo-

---

<sup>91</sup> Si tenga presente che la collezione di racconti per bambini di Oodgeroo intitolata *Stradbroke Dreamtime* include una storia sul «bunyp». Sul *bunyp*,

lare europea, al drago, o, in certi casi, al «lupo cattivo» che divora i bambini se non si comportano bene. Per questo, il poeta consiglia al «little fella» di non allontanarsi dal focolare del campo e di non andare da solo presso le rive del lago, poiché il bunyip abita il buio, e dal buio può emergere da un momento all'altro. Perennemente affamato, emette terribili ruggiti che atterriscono da lontano. È misterioso, è spaventoso. È l'Ignoto, la Paura.

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| You keep quiet now, little fella,     |    |
| You want big-big bunyip get you?      |    |
| You look out, no good this place.     |    |
| You see that waterhole over there?    |    |
| He Gooboora, Silent Pool.             | 5  |
| Suppose-it you go close up one time   |    |
| Big fella woor, he wait there,        |    |
| Big fella Bunyip sit down there,      |    |
| In Silent Pool many bones down there. |    |
| He come up when it is dark,           | 10 |
| He belong the big dark, that one.     |    |
| Don't go away from camp fire, you,    |    |
| Better you curl up in the gunya.      |    |
| Go to sleep now, little fella,        |    |
| Tonight he hungry, hear him roar,     | 15 |
| He frighten us, the terrible woor,    |    |
| He the secret thing, he Fear,         |    |
| He something we don't know.           |    |
| Go to sleep now, little fella,        |    |
| Curl up with the yella dingo.         | 20 |

Il testo è facilmente scomponibile in quattro nuclei narrativi, corrispondenti ai vv. 1-5, 6-9, 10-13 e 14-20.

Nella prima parte (vv. 1-5), e sin dal primo verso, la lirica si presenta come un'esortazione rivolta a un compagno di tribù. Si tratta probabilmente di un interlocutore generico, immaginario, un «little fella» qualunque. Dall'altra parte, c'è il «big-big Bunyip», pronto a divorarselo non appena la sua preda dovesse avvicinarsi alle sponde del Lago Gooboora, il Lago del Silenzio. Abbiamo quindi tre attori: il «little fella», il «big fella» e il «Silent Pool». Dietro le quinte, a fare da personale suggeritore del «little fella», il poeta. La prima immagine contrappone grandezza e piccolezza:

---

cfr. R. Holden, N. Holden, *Bunyips, Australia's Folklore of Fear*, National Library of Australia, Canberra 2001.

l'uomo è minuscolo, debole, mentre il mostro è enorme e affamato.

Il Lago rimane in silenzio, nella sua calma piatta fa da inquietante nascondiglio del bunyip. In cinque versi troviamo due interrogativi (ai vv. 2 e 4): come si fa con i bambini, il poeta rivolge delle domande al suo interlocutore, sperando in tal modo di suscitare in lui le giuste riposte e di convincerlo a rimanere «quiet» (v. 1). Il linguaggio utilizzato, sia sul piano lessicale («big-big», v.2), sia sul piano sintattico («no good this place», v.3), è infantile: imita lo stile delle leggende, delle fiabe della buonanotte (da segnalare l'utilizzo delle onomatopee: «Gooboora», «Pool»).

Nei vv. 6-9 si passa a una situazione immaginaria. Per un attimo, pensiamo di poterci avvicinare alle sponde del lago, e di scorgere il mostro che attende, seduto, l'arrivo del primo, malcapitato passante. Il fondo del lago, ricoperto di cumuli di ossa, diventa la fossa comune delle vittime, o meglio, di ciò che rimane di loro.

Nei versi successivi (vv. 10-13), il bunyip rimane protagonista assoluto della scena, mentre il poeta lo descrive come creatura notturna, e, senza fornire ulteriori dettagli, invita nuovamente il compagno a trascorrere la notte nel suo rifugio, accanto alla luce del focolare.

Inizia qui a delinearsi l'opposizione più netta presente all'interno della lirica (che corrisponde a uno dei temi più ricorrenti all'interno dell'intera raccolta): quella tra buio e luce, tra ignoto e focolare domestico, tra avventura e quiete. Il «camp fire» (v. 12) e il «gunya» (v. 13), che in lingua aborigena significa «capanno», «rifugio» di frasche, simboleggiano sicurezza, incolumità; al contrario, il buio («dark», vv. 10-11) è oscurità, notte, ignoto, sogno e incubo.

Coi vv. 14-20 riprende l'esortazione del poeta, sulla base di ulteriori informazioni a proposito del mostro: veniamo a sapere che il bunyip è affamato ed emette ruggiti terrificanti. Il poeta svela la metafora: il bunyip è la «Paura», è ciò che ci inquieta perché sconosciuto e segreto. La lirica si conclude col solito ritornello: meglio un sano riposo, al riparo e in compagnia del dingo (animale protagonista in *Freedom*) giallo (il colore del giorno, della luce).

In conclusione, tutte le soluzioni espressive contenute nella lirica tendono a produrre un sottofondo continuo di terrore e minaccia da parte di una creatura sconosciuta, dalla quale è bene stare lontani. Proprio perché mostruosamente misteriosa, è un incubo da evitare rifugiandosi nel sonno profondo. Come abbiamo osservato, il

linguaggio scelto da Oodgeroo ricalca volutamente quello infantile, è intenzionalmente sgrammaticato, omette nessi e congiunzioni, utilizza parole comuni, comprensibili e tipiche del linguaggio dei bambini e delle fiabe.<sup>92</sup>

*Gooboora, the Silent Pool*

*Gooboora, the Silent Pool* è dedicata a Grannie Sunflower, l'ultima discendente della tribù Noonuccal. Come osserva Belinda McKay,

Oodgeroo writes about places as cultural landscapes, meaningful because of the way they shape, and have been shaped by, the human presence. In «Gooboora, the Silent Pool», dedicated to Grannie Sunflower, the place (now known as Lake Karboora on North Stradbroke Island) continues to exist, but its meaning is diminished[.]<sup>93</sup>

Il lago Goobora era temuto ed evitato dalla tribù dei Noonuccal, perché ritenuto la sede di un mostro acquatico corrispondente al bunyip, protagonista della poesia presa in esame nella sezione precedente.

For Grannie Sunflower Last of the Noonuccals

Gooboora, Gooboora, the Water of Fear  
That awed the Noonuccals once numerous here,  
The Bunyip is gone from your bone-strew bed,  
And the clans departed to drift with the dead.

Once in the far time before the whites came  
How light were their hearts in the dance and the game!  
Gooboora, Gooboora, to think that today  
A whole happy tribe are all vanished away!

5

<sup>92</sup> Il linguaggio pseudoinfantile utilizzato da Oodgeroo è un tema presente nella critica sulla sua opera. Cfr. sezione I.3.

<sup>93</sup> [Oodgeroo scrive dei luoghi come di paesaggi culturali, significativi per il modo in cui modellano e sono stati a loro volta modellati dalla presenza umana. In «Gooboora, the Silent Pool», dedicata a Grannie Sunflower, il luogo (ora noto come Lago Karboora a nord di Stradbroke Island)<sup>93</sup> continua a esistere, ma il suo significato è diminuito[.] B. McKay, *Imagining the Hinterland: Literary Representations of Southeast Queensland Beyond the Brisbane Line*, «Queensland Review», 12/1 (2005).

What mistery lurks by the Water of Fear,  
 And what is the secret still lingering here? 10  
 For birds hasten by as in days of old,  
 No wild thing will drink of your waters cold.

Gooboora, Gooboora, still here you remain,  
 But where are my people I look for in vain?  
 They are gone from the hill, they are gone from the shore, 15  
 And the place of the Silent Pool knows them no more.

But I think they still gather when daylight is done  
 And stand round the pool at the setting of sun,  
 A shadowy band that is now without care,  
 Fearing no longer the Thing in its lair. 20

Old Death has passed by you but took the dark throng;  
 Now lost is the Noonuccal language and song.  
 Gooboora, Gooboora, it makes the heart sore  
 That you should be here but my people no more!

La lirica è composta di sei strofe di quattro versi ciascuna, e presenta lo schema metrico AABB CCDD EEFF, etc. Questa struttura evoca lo stile delle ballate della tradizione rinascimentale inglese (si pensi a Christopher Marlowe), spesso dedicate alle creature fantastiche delle leggende popolari.

La poetessa si rivolge al lago stesso, lo invoca nel primo verso e ne ripete continuamente il nome. L'idea di qualcosa che emerge dal buio, dal buio è suggerita in modo esatto dalla parola «Gooboora», dal suono vocalico profondo e cupo.

La prima strofa non costituisce una vera e propria descrizione del lago, ma si limita a suggerire, mediante alcune immagini giustapposte, l'atmosfera di terrore che aleggia sul lago. Il primo verso è un'invocazione: il poeta ripete due volte il nome del lago, e aggiunge infine l'apposizione «the Water of Fear», epiteto subito giustificato dalle immagini che seguono: quella dei Noonuccals un tempo numerosi, soggiogati dal terrore («That awed the Noonuccals once numerous here», v. 2); quella del fondale del lago ricoperto da un cumulo di ossa («The Bunyip is gone from your bone-strewd bed», v. 3; l'immagine era già presente in *The Bunyip*, v. 9: «In Silent Pool many bones down there»); quella delle tribù che vagano assieme ai defunti («And the clans departed to drift with the dead», v. 4). Siamo di fronte a uno scenario dell'orrore: immagini di cadaveri, di angoscia vagabonda, di crea-

ture mostruose («Bunyip», v. 3) scomparse nel nulla.

La vera ragione della scomparsa della tribù è svelata nella seconda strofa: prima dell'arrivo dei bianchi («Once in the far time before the whites came», v. 5), regnava la spensieratezza legata ai giochi e alle danze («How light were their hearts in the dance and the game», v. 6). Siamo di fronte a una situazione paradossale: i bianchi («the whites») distruttori della luce («light»). Subentra il dolore del poeta: oggi un'intera tribù è estinta («to think that today / A whole happy tribe are all vanished away», vv. 7-8). L'utilizzo dei punti esclamativi, accanto a uno stile volutamente enfatico («How light were; to think that; a whole happy tribe are all»), accentuano il pathos, sottolineando l'entità della scomparsa.

La terza strofa punta sul mistero. Si parla di un segreto che continua a incombere sul lago (letteralmente, a «serpeggiare», ad «aggirarsi furtivo»: «What mystery lurks by the Water of Fear / And what is the secret still lingering here?», vv. 9-10) e che continua a spaventare uomini e animali: il volo degli uccelli è agitato («birds hasten by», v. 11), e nessun animale berrà delle acque fredde del lago («No wild thing will drink of your waters cold», v.12). L'idea ispirata da queste immagini è duplice: da un lato, il mistero, il segreto («mystery, Fear, secret, wild, cold»); dall'altro, il movimento, l'instabilità («lurks», «still lingering», «hasten by»). L'uso del futuro semplice suggerisce un senso di ineluttabilità, e si contrappone bene al presente progressivo «still lingering», che sta, per così dire, sospeso sul futuro, per turbare e angosciare i nostri sonni beati. Compare per la prima volta il deittico «your», riferito al lago: a esso il poeta si era rivolto sin dal primo verso, ma solamente attraverso l'uso del vocativo «Gooboora».

Torna nella quarta strofa il tema della scomparsa della tribù, centrale in *We Are Going*: il poeta si chiede dove sia la tribù che anticamente abitava queste rive silenziose. Il lago non si sposta («Gooboora, Gooboora, still here you remain», v.13), ma la tribù dov'è finita («But where are my people I look for in vain?», v.14)? Ha abbandonato la collina, ha disertato la spiaggia («They are gone from the hill, they are gone from the shore», v. 15), ed è ora sconosciuta ai luoghi del «lago del silenzio» («And the place of the Silent Pool knows them no more», v. 16). Fa di nuovo capolino l'epiteto «Silent Pool» già apparso in *The Bunyip* (vv. 5 e 9), come pure l'immagine della partenza che non lascia traccia, se non nel cuore del poeta.

Nella quinta strofa, la poetessa ci fa partecipi del suo punto di

vista («I think», v. 17): l'intera tribù si raduna ancora sulle rive del lago, al tramonto («they still gather when daylight is done / And stand round the pool at the setting of sun», vv. 17-18), assume il colore glaciale dell'aria, e dell'aria ha la stessa noncuranza («A shadowy band that is now without care», v. 19), non ha più paura del mostro nascosto nella sua tana («Fearing no longer the Thing in its lair», v. 20). L'immagine del tramonto rimanda a qualcosa che sta per finire, ovvero l'estinzione della tribù.

Il ciclo di vita della tribù si chiude definitivamente nell'ultima strofa: la morte ha risparmiato il lago (ma questo «you» potrebbe riferirsi anche a Grannie Sunflower, che rimane così l'ultima discendente dei Noonuccal), prendendosi invece il resto della tribù («Old Death has passed by you but took the dark throng», v. 21). Di conseguenza, la lingua e le antiche canzoni della tribù dei Noonuccal sono scomparse («Now lost is the Noonuccal language and song», v. 22). La lirica si conclude con il lamento del poeta: la sua tristezza deriva dal vedere il lago, immutabilmente, dov'è sempre stato, mentre la sua gente non c'è più («Gooboora, Gooboora, it makes the heart sore / That you should be here but my people no more!», vv. 23-24). La Morte, pertanto, non pone fine soltanto alle cose tangibili e alle persone fisiche, ma seppellisce di silenzio la vita più vera della tribù, racchiusa nella lingua e nel canto. Non a caso la partecipazione emotiva del poeta, che esprime il proprio dolore, scaturisce proprio dalla constatazione della perdita di un'intera civiltà.

#### *Dawn Wail for the Dead*

Pallidamente, sfumatamente sorge l'alba accarezzando il profilo dell'orizzonte ancora addormentato. Al risorgere del giorno, il pensiero si rivolge ai defunti. Ogni mattino, al ripetersi del miracolo della vita che si sveglia, si leva anche il lamento della perdita. La natura stessa piange, pensando ai poveri morti passati da questa terra al Luogo Oscuro. Ma è un breve momento; il sole sorge, illumina la terra, nutre di luce e calore la vita: è già tempo di sorridere, di gioire. È il vagito del giorno.

Come ben osserva Di Blasio, in *Dawn Wail for the Dead*



Oodgeroo «riesce a condensare, metalinguisticamente e metaculturalmente, drammi e speranza legati alla storia degli Aborigeni australiani»: <sup>94</sup>

Dim light of daybreak now  
 Faintly over the sleeping camp.  
 Old lubra first to wake remembers:  
 First thing every dawn  
 Remember the dead, cry for them. 5  
 Softly at first her wail begins,  
 One by one as they wake and hear  
 Join in the cry, and the whole camp  
 Wails for the dead, the poor dead  
 Gone from here to the Dark Place: 10  
 They are remembered.  
 Then it is over, life now,  
 Fires lit, laughter now,  
 And a new day calling.

In pochi versi, Oodgeroo evoca con delicatezza e sensibilità l'aerea sensazione del lento decollare del sole sopra la campagna. La luce del mattino permea di nuovi colori la terra, risvegliandola dolcemente. La dolcezza della natura si esprime anche attraverso l'affetto per l'uomo, il ricordo di chi ci ha camminato e vissuto, per chi ora è morto e non vedrà più questa luce, poiché riposa per sempre nel Regno delle Tenebre. L'alba ricorda all'uomo di rivolgere il suo primo pensiero, il pensiero del risveglio, a chi se n'è andato: così la vita che riprende è legata indissolubilmente alla morte, in un ciclo eterno di rinascita.

A ben notare, gran parte del lessico impiegato in questa lirica si riferisce alla poesia precedente, *Goobora, the Silent Pool*. Questa connessione suggerisce la tendenza di Oodgeroo a creare un fitto intrecciarsi di richiami intratestuali nella raccolta, parallelo alla sedimentazione nella memoria e nella coscienza del lettore di una serie di immagini chiave, legate a gruppi semantici ricorrenti:

- l'alba, il risveglio, la luce: «daybreak», «light», «dawn», «wake», «sleeping», «softly», «life»;
- la memoria: «Remember», «hear», «cry»;
- la morte: «Dead», «cry», «Dark Place»;
- il giorno, il calore: «Fires», «day», «laughter».

<sup>94</sup> Tamisari, Di Blasio (eds.), *La sfida...*, p. 18.

Queste parole sono sapientemente disseminate nel testo. Il sopraggiungere del giorno, preannunciato dall'alba che risorge, illumina dolcemente il paesaggio ancora addormentato di una luce delicata («Dim light of daybreak now / Faintly over the sleeping camp», vv. 1-2). E il nuovo giorno risveglia nella protagonista il ricordo: ogni alba evoca la morte, e desta il dolore della memoria («Old lubra first to wake remembers: / First thing every dawn / Remember the dead, cry for them», vv. 3-5).

Dopo il primo lamento, gradualmente il pianto coinvolge tutto, finché la natura si unisce al cordoglio («Softly at first her wail begins, / One by one as they wake and hear / Join in the cry, and the whole camp / Wails for the dead, the poor dead / Gone from here to the Dark Place», vv. 6-10). Fa di nuovo la sua apparizione il verbo «to go», anche questa volta carico sia del significato della morte, sia dell'immagine del movimento.

I defunti sono per sempre nella memoria del mondo («They are remembered», v. 11). Finito il pianto generale, tocca al nuovo giorno venire alla luce («Then it is over, life now, / Fires lit, laughter now, / And a new day calling», vv. 12-14).

La lirica si conclude con un'immagine calda e radiosa, che fa presagire che il futuro sarà portatore di allegria e serenità. Vita e morte sono sorelle, dunque, ed esserne consapevoli non deve fare altro che alimentare speranza ed entusiasmo.

### III.7. *La denuncia (21-27)*

Nel cuore della raccolta, si dispiega finalmente la denuncia da parte del poeta. Attraverso una serie di liriche dai toni piuttosto espliciti (*Acacia Ridge*, *The Unhappy Race*, *Whynot Street*, *White Australia*, *All One Race*, *The Protectors*, *Intolerance*), Oodgeroo esprime con veemenza la propria protesta contro i soprusi compiuti da parte dei bianchi nei confronti degli aborigeni, e rivendica una società fondata sull'eguaglianza.

#### *Acacia Ridge*

*Acacia Ridge* descrive un episodio di espropriazione della terra di una comunità indigena da parte delle autorità bianche. Le famiglie, che assistono impotenti e attonite alla distruzione del villaggio, rimangono non solo senza casa, ma anche private delle proprie

radici, della propria identità, della stessa capacità di capire e reagire a quanto sta avvenendo sotto i loro occhi.

White men, turn quickly the earth of Acacia Ridge,  
 Hide the evidence lying there  
 Of the black race evicted as of old theirs fathers were;  
 Cover up the crime committed this day,  
 Call it progress, the white man's way. 5

Take no heed of the pregnant black woman in despair  
 As with her children she has to go;  
 Ignore her bitter tears that unheeded flow;  
 While her children cling to her terrified  
 Bulldozers huddle the crime aside. 10

White men, turn quickly the earth of Acacia Ridge,  
 Plough the guilt in, cover and hide the shame;  
 These are black and so without right to blame  
 As bulldozers brutally drive, ruthless and sure  
 Through and over the poor homes of the evicted poor. 15

Homeless now they stand and watch as the rain pours down;  
 This is justice brought to the black man there,  
 Injustice which to whites you would never dare,  
 You whites with all the power and privilege  
 Who committed the crime of Acacia Ridge. 20

La lirica descrive la scena in cui i bulldozer stanno rivoltando la terra («turn quickly the earth of Acacia Ridge», v. 1), seppellendo e distruggendo l'antico insediamento aborigeno («Hide the evidence lying there», v. 2). La prima strofa (vv. 1-5) è interamente occupata dall'azione devastatrice delle macchine. Lo sfratto forzato da un'area che apparteneva da sempre alla tribù («the black race evicted as of old their fathers were», v. 3) si compie nel modo più sbrigativo possibile, in maniera tale che il crimine non sia esposto troppo a lungo («Cover up the crime committed this day», v. 4) e divenga, al contrario, segno di progresso («Call it progress, the white man's way», v. 5).

Protagonista della seconda strofa (vv. 6-10) è la disperazione di una donna incinta («the pregnant black woman in despair», v. 6). Immobilizzata dallo sbigottimento («Ignore her bitter tears that unheeded flow», v. 8) e nell'abbraccio del terrore filiale («While her children cling to her terrified», v. 9), la figura della donna contrasta con l'immagine in movimento dei giganteschi bulldozer che

radono al suolo ogni cosa («Bulldozers huddle the crime aside», v. 10). Come abbiamo già osservato, l'immagine dei bambini, qui rafforzata dalla figura della donna incinta, in Oodgeroo è non solo simbolo di innocenza, ma anche emblema della voce del poeta.

Nella terza strofa la poetessa torna a invocare l'uomo bianco, come nella prima strofa («White men», v. 11). I bulldozer sono una specie di mostruoso aratro che rimescola la colpa e sotterra la vergogna («Plough the guilt in, cover and hide the shame», v. 12). L'indifferente brutalità di un congegno meccanico produce un effetto stridente a fianco dell'impotente condizione degli aborigeni, i quali non hanno nemmeno il diritto di protestare («These are black and so without right to blame / As bulldozers brutally drive, ruthless and sure / Through and over the poor homes of the evicted poor», vv. 14-16).

L'ultima strofa raffigura il trionfo finale dell'ingiustizia. Gli aborigeni assistono alla distruzione rimanendo in piedi sotto la pioggia («Homeless now they stand and watch as the rain pours down», v. 16), mentre i bianchi, detentori assoluti di potere e privilegi («You whites with all the power and privilege / Who committed the crime of Acacia Ridge», vv. 19-20), impongono agli aborigeni una «giustizia» che non oserebbero mai compiere nei confronti dei propri compagni di razza («This is the justice brought to the black man there, / Injustice which to whites you would never dare», vv. 17-18).

Oodgeroo utilizza un episodio di attualità per declinare il proprio messaggio poetico nel mondo. Facendo riferimento diretto a un fatto di cronaca, il poeta mira a esprimere una denuncia più esplicita ed efficace, in cui il concetto chiave di ingiustizia emerge con prepotente drammaticità. In questa prospettiva, l'utilizzo di un lessico e di una sintassi enfatica e di immagini iperboliche è funzionale a evidenziare con vigore il messaggio dell'autrice.

### *The Unhappy Race*

L'infelicità, afferma Oodgeroo, nasce con l'abbandono del corso naturale delle cose. Per questo motivo, l'uomo bianco, che ha abbandonato la natura per darsi leggi artificiali, che ha sottomesso gli animali e asservito le piante ai propri bisogni, che ha creato barriere tra la sua stessa gente con la violenza e l'umiliazione, con la dittatura del denaro e con l'intimidazione, risulta l'unica creatura terrestre svuotata della libertà e gioia originarie. In *The Unhap-*

py *Race*, Oodgeroo descrive questa infelicità.

The Myall Speaks

White fellow, you are the unhappy race.  
 You alone have left nature and made civilized laws.  
 You have enslaved yourselves as you enslaved the horse and other wild things.  
 Why, white man?  
 Your police lock up your tribe in houses with bars, 5  
 We see poor women scrubbing floors of richer women.  
 Why, white man, why?  
 You laugh at «poor blackfellow», you say we must be like you,  
 You say we must leave the old freedom and leisure,  
 We must be civilized and work for you. 10  
 Why, white fellow?  
 Leave us alone, we don't want your collars and ties,  
 We don't need your routines and compulsions.  
 We want the old freedom and joy that all things have but you,  
 Poor white man of the unhappy race. 15

I primi sette versi di *The Unhappy Race* descrivono l'infelicità dell'uomo bianco. Il poeta definisce i bianchi come la razza infelice per antonomasia («White fellow, you are the unhappy race», v. 1), per una serie di ragioni: il loro isolamento dalla natura e la creazione di leggi artificiali («You alone have left nature and made civilized laws», v. 2), il loro desiderio di dominare la natura che si trasforma in schiavitù («You have enslaved yourselves as you enslaved the horse and other wild things», v. 3), il loro desiderio di dominare sugli altri uomini, l'uso della violenza («Your police lock up your tribe in houses with bars», v. 5) e la creazione di barriere sociali («We see poor women scrubbing floors of richer women», v. 6). Il tutto, suggerisce Oodgeroo, senza alcuna ragione comprensibile («Why, white man?», vv. 4 e 7).

Rivolgendosi direttamente ai bianchi, il poeta li invita a interrogarsi, a mettere in discussione il proprio agire, a valutare le proprie azioni anziché schernire gli aborigeni e imporre con superbia un modello esemplare di società.

La parte centrale della lirica (vv. 8-11) descrive la derisione («You laugh at 'poor blackfellow'», v. 8), l'arroganza («you say we must be like you») e la presunzione («You say we must leave the old freedom and leisure, / We must be civilized and work for you», vv. 9-10). Ancora una volta, si tratta di un comportamento insensato («Why, white fellow?», v. 11). Domina l'uso dell'ana-

fora: la ripetizione ossessiva di «you»/«you say»/«we must» rende efficacemente l'atmosfera di intolleranza e umiliazione a cui il popolo è soggiogato, e prepara il contrattacco finale che la poetessa, a nome della sua gente, scaglia contro i dominatori.

Gli ultimi quattro versi sono imperativi, perentori e sarcastici. Il popolo chiede di essere lasciato in pace («Leave us alone», v. 12), di non indossare uniformi e seguire routine («we don't want your collars and ties, / We don't need your routines and compulsions», vv. 12-13), di non dover rinunciare alla libertà, alla vitalità, alla felicità che lo permeano, in comunione con tutti gli altri esseri («We want the old freedom and joy that all things have but you», v. 14). Con il suo stile di vita, l'uomo bianco si è via via privato della felicità, rimanendo così isolato nei confronti degli altri esseri viventi, e meritandosi la compassione da parte del poeta («Poor white man of the unhappy race», v. 15).

Ancora una volta, possiamo notare come Oodgeroo prediliga un linguaggio essenziale eppure calibrato, che alterna versi lunghi, prosaici e tra loro isolati, a improvvise interrogative dirette. L'utilizzo di  *cliché*  e ripetizioni, accostati sapientemente a immagini nitide, quasi minimaliste e a personaggi e situazioni paradigmatiche, rendono la sua poesia potente e universale.

### *Whynot Street*

Come in *Acacia Ridge* e in *Namatjira*, anche in *Whynot Street* Oodgeroo rievoca e commenta una pagina di storia. Whynot Street è una via di West End, un quartiere di Brisbane.<sup>95</sup> Quando, nel dicembre 1961, iniziarono le negoziazioni da parte di un'organizzazione governativa per l'acquisto di una proprietà in Whynot Street, destinata a trasformarsi in una casa di accoglienza per aborigeni, alcuni residenti, ostili all'idea di avere degli indigeni come vicini di casa, si opposero veementemente, stipulando una petizione contraria al progetto. Alla fine, fu deciso di fondare la casa di accoglienza altrove.

Giocando col nome della via, «Whynot», equivalente al sintagma interrogativo «why not», in questa lirica Oodgeroo si indigna contro un emblematico episodio di intolleranza e chiusura e recrimina la millenaria appartenenza aborigena al suolo australiano.

---

<sup>95</sup> Il matrimonio con Bruce Walker fu celebrato in questo quartiere. Cfr. sezione I.3.



della memoria («you may recall»), che, in questo caso, è fallace, mascherata e insufficiente rispetto al raggio della storia.

Nell'ultima strofa, infine, il poeta sfodera taglientemente la propria indignazione, chiedendo ai bianchi di segregare dalle proprie strade l'orgoglio, l'arroganza, l'intolleranza e la viltà. Giocando con le parole («Why not, Whynot?», v. 9; «black-balling» / «boycott» / «black-ball» / «boycott», in struttura chiasmica, vv. 11-12), il poeta opera un rovesciamento. I cittadini indesiderati da eliminare dalle città non sono gli aborigeni. I veri nemici da estinguere sono gli atteggiamenti di chiusura e vile intolleranza («vile intolerance», v. 12) di cui sono costruite le barricate delle città di oggi.

### *White Australia*

La democrazia è un bene spontaneo, che l'essere umano si dà naturalmente, senza il ricorso a barriere, restrizioni e frontiere. Qualsiasi forma di divisione è, pertanto, un artificio, un muro costruito da mani umane, non dall'ordine divino. La vita è fatta per la libertà, la terra appartiene a tutti, all'umanità intera e a tutti gli altri esseri che la abitano.

È questo il messaggio contenuto nella prima strofa di *White Australia*, lirica che ribadisce i concetti fondamentali della libertà («liberty», v. 7) e dell'uguaglianza («earth was made for all», v. 8), e l'inutilità di tutto ciò che ne ostacola lo sviluppo.

Since God's good world began,  
Not God but godless man  
Made barrier and ban,  
And reared each frontier wall.  
Brothers, when shall we see  
Selfless democracy?  
Life is for liberty,  
And earth was made for all.

5

Let little kiplings rant,  
Narrow and arrogant,  
Their chauvinistic cant  
That white is nobler birth.  
The best of every race  
Should here find welcome place;  
The colour of his face  
Is no man's test of worth.

10

15



Lo schema metrico utilizzato da Oodgeroo è il seguente: AAABCCCB EEEFGGGF. Le rime ogni quattro versi garantiscono coesione al componimento e compattano il messaggio.

Oodgeroo esordisce rammentando che da sempre («Since God's good world began», v. 1) è l'assenza di Dio a generare barriere («Not God but godless man / Made barrier and ban, / And reared each frontier wall», vv. 2-4). Dopo questo riferimento spirituale, il poeta fa appello all'umanità intera («Brothers», v. 5), e si domanda quando fiorirà la democrazia disinteressata («when shall we see / Selfless democracy?», vv. 5-6), poiché la vita si fonda sulla libertà, e il pianeta è di tutti («Life is for liberty, / And earth was made for all», vv. 7-8). La poetessa pare suggerire che la fratellanza universale in Dio e l'universalità della politica e dell'ecologia sono intimamente connessi.

I primi tre versi sono contraddistinti dall'utilizzo dell'allitterazione, dell'anafora e del poliptoto («God» / «good» / «God» / «godless»; «man» / «made»; «barrier» / «ban»), tra le figure retoriche predilette dal poeta. È da notare, inoltre, che l'*enjambement* ai vv. 5-6 è unito da assonanza («see» / «selfless»), e quindi ancora più enfatico.

Qual è, dunque, l'abito mentale appropriato per favorire il trionfo dei giusti valori? A parere dell'autrice, occorre lasciar cadere il canto sciovinistico («Let little kiplings rant, / Narrow and arrogant», vv. 9-10) di chi proclama la superiorità della propria razza («That white is nobler birth», v. 11). Ogni razza è sullo stesso piano, giacché ogni razza genera esempi edificanti di umanità, e la terra dev'essere pronta ad accoglierli («The best of every race / Should here find welcome place», vv. 13-14).

Poiché all'interno di ciascun popolo si distinguono singole persone in grado di testimoniare il meglio della propria razza, il colore della pelle non è sufficiente a provare il valore di un individuo («The colour of his face / Is no man's test of worth», vv. 15-16). Da notare all'interno della strofa l'anafora del suono /th/ in «Their»/«That»/«The» (vv. 11-13).

Oodgeroo reclama, in conclusione, che spesso i bianchi attribuiscono a Dio atteggiamenti e regole che in realtà sono state costruite dall'uomo per servire i propri scopi. Il concetto stesso di democrazia non è una conquista umana, bensì segue le esigenze naturali e spontanee dell'uomo che sa guardarsi in profondità, che sa capire quali sono i suoi veri bisogni ed è in grado di gestirli pacificamente.

*All One Race*

*All One Race* è una delle poesie più esplicitamente antirazziste di *We Are Going*. Sin dal titolo della lirica, Oodgeroo proclama che l'umanità è un'unica razza, e che gli uomini appartengono a una sola famiglia.

Black tribe, yellow tribe, red, white or brown,  
 From where the sun jumps up to where it goes down,  
 herrs and pukka-sahibs, demoiselles and squaws,  
 All one family, so why make wars?  
 They're not interested in brumby runs, 5  
 We don't hanker after Midnight Suns;  
 I'm for all humankind, not colour gibes;  
 I'm international, and never mind tribes.

Black, white or brown race, yellow race or red,  
 From the torrid equator to the ice-fields spread, 10  
 Monsieurs and senors, lubras and fraus,  
 All one family, so why family rows?  
 We're not interested in their igloos,  
 They're not mad about kangaroos;  
 I'm international, never mind place; 15  
 I'm for humanity, all one race.

Di seguito presentiamo, nell'ordine, i principali temi affrontati in ciascuna delle due strofe di *All One Race*. Questi argomenti, come vedremo, costituiscono una sorta di manifesto poetico da parte dell'autrice:

- vv. 1-4 e 9-12: se l'umanità è una sola famiglia, non ha senso alcun genere di divisione, lotta o rivalità;
- vv. 5-6 e 10-11: il poeta non si cura dei particolari, di ciò che distingue un popolo dall'altro; si interessa semmai di ciò che ci unisce e ci rende fratelli, di ciò che avvicina e rende piccolo il mondo, come il potere universale della poesia;
- vv. 7-8 e 11-12: il poeta si proclama poeta dell'umanità, poeta internazionale: malgrado canti per il suo popolo e ne sia portavoce, si batte contro ogni forma di discriminazione che umili e violenti la dignità dell'uomo.

Per indicare la totalità delle razze umane, la prima strofa propone un elenco di colori («Black tribe, yellow tribe, red, white or

brown», v. 1), con un riferimento temporale («From where the sun jumps up to where it goes down», v. 2) e con l'accostamento di varie denominazioni riferite a genere, classe ed etnia nelle diverse culture e nelle diverse lingue mondiali («herrs and pukka-sahibs, demoiselles and squaws», v. 3).

La seconda, invece, prende avvio con una sequenza cromatica («Black, white or brown race, yellow race or red», v. 9), seguita da un riferimento spaziale («From the torrid equator to the ice-fields spread», v. 10) e riprende e allarga le denominazioni viste sopra («Monsieurs and senors, lubras and fraus», v. 11). A partire dalle premesse fornite, entrambe formulano una domanda retorica («All one family, so why make wars?», v. 4 e «All one family, so why family rows?», v. 12).

L'aggettivo «Black» è posto in primo piano, all'inizio di ciascuna strofa e, benché sullo stesso piano, risulta in cima all'elenco delle razze. La formula ripetuta «from»/«to» viene impiegata nel primo caso per indicare una gamma temporale, nel secondo una distanza spaziale. L'inserimento di lemmi di lingue diverse inserisce una nota d'internazionalità e arricchisce la lirica di sonorità diverse dall'inglese.

L'idea di umanità proposta da Oodgeroo trascende le differenze di razza, latitudine e lingua, come pure i particolarismi legati alle specifiche tradizioni («They're not interested in brumby runs, / We don't hanker after Midnight Suns», vv. 5-6; «We're not interested in their igloos, / They're not mad about kangaroos», vv. 13-14), proposti nella lirica all'interno di opposizioni diametrali. È significativo notare come il poeta riesca a unire in rima due parole provenienti da culture lontanissime («igloos»/«kangaroos»).

Infine, entrambe le strofe si concludono con una coppia di versi in cui il poeta dichiara la propria internazionalità. Oodgeroo rinuncia a ogni tipo di differenziazione pleonastica rispetto al concetto universale e allargato di umanità («I'm for all humankind, not colour gibes; / I'm international, and never mind tribes», vv. 7-8; «I'm international, never mind place; / I'm for humanity, all one race», vv. 15-16).

Il concetto centrale viene proposto in modo linguisticamente vario, ma perfettamente speculare nelle due strofe, per ribadire l'inutilità delle classificazioni e dei particolarismi, esemplificati nella lirica dalla varietà dei colori («black», «yellow», «red», «white», «brown», vv. 1 e 9) e dei termini che, nelle diverse lingue – tutte 'anglicizzate' dal plurale in /s/ –, si riferiscono a donne e

uomini («herrs», «pukka-sahibs», «demoiselles», «squaws», «monsieurs», «senors», «lubras», «fraus»).

Il ricorso di Oodgeroo a lingue diverse può essere interpretato come un inno all'internazionalità. Come espressamente affermato dall'autrice, la sua attività poetica è internazionale e il suo messaggio è universale. In questo senso, l'accostamento di sinonimi di lingue diverse suggerisce la ricchezza e la vicinanza di suoni e culture, che possono comunicare tra di loro nonostante la diversità.

### *The Protectors*

Ci sarà una minoranza bianca dalla nostra parte, a proteggerci. Non come i protettori che abusano del proprio nome, e delle nostre donne. O come gli ufficiali impettiti in uniformi figlie del feudalesimo, che ci trattano come schiavi, come animali in cattività. Non c'è rimedio, non c'è risarcimento per gli stupri sulle ragazze nere, non c'è nessuno a cui chiedere aiuto, perché gli ufficiali sono conniventi, vedono i nostri bambini senza istruzione, le nostre donne lavorare dall'alba al tramonto senza sosta e senza felicità, vedono i furti, le violenze, i soprusi. E non ci proteggono.

*The Protectors* è formata da quattro strofe di denuncia amara, impotente, piena di rabbia e stupore di fronte alle innumerevoli ingiustizie perpetrate e rimaste impuniti.

While many despise and would exploit us  
 There are good white men will help us,  
 But not the appointed and paid officials,  
 Not the feudal police Protectors,  
 The protectors who do not protect. 5

The police of the little far inland towns,  
 The Protectors of Aborigines  
 Who move us about at will like cattle  
 At the request of graziers and their wives:  
 We feel like owned animals of the Sergeant,  
 The protector who does not protect. 10

Is there rape of dark girl by white man or men?  
 There is no question even of inquiry;  
 There is no remedy, there is no appeal.  
 Whom can appeal to but the Protector 15  
 Who feels only contempt for the blacks?  
 The feeling is mutual, Sergeant!

He sees dark children left without schooling,  
 Women working from dawn to dark, trapped and unhappy;  
 He jokes with the rest about storekeepers robbing the blacks, 20  
 He is content with all this,  
 The little local overlord with all power over us,  
 The protector who does not protect.

Nella prima strofa, dopo aver preso atto che la maggioranza dei bianchi trattano gli aborigeni («us», v. 1) con disprezzo e ricorrono alla prevaricazione («While many despise and would exploit us», v. 1), il poeta riconosce che ci sono bianchi che si battono per la giustizia, e che aiuteranno gli aborigeni a vivere in una società migliore («There are good white men will help us», v. 2). Non è, tuttavia, il caso degli ufficiali («But not the appointed and paid officials», v. 3), della polizia «feudale», assoldata dallo stato e fedele ai superiori, che dovrebbe proteggere gli indigeni («Not the feudal police Protectors», v. 4), ma diserta al suo dovere («The protectors who do not protect», v. 5, poliptoto).

In questi versi, com'è evidente, predomina l'uso delle ripetizioni: l'epistrafe di «us» ai vv. 1-2 è contrapposta alla collocazione in fine di verso dei sinonimi «officials» e «Protectors» (vv. 3-4), mentre la strofa si chiude, non a caso, con l'accumulo sovrabbondante di parole dalla radice protect- e, nel contempo, della negazione «not».

Nella seconda strofa, Oodgeroo constata amaramente che gli aborigeni sono trattati come bestie («like cattle», v. 8). Gli agenti di polizia che operano nell'entroterra («The police of the little far inland towns», v. 6), ovvero i Protettori («The Protectors of Aborigines», v. 7), spostano gli indigeni come fossero mandrie, a piacimento degli allevatori e delle loro mogli («Who move us about at will like cattle / At the request of graziers and their wives», vv. 8-9). Ne consegue che gli aborigeni si sentono come animali in cattività che appartengono al Sergente, il protettore che non protegge («We feel like animals of the Sergeant, / The protector who does not protect», vv. 10-11).

L'uso della lettera maiuscola ha un effetto tragicomico. La poetessa vuole fare ironia sulla falsità dei ruoli (*Protectors, Aborigines, Sergeant*), ma l'intera scena è quasi grottesca: gli aborigeni diventano bestiame, i poliziotti sono i pastori, sottomessi al volere degli allevatori e delle mogli, che comandano su tutto.

Nessuno indaga sugli stupri commessi, per cui non c'è niente e nessuno a cui fare appello («is there rape of dark girl by white man

or men? / There is no question even of enquiry; / There is no remedy, there is no appeal», vv. 12-14). L'unico incaricato sarebbe il Protettore («Whom can we appeal to but the Protector», v. 15), il quale, però, nutre soltanto disprezzo nei confronti dei neri («Who feels only contempt for the blacks», v. 16), conquistandosi così lo stesso sentimento da parte degli aborigeni («The feeling is mutual, Sergeant!», v. 17). La strofa è caricata di enfasi per mezzo dell'uso delle domande retoriche e dell'esclamazione, oltre che per l'anafora di «There is no».

Gli ultimi sei versi ci forniscono il quadro finale della situazione, come appare agli occhi degli stessi aborigeni («He sees», v. 18). Da un lato, i bambini sono privati dell'istruzione («dark children left without schooling», v. 18) e le donne lavorano senza sosta («Women working from dawn to dark, trapped and unhappy», v. 19). Dall'altro, il «little local overlord» (il «signorotto locale») al potere, il protettore che non protegge («The little local overlord with all power over us, / The protector who does not protect», vv. 22-23), scherza sulle ingiustizie ai danni degli aborigeni («He jokes with the rest about storekeepers robbing the blacks», v. 20), perfettamente a proprio agio, nel suo piccolo, in questa situazione («He is content with all this», v. 21). Lo stesso aggettivo, «content», era stato impiegato in *Colour Bar* per descrivere l'ipocrisia della giustizia costruita in difesa dei privilegi costituiti.

In altre parole, secondo Oodgeroo coloro che ufficialmente avrebbero il potere di intervenire a favore della giustizia soprassedono al proprio dovere. Gesto di rinuncia alla propria umanità è la risata dell'ufficiale davanti al negoziante che deruba gli aborigeni («He jokes with the rest about storekeepers robbing the blacks»), è la sua immorale gaiezza, il trionfo sul suo piccolo regno ingiusto e malvagio.

«The protectors who do not protect», ripete per tre volte la poesia. Il popolo aborigeno non ha nessuno che lo difenda, è esposto a ogni genere di violenza, nudo davanti ai suoi stupratori. La lirica è egualmente spoglia di ogni fronda, poiché i sentimenti del poeta sono amarezza, angoscia, umiliazione. Per questo l'andamento della lirica è piuttosto secco e a strattoni: i pochi aggettivi presenti hanno tutti accezione negativa («feudal», «owned», «trapped», «unhappy»), o hanno una positività relativa, carinata dal marciume o dalla bassezza morale («appointed», «paid», «little», «mutual», «content»). Traspare da ogni singolo verso il senso d'impotenza di chi ha assistito ai più efferati episodi, chi ha notato la compiacenza

delle autorità, lo scherno ufficiale di una società che dovrebbe accogliere ogni razza e che invece tratta gli indigeni come animali.

Nonostante l'amarezza, il poeta riesce ugualmente ad adoperare l'ironia, concludendo la lirica con l'immagine del «Sergeant» che assiste a una serie mozzafiato di scene di umiliazione e ingiustizia con la complicità dello scherno: «He is content with all this». Sembra una favoletta che si conclude bene, un *happy ending* che mette a posto le coscienze e fa dormire tranquilli, e invece è un incubo che piomba addosso come una ghigliottina sottile, ma capace e affilata.

La conclusione è veramente tragica: gli aborigeni sono vessati da un piccolo («little») anonimo («local») padrone («overlord»), il quale, però, detiene il potere («with all power over us»). È il protettore che non protegge.

### *Intolerance*

Amara ironia Oodgeroo riserva ai denigratori, a coloro che offendono, insultano, trattano con scherno e disprezzo il suo popolo dalla pelle nera. In *Intolerance*, in un crescendo che si articola in sei terzine indipendenti, in cui cioè a ogni singola strofa corrisponde un singolo episodio, il poeta elenca una serie di manifestazioni di intolleranza ed esprime il proprio disprezzo a riguardo. La lirica si articola in terzine di tetrametri giambici dallo schema metrico AAA, BBB, CCC..., eccetto l'ultimo verso, che non rima perfettamente con i due precedenti.

When the white glug contemptuously  
Says «nigger», it is plain to me  
He is of lower grade than we.

When the dark stockman, used to hate,  
Is not accepted as a mate, 5  
Democracy is empty prate.

When we hear from the white élite  
«We won't have abos in our street,»  
Their Christianity's a cheat.

When blacks are banned, as we know well, 10  
From city café and hotel,  
The stink of Little Rock we smell.

Dark children coming home in tears,  
Hurt and bewildered by their jeers—  
I think Christ weeps with you, my dears.

15

People who say, by bias driven,  
That colour must not be forgiven,  
Would snub the Carpenter in heaven.

Nella prima strofa, la poetessa sceglie l'offesa verbale («nigger», v. 2) come una delle forme più comuni e banali di intolleranza. Di fronte al disprezzo («contemptuously», v. 1), la reazione del poeta si limita a un istintivo senso di superiorità («it is plain to me / He is of lower grade than we», vv. 2-3). L'uso di «we» indica, come di consueto, che l'autrice sta parlando in nome della comunità intera, così come l'offesa personale si ritorce, indirettamente, contro tutto il popolo. Bisogna ricordare che sin dall'inizio della raccolta (in *My Love*) Oodgeroo aveva programmaticamente rinunciato alla sfera personale, per votarsi alla causa aborigena.

La seconda strofa utilizza una metafora particolarmente azzeccata: se il colore della pelle diventa motivo di rifiuto, la democrazia si desertifica e scolorisce. Il mandriano aborigeno non viene accolto come compagno di lavoro per via della sua pelle («the dark stockman, used to hate, / Is not accepted as a mate», vv. 4-5), e in quell'istante la democrazia diventa un vuoto blaterare («Democracy is an empty prate», v. 6). L'aggettivo «empty» è impiegato da Oodgeroo per connotare negativamente quei valori «svuotati» di significato da comportamenti ipocriti o incoerenti.

Il concetto è ribadito nella terza strofa, dove la religione cristiana, rinnegata nei fatti, si rivela essere una insensata bugia. Ancora una volta, il termine «cheat» è associato alla religione come disvalore, come già era avvenuto in *Colour Bar* (dove Oodgeroo aveva affermato che «The Christianity you hold so high / Is but a lie»). Il discorso diretto riportato al v. 8 («We won't have abos in our street») non solo si riallaccia all'episodio di *Whynot Street*, ma contrappone al paesaggio rurale della terzina precedente l'ambiente metropolitano, protagonista della quarta strofa.

La segregazione sociale porta all'esclusione degli aborigeni da locali pubblici cittadini e il fatto, ci dice il poeta, è risaputo e accettato («as we know well», v. 10). Eppure l'immagine conviviale



di caffè e hotel è offuscata dal fetore («The stink of Little Rock we smell», v. 12).<sup>96</sup>

Le lacrime dei bambini («dark children coming home in tears», v. 13), che più volte all'interno della raccolta hanno suscitato la rabbia della poetessa, coincidono in questa lirica con le lacrime di Cristo. È questa la strofa in cui il poeta si espone maggiormente alla partecipazione emotiva: lo fa evocando la figura di Cristo («I think Christ weeps with you, my dears», v. 15), che piange solidalmente con i bambini aborigeni. Come nelle liriche analizzate sinora, sia Cristo sia i bambini appaiono come i simboli incarnati della povertà e dell'innocenza, come i germogli di un popolo.

L'ultima strofa è la più ironica. I razzisti, coloro che considerano il colore della pelle come un peccato originale («colour must not be forgiven», v. 17), saranno i primi a disprezzare Cristo stesso in paradiso («Would snub the Carpenter in heaven», v. 18). L'immagine di Cristo, chiamato con l'epiteto metonimico il «Carpentiere», è in netto contrasto con il verbo «to snub», «disprezzare», forte e diretto.

Come l'analisi testuale fa emergere, *Intolerance* contiene una serie di caratteristiche formali e tematiche particolarmente incisive, ricorrenti all'interno della raccolta. Il tema della religione, l'immagine dei fanciulli, la voce del poeta come megafono del suo popolo, il tema dell'orgoglio e del disprezzo, la denuncia del razzismo, l'andamento e la struttura della lirica come lamentazione recitata sono aspetti tipici di *We Are Going*. In questo senso, si tratta forse di una delle poesie più rappresentative per comprendere il messaggio e lo stile di Oodgeroo nella prima fase della sua produzione artistica.

---

<sup>96</sup> Il verso potrebbe inoltre riferirsi all'episodio avvenuto nel 1957 in Arkansas, nel sud degli Stati Uniti, quando a sei ragazze e tre ragazzi neri fu consentito di iscriversi al liceo pubblico di Little Rock, nell'ambito del tentativo di integrazione forzata tra bianchi e neri messa in atto in quegli anni dal governo americano. Il primo giorno di scuola, le truppe dell'Arkansas National Guard, che agivano per conto del governatore dello stato, impedirono loro l'accesso in aula, e i nove ragazzi furono allontanati dai loro coetanei bianchi che, indignati all'idea che fosse loro permesso l'ingresso in una scuola «bianca», li respinsero con insulti e minacce. Alcuni giorni dopo, il presidente americano inviò truppe federali a verificare che ai nove ragazzi fosse consentito l'ingresso a scuola ma, nonostante la presenza dell'esercito, i nove studenti furono sottoposti a continue violenze e atti di discriminazione da parte dei loro compagni e docenti.

III.8. *Canzoni di speranza (28-30)*

Le ultime tre liriche, *Let Us Not Be Bitter*, *An Appeal* e *Song of Hope*, concludono la raccolta con un tono di speranza. Il poeta annuncia al suo popolo che è giunto il momento di guardare con fiducia al futuro e di collaborare col resto dell'umanità per costruire un futuro migliore.

*Let Us Not Be Bitter*

In *Let Us Not Be Bitter*, Oodgeroo incoraggia la sua gente ad abbandonare l'amarezza e il ricordo funesto del passato, per allungare lo sguardo e tendere la mano verso l'altra parte, cercando di capire, rialzarsi e intraprendere il cammino. Anziché porre l'accento sul rancore nei confronti del «nemico», che ha inferto tanta sofferenza al suo popolo, il poeta lancia un messaggio ottimista di solidarietà possibile e costruttiva, e invita la sua gente alla pace e alla convivenza.

|  |    |
|--|----|
| Away with bitterness, my own dark people<br>Come stand with me, look forward, not back,<br>For a new time has come for us.<br>Now we must change, my people. For so long<br>Time for us stood still; now we know   | 5  |
| Life is change, life is progress,<br>Life is learning things, life is onward.<br>White men had to learn civilized ways,<br>Now it is our turn.   | 10 |
| Away with bitterness and the bitter past;<br>Let us try to understand the white man's ways<br>And accept them as they accept us;<br>Let us judge white people by the best of their race.<br>The prejudiced ones are less than we,<br>We want them no more than they want us. | 15 |
| Let us not be bitter, that is an empty thing,<br>A maggot in the mind.<br>The past is gone like our childhood days of old,<br>The future comes like dawn after the dark,<br>Bringing fulfilment.   | 20 |

La poesia si divide in quattro parti. Dopo aver espresso la tesi centrale (vv. 1-3), la poetessa spiega in cosa consiste il «new time» per il suo popolo (vv. 4-9) e indica motivazioni e atteggiamenti che dovranno contraddistinguere l'avvenire (vv. 10-17). La lirica

si conclude con l'immagine del futuro che sopraggiunge come l'alba, dopo l'oscurità della notte (vv. 18-20).

I primi tre versi contengono il messaggio centrale che l'autrice rivolge al popolo aborigeno («my own dark people», v. 1): unirsi al poeta («Come stand with me», v. 2), abbandonare l'amarezza («Away with bitterness», v. 1) e guardare al futuro («look forward, not back», v. 2). È giunto infatti un tempo nuovo («For a new time has come for us», v. 3).

Le due parti successive sviluppano due temi principali: le caratteristiche del tempo nuovo («a new time has come for us») e il nuovo atteggiamento («away with bitterness»).

Innanzitutto, Oodgeroo illustra in cosa consiste la novità che attende gli aborigeni. Cosa è intervenuto a cambiare le cose? L'avverbio «now» (v. 4) prelude a un decisivo e perentorio cambiamento: «we must change». Si chiude, infatti, una fase di immobilità prolungatasi a lungo («For so long / Time for us stood still», vv. 4-5). L'idea di progresso è associata al cambiamento («now we know / Life is change, life is progress», vv. 5-6), all'apprendimento («Life is learning things», v. 7) e all'avanzamento («life is onward», v. 7). La conclusione riprende il tema iniziale della rottura rispetto al passato («Now it is our turn», v. 9). Così come i bianchi hanno appreso la civiltà («White men had to learn civilized ways», v. 8), ora è il momento della svolta per il popolo aborigeno. Va notato, tuttavia, come nel componimento non vi sia alcuna forma di rammarico per l'assenza di cambiamento che ha accompagnato la storia degli aborigeni prima dell'invasione. La considerazione che il tempo «for us stood still» suona benevola, pur nell'accettazione di quel che è venuto dopo, e nella ricerca della forza per trovare aspetti positivi nel cambiamento.

È cruciale notare come Oodgeroo si rifaccia a una visione storiografica e filosofica occidentale, utilizzando il concetto di progresso per definire il futuro degli aborigeni. Il meccanismo mentale che è all'opera è analogo al messaggio contenuto in *Stone Age*, in cui la poetessa identificava la distanza temporale come la differenza fondamentale tra bianchi e aborigeni. Anche in *Let Us Not Be Bitter* il poeta auspica un compromesso culturale, un avvicinamento e un dialogo tra la mentalità bianca e quella aborigena. In questo senso, l'autrice si fa mediatrice tra due culture.

In cosa consista questa mediazione è il secondo punto a essere sviluppato da Oodgeroo. In primo luogo, per l'autrice occorre abbandonare l'amarezza; in secondo luogo, è necessario dimenticare

i pregiudizi. Il poeta, infatti, esorta a superare il passato («Away with bitterness and the bitter past», v. 10), a comprendere e accettare l'uomo bianco («Let us try to understand the white man's ways / And accept them as they accept us», vv. 11-12), imparando a giudicarlo dal meglio della sua razza («Let us judge white people by the best of their race», v. 13). Coloro che persistono nel pregiudizio non sono degni di considerazione e, anzi, sono da reputarsi inferiori («The prejudiced ones are less than we, / We want them no more than they want us», vv. 14-15). Infine, riallacciandosi ai primi versi della lirica, Oodgeroo ribadisce l'inutilità dell'amarezza, dannosa per la mente come un tarlo («Let us not be bitter, that is an empty thing, / A maggot in the mind», vv. 16-17).

Gli ultimi tre versi chiudono la lirica in modo sfumato ed elegante. Il passato è simile ai giorni dell'infanzia, ormai lontani («The past is gone like dawn after the dark», v. 18); il futuro giunge come un'alba dopo l'oscurità, e porta compimento («The future comes like dawn after the dark, / Bringing fulfilment», vv. 19-20). La lontananza del passato viene espressa col participio passato «gone», già impiegato abbondantemente da Oodgeroo per indicare sia movimento e cambiamento, sia estinzione, scomparsa definitiva. A esso si contrappone l'uso del presente indicativo «comes» e del participio presente «bringing», forme verbali che esprimono contemporaneità e progressione dell'azione.

Il tono che prevale in *Let Us Not Be Bitter* è enfatico. Esso punta a convincere e sfrutta le potenzialità retoriche delle esortazioni, delle ripetizioni e delle opposizioni. La poesia propone un superamento del passato, enfatizzando i concetti chiave di progresso e avanzamento che, come un'alba, illumineranno l'amara oscurità del passato e le daranno finalmente senso.

### *An Appeal*

Si ha l'impressione che nelle ultime liriche della raccolta Oodgeroo voglia approfondire tutta la propria abilità persuasiva per riuscire a cambiare le cose. In questi termini, *An Appeal* costituisce, come si desume dal titolo, un vero e proprio appello rivolto a coloro che nel mondo di oggi detengono il potere, sono in grado di controllare e forgiare l'opinione pubblica, e possono quindi combattere la menzogna e l'ingiustizia, direzionando la marcia dell'umanità verso la pace.

|   |    |
|---|----|
| Statesmen, who make the nation's laws,<br>With power to force unfriendly doors,<br>Give leadership in this our cause<br>That leaders owe. |    |
| 5Writers, who have the nation's ear,<br>Your pen is a sword opponents fear,<br>Speak of our evils loud and clear<br>That all my know.     | 5  |
| Unions, who serve democracy,<br>Guardians of social liberty,<br>Warm to the justice of our plea,<br>And strike your blow.                 | 10 |
| Churches, who preach the Nazarene,<br>Be on our side and intervene,<br>Show us what Christian love can mean<br>Who need it so.            | 15 |
| The Press, most powerful of all,<br>On you the underprivileged call:<br>Right us a wrong and break the thrall<br>That keeps us low.       |    |
| All white well-wishers, in the end<br>On you our chiefest hopes depend;<br>Public opinion's our best friend<br>To beat the foe.           | 20 |

Ognuna delle sei strofe esordisce con un vocativo, ognuna ha una dedica diversa. Di ciascun destinatario il poeta mette in luce i punti di forza. Mediante una sequenza di appelli, rivolti a diverse entità, il poeta esprime richieste differenziate, sulla base delle potenzialità e del raggio d'influenza di ciascun destinatario. Ciascuna strofa si compone di tre tetrametri giambici, tra loro legati dalla rima, e di un dimetro giambico, che rima con tutti gli altri dimetri.

La prima terzina è dominata dal tema politico in senso stretto, e indirizzata agli uomini di stato («Statesmen», v. 1), in potere di legiferare («who make the nation's laws», v. 1) e di forzare porte nemiche («With power to force unfriendly doors», v. 2). A loro è richiesto di portare in primo piano la causa razziale aborigena («Give leadership in this our cause», v. 3), strappando l'egemonia ai detentori del potere («That leaders owe», v. 4). L'espedito

linguistico sfruttato è il poliptoto sul quale si basa il gioco di parole tra «leadership» e «leaders».

La seconda terzina affronta il tema cruciale del ruolo della letteratura all'interno della società, ed è rivolta agli scrittori («Writers», v. 5): a essi, dalle cui labbra pende l'orecchio della nazione («who have the nation's ear», v. 5) e che, nello stesso tempo, sanno usare la penna come arma più tagliente di una spada («Your pen is a sword that opponents fear», v. 6), il poeta chiede di denunciare le ingiustizie commesse contro il suo popolo, cosicché tutti sappiano («Speak of our evils loud and clear / That all may know», vv. 7-8). Il potere attribuito dalla poetessa alla letteratura è enorme, poiché essa virtualmente è fonte di notizie e opinioni, e concretamente è un'arma che ogni fazione tenta di rendersi amica, per non doverla affrontare come nemica.

Nella terza strofa l'appello va alle organizzazioni politiche, o sociali, o sindacali («Unions», v. 9) al servizio della democrazia e della libertà («who serve democracy / Guardians of social liberty», vv. 9-10), affinché sostengano la protesta degli aborigeni e rimangano al loro fianco («Warm to the justice of our plea, / and strike your blow», vv. 11-12). In questa strofa, prevale l'uso di sostantivi astratti («democracy», «liberty», «justice», «plea»), accanto a parole che ci riportano a un immaginario molto concreto («guardians», «warm», «blow»). Ritorna, come nelle due strofe precedenti, l'immagine ricorrente della guerra, per cui ogni destinatario è visto come un combattente (o meglio, come un reparto speciale), a cui viene affidata una specifica missione, secondo ciò in cui è specializzato.

La quarta strofa chiede il sostegno delle confessioni religiose cristiane («Churches, who preach the Nazarene / Be on our side and intervene», vv. 13-14), a partire dall'attuazione concreta, nei confronti del popolo aborigeno, di quell'amore che i cristiani predicano come valore. Come in numerose liriche precedenti, Oodgeroo fa riferimento al Cristianesimo reale come modello sociale di convivenza pacifica.

La stampa («The Press», v. 17) è protagonista della quinta strofa. Poiché, secondo il poeta, si tratta della categoria più potente («most powerful of all», v. 17), a essa è rivolta la richiesta più difficile («On you the unprivileged call», v. 18): restituire il diritto negato e liberare gli aborigeni dal giogo dell'umiliazione («Right us a wrong and break the thrall / That keep us low», vv. 19-20). Il concatenarsi finale di verbi («right», «break», «keep») in una se-

quenza causale suggerisce l'idea che sia necessario l'innescarsi di una catena, che condurrà certamente alla liberazione finale.

L'ultima terzina estende l'appello a tutti i bianchi che nutrono lodevoli intenzioni («All white well-wishers», v. 21), a cui il poeta fa presente che rappresentano i veri depositari delle speranze del popolo aborigeno («On you our chiefest hopes depend», v. 22), poiché l'arma contro cui il nemico non può nulla è proprio l'opinione pubblica («Public opinion's our best friend / To beat the foe», vv. 23-24). La lirica si conclude con la parola «foe», nemico, che rientra per l'ennesima volta nell'immaginario bellico che domina l'intera poesia.

«To beat the foe» è anche l'obiettivo finale che ha ispirato la serie di appelli contenuti in *An Appeal*. L'ultima quartina, infatti, sintetizza le cinque strofe precedenti, riferendosi a chiunque si dimostri sensibile alla causa degli aborigeni d'Australia e senta la responsabilità del proprio personale contributo (anche solo ideologico) alla sconfitta delle disparità razziali.

È utile, infine, aggiungere un paio di considerazioni di carattere formale. In primo luogo, l'utilizzo incisivo di imperativi come «give», «speak», «warm», «show», «right» esprime l'idea di richiesta urgente che il poeta custodisce e sa proporre all'esterno, ed evoca un intrecciarsi di esigenze pratiche con un bisogno spirituale di luce («clear», v. 7) e calore («warm», v. 11). In secondo luogo, dal punto di vista metrico, l'inserimento di un verso più breve in chiusura di ciascuna strofa conferisce incisività, determinando un effetto di brusca chiusura che rende più pressante la richiesta.

Oodgeroo è consapevole dell'importanza politica di far entrare gradualmente nell'immaginario collettivo della gente gli ideali astratti di giustizia e democrazia. La poetessa auspica che questi valori possano avvicinarsi alla realtà senza violenza, divenirne parte senza traumi.

### *A Song of Hope*

La raccolta si conclude con *A Song of Hope*, una delle poesie più celebri di Oodgeroo. Il poeta colloca questa lirica significativamente in chiusura, come invito alla speranza e segno di ottimismo, poiché crede in un futuro migliore. Crede, cioè, che ciò che auspica e per cui si batte possa divenire realtà.

|  |              |
|--|--------------|
| Look up, my people,<br>The dawn is breaking,<br>The world is waking<br>To a new bright day,<br>When none defame us,<br>No restriction tame us,<br>Nor colour shame us,<br>Nor sneer dismay.                | 5            |
| Now brood no more<br>On the years behind you,<br>The hope assigned you<br>Shall the past replace,<br>When a juster justice<br>Grown wise and stronger<br>Points the bone no longer<br>At a darker race.    | 10<br><br>15 |
| So long we waited<br>Bound and frustrated,<br>Till hate be hated<br>And caste deposed;<br>Now light shall guide us,<br>No goal denied us,<br>And all doors open<br>That long were closed.                  | 20           |
| See plain the promise,<br>Dark freedom-lover!<br>Night's nearly over,<br>And though long the climb,<br>New rights will greet us,<br>New mateship meet us,<br>And joy complete us<br>In our new Dream Time. | 25<br><br>30 |
| To our fathers' fathers<br>The pain, the sorrow;<br>To our children's children<br>The glad tomorrow.   | 35           |

*Song of Hope* è composta da cinque strofe di otto versi ciascuna. Come suggerito dal titolo stesso, la lirica è simile a una canzone gioiosa, a un inno dedicato al nuovo giorno, portatore di speranza per l'umanità.



La prima strofa, che inizia con un'esortazione («Look up, my people», v. 1), descrive l'alba («The dawn is breaking, / The world is waking / To a new bright day», vv. 2-4) di un giorno in cui cesserà tutto il male che ha avvelenato il passato: oltraggio, limitazioni, razzismo e menzogna («defame», «restriction», «colour shame», «dismay», vv. 5-8).

Nella seconda strofa, il poeta invita a cessare di piangere sul passato («Now brood no more / On the years behind you», vv. 9-10), poiché la speranza si insedierà al posto del male che ha dominato finora («The hope assigned you / Shall the past replace», vv. 11-12). Finalmente, è giunto il momento della fioritura della giustizia, opposta a ogni forma di razzismo («When a juster justice / Grown wise and stronger / points the bone no longer / at a darker race», vv. 13-16). L'abbondanza di superlativi relativi di maggioranza («juster», «stronger») sottolinea un netto miglioramento rispetto al passato, o la cancellazione di una disparità («longer», «darker»).

La terza strofa si sofferma sul tema dell'attesa, per troppo tempo frustrata («So long we waited / Bound and frustrated», vv. 17-18), che ora, finalmente, trova la sua ricompensa col superamento cosciente dell'odio e dell'emarginazione («Till hate be hated / And caste deposed», vv. 19-20). Una luce guiderà il popolo, gli obiettivi saranno raggiunti, le porte chiuse si apriranno («Now light shall guide us, / No goal denied us, / And all doors open / That long were closed», vv. 21-24).

La quarta strofa richiama da vicino il tema biblico della visione della terra promessa, al sorgere dell'alba («See plain the promise, / Dark freedom-lover! / Night's nearly over, / And though long the climb», vv. 25-28). Grazie a questa visione, e a ciò che seguirà, tutto viene rinnovato («New rights will greet us, / New mateship meet us», vv. 29-30) nella prospettiva del ricongiungimento col Tempo del Sogno («And joy complete us / In our new Dream Time», vv. 31-32).

Infine, la quinta strofa mette a confronto generazione antica e generazione nuova («To our father's fathers, v. 33; To our children's children», v. 35): al dolore subentra la gioia («pain», «sorrow», v. 34; «glad tomorrow», v. 36).

L'ultima parola della raccolta è proprio «tomorrow». Oodgeroo avrebbe potuto fare di *We Are Going* una raccolta dolente, e invece l'ultima lirica si chiude enfatizzando il secondo significato del titolo della raccolta: *We Are Going* non come «ce ne stiamo andan-

do», ma come «siamo in marcia». E l'ultima strofa di questa poesia sottolinea efficacemente questo concetto, opponendo al dolore del passato la gaiezza del domani, che apparterrà ai bambini di oggi, o meglio, ai loro figli.

La pace non è un bene che si conquista rapidamente, e la storia sofferente degli aborigeni dimostra che già numerose generazioni si sono succedute senza aver potuto raccogliere la discendenza del proprio sangue versato. Ma una promessa si staglia all'orizzonte, l'alba segna l'inizio di una fase nuova per gli aborigeni, in cui godranno dei propri diritti, vivranno solidali con tutte le altre razze e si ricongiungeranno col Tempo del Sogno.

### III.9. *Conclusion*

L'intento centrale di questo libro è quello di presentare Oodgeroo Noonuccal come una figura artistica e intellettuale di spicco della storia australiana del secolo scorso. Fornendo l'analisi testuale di *We Are Going*, si è tentato di far emergere le peculiarità poetiche del suo linguaggio e la forza comunicativa della sua poesia.

La poesia di Oodgeroo, che si è occupata primariamente di difendere i diritti fondamentali delle popolazioni aborigene australiane, codifica un'importante fase storica che ha accomunato numerose minoranze etniche di tutto il mondo, trovatesi di fronte al problema di scontrarsi con una cultura colonizzatrice. Per non smarrire la propria identità di popolo aborigeno, si è resa necessaria la tutela di quei valori culturali che qualificano in maniera peculiare la vita e la storia di un popolo. In questo senso, Oodgeroo ha prediletto uno degli strumenti a lei più congeniali, la poesia, per comunicare la propria esperienza di *custodian of the land*.

Come abbiamo più volte ricordato, gli anni Sessanta sono un decennio rovente, nel corso del quale la protesta sociale echeggia da un continente all'altro. Oodgeroo fu attivamente impegnata in questa lotta. Viaggi, incontri, seminari e conferenze, sia in Australia sia all'estero, testimoniano concretamente il suo impegno politico a favore dei diritti degli aborigeni e, nella sua produzione artistica, si traducono in temi cruciali.

L'opera letteraria di Oodgeroo, dunque, si situa all'interno di un contesto più ampio, in cui trova spazio un'intera serie di attività politiche, sociali, artistiche ed educative finalizzate all'emancipa-

zione degli aborigeni e, più in generale, alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica su questioni razziali e ambientali. Con il nome di Kath Walker, nel corso degli anni Sessanta l'autrice divenne una delle personalità di spicco del movimento in difesa dei diritti degli indigeni d'Australia, nonché uno dei principali motori e sostenitori del Referendum costituzionale del 1967, che garantì agli aborigeni i diritti di cittadinanza. Nel 1988, in segno di protesta nei confronti delle celebrazioni ufficiali per il bicentenario dalla fondazione dell'Australia, Walker scelse di chiamarsi col nome aborigeno Oodgeroo Noonuccal, firmando da quel momento in poi le proprie opere con il nome della propria tribù d'origine. Il cambiamento del nome va interpretato non semplicemente come atto politico e simbolico, ma come incarnazione della volontà dell'autrice di definire e «individuare» più autenticamente se stessa.

### III.9.1. Il percorso d'indagine

Il percorso di analisi proposto ha tentato di mettere in luce l'originalità e l'importanza del contributo artistico e intellettuale di Oodgeroo. A tale scopo, nel primo capitolo abbiamo identificato tre caratteristiche chiave della letteratura aborigena (la complessità narrativa, l'aspetto memoriale e la dimensione politica), che ne hanno segnato lo sviluppo durante la seconda metà del XX secolo. Questa panoramica ci ha poi permesso di leggere la biografia di Oodgeroo non soltanto nel contesto della storia letteraria e culturale australiana del secondo Novecento, ma anche in relazione agli avvenimenti e alle trasformazioni sociali che stavano avvenendo su scala globale.

Il secondo capitolo ha presentato *We Are Going*, illustrando non solo il contesto sociale, culturale e artistico che fece da sfondo alla nascita della raccolta, ma anche la struttura e i temi dell'opera. Tenendo presente le tre caratteristiche chiave della letteratura aborigena e le osservazioni relative alla nascita della raccolta illustrate, abbiamo individuato otto temi principali, che Oodgeroo sviluppa in modo graduale e consequenziale all'interno di *We Are Going*.

Nel terzo capitolo abbiamo analizzato le poesie di *We Are Going*, seguendo le otto unità tematiche che si susseguono nella raccolta. Le liriche della prima unità tematica presentano i motivi e le finalità dell'opera, in una sorta di rassegna preparatoria alla lettura delle poesie successive. Il poeta da un lato parla di sé, rivelandoci la propria identità e la propria missione, dall'altro introduce il

problema della discriminazione razziale, fondendo la rievocazione delle ingiustizie subite dalla sua gente con l'immagine di un futuro costruito su accordo e cooperazione.

Nel secondo gruppo tematico, Oodgeroo afferma orgogliosamente la propria identità aborigena, sia parlando in prima persona, sia presentando la storia di Namatjira come un emblema del suo popolo. La poetessa si descrive non solo dal punto di vista fisico, ma anche rivelando la propria povertà ed emarginazione. Nel narrare la vicenda di Namatjira, invece, Oodgeroo mette in contrasto l'ipocrisia della giustizia bianca e l'umanità della convivenza aborigena. Le leggi dei bianchi sono artificiali e fallaci, mentre le leggi aborigene sono eterne e coerenti.

Nel terzo nucleo tematico, incentrato sul tema passato/presente, Oodgeroo mette a confronto passato e attualità: con l'arrivo dei colonizzatori, la vita degli aborigeni è stata sconvolta da valori, leggi e dogmi avulsi dalla loro cultura. La serie d'immagini che l'autrice evoca esorta il lettore a riflettere sulla tragica condizione di chiunque si trovi espropriato della propria identità.

La prima metà della raccolta si conclude con una lirica sulla libertà. Questa poesia suggerisce che per Oodgeroo la libertà si traduce sia in libertà dall'oppressore, sia in libertà potenziale, di espressione. Questo duplice significato è condensato nell'immagine del dingo, in antagonismo rispetto all'uomo, ma anche in quanto animale selvaggio, agile, a proprio agio nel suo habitat.

Le tre poesie successive enfatizzano l'idea dell'andare, chiarendo il duplice significato del titolo *We Are Going* come 'andare', 'muoversi' verso un futuro migliore e come 'scompare', 'partire', 'morire'. Come l'emu e il canguro, anche gli aborigeni scappano dalla città, dove si sentono stranieri. Ma dove stiano andando non viene rivelato. Questa ambiguità pare colorire la stessa vocazione poetica di Oodgeroo.

Nella sesta unità tematica, il mistero della morte pervade tre liriche che cantano le leggende e le tradizioni del passato. Creando una fitta rete intertestuale, Oodgeroo collega una serie d'immagini chiave, legate a gruppi semantici ricorrenti, che descrivono l'alba, il risveglio, la luce, la memoria, la morte, il giorno, il calore. Vita e morte sono sorelle, canta il poeta, e questa consapevolezza accresce speranza ed entusiasmo.

Nel settimo nucleo tematico irrompe la denuncia. In una serie di liriche dai toni affatto espliciti, Oodgeroo protesta con fervore contro le ingiustizie compiute dai bianchi nei confronti degli aborige-

ni, e rivendica una società fondata sull'eguaglianza. Facendo riferimento a episodi di attualità, e mediante l'utilizzo di un lessico e di una sintassi enfatici e iperbolici, il testo risulta particolarmente diretto e pregnante. Il concetto chiave di ingiustizia emerge con potente drammaticità, ed è funzionale a rinvigorire il messaggio del poeta.

Le ultime liriche concludono la raccolta con un appello alla speranza. Secondo il poeta, è giunto il momento di guardare con fiducia al futuro e di collaborare per costruire un avvenire migliore. Oodgeroo ci invita ad abbandonare l'amarezza e il rancore nei confronti dei colonizzatori, e lancia un messaggio di solidarietà, pace e pacifica convivenza.

La melodia poderosa di Oodgeroo esprime sì il canto di un intero popolo, ma rigetta qualsiasi forma di ipocrisia e paternalismo. Essa canta il desiderio deciso di affermare i propri diritti umani e sociali, senza sconti né paternalismi. Bianchi e neri devono poter godere delle medesime opportunità e convivere in armonia.

Inoltre, come abbiamo notato nel corso dell'analisi delle poesie, Oodgeroo allude all'internazionalità della propria missione di poeta: «My love is my own people first / And after that, mankind». Il messaggio del poeta non ha confini: nasce in un contesto storico e geografico particolare, ma oltrepassa i confini entro i quali è sgorgato. La biografia di Oodgeroo, costellata da viaggi e missioni all'estero, testimonia che l'impegno dell'autrice travalica le sue origini, estendendo il suo mandato a tutto il pianeta.

### III.9.2. Immagini ricorrenti in *We Are Going*

La prima, fondamentale immagine in *We Are Going* è quella della lotta. Per Oodgeroo, amore è battaglia. Ma questa lotta non vuole soggiogare nessuno: o tutti vincono, o non vince nessuno.

Come evidenziato a più riprese nel corso dell'analisi, il sistema binario tende a permeare la poetica di Oodgeroo, che crea spesso una serie di duplici opposizioni. Abbiamo notato, ad esempio, che la parola *white* è sempre associata a qualcosa di negativo, e compensata dall'elemento aborigeno. Inoltre, in molte liriche Oodgeroo costruisce un dialogo immaginario e simbolico, strutturato in maniera parallela, quasi schematica.

La lotta del poeta mira a estirpare ipocrisia e odio, intolleranza e ingiustizia, e coltivare l'armonia e la pace. Soltanto se la religione

diventerà vita, se l'ipocrisia sarà esiliata e se l'odio sarà considerato un'ignominia, intolleranza e ingiustizia cederanno finalmente il passo all'uguaglianza e alla pace tra bianchi e neri. Oodgeroo crede sia necessario educare gradualmente la collettività ai valori della giustizia e della democrazia. Questi ideali debbono divenire realtà senza violenza, senza imposizioni.

Lo scontro/incontro tra bianchi e neri evoca nelle poesie di Oodgeroo anche l'immagine della malattia, come metafora di decadenza fisica e morale. Il poeta ripercorre la vicenda della colonizzazione inglese come la storia di una malattia che infetta i sogni e le speranze di un popolo. Un *mix* letale di alcool, violenza e soprusi costringe gli aborigeni a vivere nella schiavitù più degradante, spossati della loro terra e privati della loro identità.

La terza immagine chiave è quella della cristianità. Secondo Oodgeroo, all'interno della società l'emarginazione razziale si integra con la religione cristiana e con il sistema giudiziario. L'immagine di Cristo appare come emblema della sofferenza, dell'innocenza, dell'umiltà e della sofferenza. Il poeta, in questo modo, associa la povera condizione degli aborigeni alla povertà cristiana, innalzando la sofferenza del suo popolo a metafora della salvezza eterna. Spesso i bianchi attribuiscono a Dio atteggiamenti che sono stati creati dall'uomo. Al contrario, Oodgeroo si appella alla religione cristiana come custode di valori universali, e non come alibi per imporre il predominio.

Il quarto nucleo di immagini è legato alla natura. Come è emerso durante l'analisi, Oodgeroo ricorre spesso a immagini di elementi naturali come il sole, l'alba, la luce del mattino, i colori della terra, il pallore della luna, i rumori del vento, la laguna, le tenebre. L'infelicità, suggerisce l'autrice, nasce con l'abbandono della natura. L'uomo bianco, che si è allontanato dalla natura, che ha soggiogato gli animali e le piante, e che ha creato barriere tra la sua stessa gente con la violenza e con il denaro, è privo della libertà e della gioia naturali.

Intimamente legato all'immagine della natura è il tema della morte, dipinta da Oodgeroo attraverso immagini spettrali e tetre, come l'addio definitivo dell'uomo al suo clan, per ricongiungersi con la natura. La poesia, secondo Oodgeroo, è il canto che accompagna il defunto alla sua dimora eterna, addormentando le sue paure assieme al vento, e creando un tutt'uno armonico tra uomo e cosmo.

L'ultima immagine particolarmente significativa che vogliamo

ricordare è quella della danza. L'autrice evoca la trasfigurazione della danza in storie, dei corpi nudi in viva leggenda. La danza rituale aborigena diviene rappresentazione di un mito, di una scena di vita, di un racconto. I corpi, gli sguardi e i movimenti dei danzatori rievocano e incarnano una storia, facendola eterna e viva.

La rievocazione della danza serve a sottolineare l'identità della tribù aborigena, racchiusa negli emblemi della sua cultura. Realtà e visione della realtà sono l'essenza della vita degli aborigeni, della loro storia e del loro futuro.

### III.9.3. Lingua e modalità espressive di Oodgeroo

Vale la pena qui sintetizzare qualche osservazione relativa all'uso della lingua di Oodgeroo, emersa durante l'analisi di *We Are Going*. Innanzitutto, la linearità di struttura e di linguaggio propria dello stile di Oodgeroo è evidente dal fatto che ogni verso tende a costituire una singola unità sintattica. La sua poesia è spesso scorrevole, ha un lessico lineare e conversazionale, appena mosso da qualche figura retorica (spesso si tratta di ripetizioni e inversioni) funzionale alla simmetria strutturale e di significato della sua poesia. La scrittrice predilige un linguaggio essenziale ma calibrato, che alterna versi lunghi, prosaici e tra loro isolati, a improvvise domande o esclamazioni.

Talvolta, per mezzo di sequenze di brevi enunciati eleganti nel loro lessico semplice e dimesso, unite al dinamismo delle immagini, animate da slancio vitale, entusiasmo e vigore, Oodgeroo enfatizza l'idea di movimento. Questo concetto, come abbiamo visto, fa da cardine semantico dell'intera raccolta.

Altre volte, la poesia di Oodgeroo ha un andamento stanco, dolente e prosaico, ottenuto attraverso una sequenza di versi molto lunghi, in cui le parole si affollano in modo quasi disperso. Alcune liriche, addirittura, somigliano più a un intermezzo in prosa piuttosto che a una poesia. I versi scorrono lenti e lineari, suggerendo calma, sicurezza, energia, persino eroismo. L'inserimento occasionale di un verso più breve in chiusura di ciascuna strofa conferisce incisività, causando un effetto di brusca interruzione e di pressante urgenza.

L'urgenza è altre volte comunicata attraverso l'utilizzo di imperativi, che esprimono l'idea di bisogno e, nello stesso tempo, rievocano il poeta come voce autorevole e decisa.

La scelta del lessico è un aspetto particolarmente significativo

della scrittura di Oodgeroo. Il lessico impiegato dall'autrice (in particolare, la scelta di aggettivi e di sostantivi in funzione attributiva) talvolta accentua un senso di malinconia, attribuendo al racconto un andamento simile all'epitaffio; in altri casi, il suo linguaggio ricalca intenzionalmente quello, sgrammaticato, dei bambini, e fa ricorso a parole fondamentali ma immaginifiche, tipiche del linguaggio delle fiabe. In ogni caso, il lessico scelto dalla poetessa non esula mai dalla chiarezza, né presenta sbavature, sprechi, eccessi. Tutto scorre in modo logico, energico, naturale.

Spesso il poeta ricorre all'ironia. Ad esempio, la deferente ostentazione di rispetto per tutto ciò che si riferisce alle istituzioni, espressa tramite maiuscole, è ironica. Le maiuscole ridicolizzano e svuotano di importanza. L'apparenza viene ribaltata di significato.

Infine, l'uso di lingue diverse può essere interpretato come un inno all'internazionalità. Come affermato dall'autrice, la sua attività poetica è cosmopolita e il suo messaggio è per tutti. A questo proposito, vale la pena menzionare l'uso da parte di Oodgeroo di termini aborigeni, non frequentissimo ma presente (*lubra*, *dilly-bag*, *corroboree*, etc.). Questa pratica è da considerarsi in chiave non solo politica (poiché riafferma l'identità linguistica e culturale della voce narrante), ma anche mnemonica (poiché testimonia e trasmette per iscritto un bagaglio orale) ed educativa (poiché fa conoscere storie e tradizioni della tradizione indigena a un pubblico eterogeneo e internazionale). Anche attraverso l'utilizzo di parole aborigene, Walker enuncia la voce della propria comunità di appartenenza e, al tempo stesso, racconta storie individuali, creando e simboleggiando una narrativa polifonica. La giustapposizione di lingue diverse, in questo senso, suggerisce la vicinanza e lo scambio tra culture, diverse ma comunque comunicanti.

#### III.9.4 Oodgeroo traduttrice

In Italia lo studio della cultura aborigena australiana si è sviluppato particolarmente negli ultimi vent'anni.

L'intensificarsi dell'interesse per la multiculturalità e per la fusione dei generi e dei linguaggi – dovuto alla valorizzazione dell'introdursi, nel mondo letterario occidentale, dell'influenza di tradizioni altre – ha costituito l'ideale terreno di partenza per l'attecchire di una sensibilità attenta a captare canali e segnali che partono da lontano, e lontano conducono. I sentieri poetici tracciati da Oodgeroo, come si è cercato di far emergere in questo libro, attra-



versano una zona di frontiera tra due mondi, quello occidentale e quello aborigeno australiano, straniera per definizione, che rende perciò arduo qualsiasi tentativo di classificazione o sistematizzazione.

In questa prospettiva, il ruolo di Oodgeroo è di «traduttrice», ovvero di mediatrice culturale: l'autrice padroneggia più lingue, conosce e vive culture differenti, fa dialogare storie contrastanti, identificando nella diversità l'esistenza di un'umanità che trascende le differenze di razza e che esiste come valore immutabile e universale.

Una delle preoccupazioni di questo lavoro è dimostrare come l'importanza di *We Are Going* vada ben oltre il significato storico rivestito dall'opera, di per sé già cruciale. La raccolta, che coincide con l'esordio poetico non solo di Kath Walker ma, più in generale, della letteratura aborigena, sintetizza i maggiori temi riproposti e rielaborati dall'autrice all'interno della produzione successiva. L'essenzialità, il vigore e la ricchezza espressiva di un linguaggio che attinge da due tradizioni straniere tra loro (quella aborigena e quella anglosassone) fanno di Oodgeroo una delle interpreti più interessanti e attuali della letteratura australiana.

Oodgeroo Noonuccal è stata non solo una decisiva testimone di una fetta di storia tra le più drammaticamente significative per il popolo aborigeno, ma si è rivelata soprattutto un'artista che ha costantemente cercato di trasfondere la propria missione in un contributo poetico universale, i cui veri destinatari sono le generazioni a venire di ogni tempo.



PARTE TERZA

*WE ARE GOING*

di Oodgeroo Noonuccal



Oodgeroo of the Tribe Noonuccal

E noi andiamo  
We Are Going<sup>1</sup>

Traduzioni di Francesca Di Blasio

*(Dedication, Aboriginal Charter of Rights, Namatjira, The Dispossessed, The Teachers, White Man, Corroboree, Cookalingee, Freedom, We Are Going, Tree Grave, United We Win, The Bunyip, Gooboora, The Silent Pool, Dawn Wail for the Dead, Acacia Ridge, Whynot Street, White Australia, Intolerance, An Appeal, A Song of Hope)*

e Margherita Zanoletti

*(My Love, Colour Bar, Son Of Mine, I Am Proud, Then and Now, Stone Age, The Unhappy Race, All One Race, The Protectors, Let Us Not Be Bitter).*

---

<sup>1</sup> Di Oodgeroo della tribù Noonuccal, da *My People* (3<sup>a</sup> edizione), The Jacaranda Press, 1990. Riproduzione autorizzata da John Wiley & Sons Australia.

*Dedication*

Dedicated with pride

To all members of the Federal Council of Aboriginal and Torres  
Islanders Advancement, whose motto is:

«All human beings are born free and equal in dignity and rights...  
and should act towards one another in a spirit of brotherhood».

(Article I, *Declaration of Human Rights*)

*Dedica*

Dedicato con orgoglio

A tutti i membri del Consiglio Federale per la Promozione degli Aborigeni e degli Abitanti dello Stretto di Torres, il cui motto è:  
«Tutti gli esseri umani sono liberi per nascita e uguali in dignità e diritti... e dovrebbero agire gli uni verso gli altri in spirito di fratellanza».

(Articolo I, *Dichiarazione dei Diritti Umani*)

*Aboriginal Charter of Rights*

We want hope, not racialism,  
Brotherhood, not ostracism,  
Black advance, not white ascendance:  
Make us equals, not dependants.  
We need help, not exploitation,  
We want freedom, not frustration;  
Not control, but self-reliance,  
Independence, not compliance,  
Not rebuff, but education,  
Self-respect, not resignation.  
Free us from a mean subjection,  
From a bureaucrat Protection.  
Let's forget the old-time slavers:  
Give us fellowship, not favours;  
Encouragement, not prohibitions,  
Homes, not settlements and missions.  
We need love, not overlordship,  
Grip of hand, not whip-hand wardship;  
Opportunity that places  
White and black on equal basis.  
You dishearten, not defend us,  
Circumscribe, who should befriend us.  
Give us welcome, not aversion,  
Give us choice, not cold coercion,  
Status, not discrimination,  
Human rights, not segregation.  
You the law, like Roman Pontius,  
Make us proud, not colour-conscious;  
Give the deal you still deny us,  
Give goodwill, not bigot bias;  
Give ambition, not prevention,  
Confidence, not condescension;  
Give incentive, not restriction,  
Give us Christ, not crucifixion.



*Carta dei diritti degli aborigeni*

Vogliamo speranza, non razzismo  
Fratellanza, non ostracismo,  
Progresso nero, non ascendente bianco:  
Fateci uguali, non dipendenti.  
Ci serve aiuto, non sfruttamento,  
Vogliamo libertà, non frustrazione;  
Non controllo, ma autosufficienza,  
Indipendenza, non acquiescenza,  
Non rifiuto, ma educazione,  
Rispetto per noi stessi, non rassegnazione.  
Liberateci da un'ignobile soggezione,  
Riprendetevi dei burocrati la protezione.  
Dimentichiamoci degli schiavi dei tempi andati:  
Non fateci favori ma create comunità di intenti  
Dateci incoraggiamento, non proibizioni,  
Case, non riserve e missioni.  
Abbiamo bisogno di amore, non di padroni  
Di una mano che ci afferri, non che ci tuteli con i bastoni;  
Di opportunità che pongano  
Bianchi e neri su una base di equità.  
Voi senza cuore, non ci difendete,  
Ci isolate, voi che dovrete esserci amici.  
Accoglieteci invece di esserci ostili,  
Dateci una scelta, non fredda coercizione,  
Un ruolo, non discriminazione,  
Diritti umani, non segregazione.  
Voi la legge, come Ponzio il romano,  
Rendeteci fieri, non soggetti al colore della pelle  
Dateci il patto che ancora ci negate,  
Dateci buona volontà, non pregiudizio bigotto;  
Dateci ambizione, non prevenzione,  
Fiducia, non condiscendenza;  
Dateci non restrizioni ma incentivazione,  
Dateci Cristo, non crocifissione.

Though baptized and blessed and Bibles  
We are still tabooed and libelled.  
You devout Salvation-sellers,  
Make us neighbours, not fringe-dwellers;  
Make us mates, not poor relations,  
Citizens, not serfs on stations.  
Must we native Old Australians  
In our own land rank as aliens?  
Banish bans and conquer caste,  
Then we'll win our own at last.

Siamo battezzati, benedetti, edotti sulla Bibbia  
Eppure ancora un tabù oggetto di diffamazione.  
I vostri devoti mercanti di Salvezza  
Ci facciano vicini, non emarginati;  
Ci facciano compagni, non parenti poveri,  
Cittadini, non servi della gleba nelle riserve.  
Dobbiamo noi, Australiani nativi delle origini,  
essere classificati come stranieri nella nostra propria terra?  
Bandite i divieti e superate le caste,  
Allora infine avremo quel che ci spetta.

*My Love*

Possess me? No, I cannot give  
The love that others know,  
For I am wedded to a cause:  
The rest I must forgo.

You claim me as your very own,  
My body, soul and mind;  
My love is my own people first,  
And after that, mankind.

The social part, the personal  
I have renounced of old;  
Mine is a dedicated life,  
No man's to have and hold.

Old white intolerance hems me round,  
Insult and scorn assail;  
I must be free, I must be strong  
To fight and not to fail.

For there are ancient wrongs to right,  
Men's malice to endure;  
A long road and a lonely road,  
But oh, the goal is sure.

*Il mio amore*

Possedermi? No, io non posso dare  
L'amore che conoscono gli altri,  
Perché ho sposato una causa:  
Al resto devo negarmi.

Mi reclaims come tua proprietà  
Il mio corpo, anima e mente;  
Il mio primo amore è la mia gente  
E poi, l'umanità.

Alla vita sociale, al personale  
Ho rinunciato da tempo;  
La mia vita è votata,  
Nessun uomo potrà trattenere.

L'antica intolleranza bianca mi assedia,  
Scherno e insulti mi assalgono;  
Devo essere libera, devo essere forte  
Per combattere e non cadere.

Perché ci sono antichi torti da raddrizzare,  
La malvagità degli uomini da sopportare;  
Una via lunga e una via solitaria,  
Ma oh, l'obiettivo è sicuro.

*Colour Bar*

When vile men jeer because my skin is brown,  
This I live down.

But when a taunted child comes home in tears,  
Fierce anger sears.

The colour bar! It shows the meaner mind  
Of moron kind.

Men are but medieval yet, as long  
As lives the wrong.

Could he but see, the colour-baiting clod  
Is blaming God

Who made us all, and all His children He  
Loves equally.

As long as brothers banned from brotherhood  
You still exclude,

The Christianity you hold so high  
Is but a lie,

Justice a cant of hypocrites, content  
With precedent.

*Il muro del colore*

Quando i vili sghignazzano perché ho la pelle scura,  
Chi se ne cura.

Ma quando un bambino deriso rincasa in lacrime,  
Un'impetuosa rabbia s'infiamma.

Il muro del colore! Mostra la tara mentale  
Del tipo più bestiale.

Gli uomini sono ancora medievali fin quando  
L'ingiustizia vanno perpetrando.

Se solo potesse vedere, il babbeo che beffa il colore  
Che offende il Signore

Che ci ha creati tutti, e allo stesso modo egli  
Ama tutti i suoi figli.

Finché i fratelli dalla fratellanza  
Voi escludete,

Il Cristianesimo a cui tenete tanto  
È una bugia soltanto,

La giustizia un'ipocrita canzone, paga  
Della situazione.

*Son of Mine*  
To Denis

My son, your troubled eyes search mine,  
Puzzled and hurt by colour line.  
Your black skin soft as velvet shine;  
What can I tell you, son of mine?

I could tell you of heartbreak, hatred blind,  
I could tell of crimes that shame mankind,  
Of brutal wrong and deeds malign,  
Of rape and murder, son of mine;

But I'll tell instead of brave and fine  
When lives of black and white entwine,  
And men in brotherhood combine –  
This would I tell you, son of mine.



*Figlio mio*  
A Denis

Figlio mio, il tuo sguardo inquieto cerca il mio,  
Da una linea di colore confuso e ferito.  
La tua pelle nera splende come velluto;  
Cosa posso dirti, figlio mio?

Potrei dirti di disperazione, odio cieco,  
Potrei dirti di crimini vergognosi,  
Di atti maligni e brutali soprusi,  
Di stupri e omicidi, figlio mio;

Ma dirò invece del nobile coraggio  
Quando le vite di bianchi e neri s'intrecciano,  
E gli uomini in fratellanza s'uniscono –  
Questo ti direi, figlio mio.

*I Am Proud*

I am black of skin among whites,  
And I am proud,  
Proud of race and proud of skin.  
I am broken and poor,  
Dressed in rags from white man's back,  
But do not think I am ashamed.  
Spears could not contend against guns and we were mastered,  
But there are things they could not plunder and destroy.  
We were conquered but never subservient,  
We were compelled but never servile.  
Do not think I cringe as white men cringe to whites.  
I am proud,  
Though humble and poor and without a home...  
So was Christ.

*Io sono orgogliosa*

Io sono nera di pelle tra i bianchi,  
E sono orgogliosa,  
Orgogliosa di razza e di pelle orgogliosa.  
Sono distrutta e povera,  
Vestita di stracci, scarti dell'uomo bianco,  
Ma non pensate che mi vergogni.  
Le lance non poterono competere con le pistole e noi fummo  
dominati,  
Ma ci sono cose che loro non poterono saccheggiare e distruggere.  
Noi fummo conquistati, ma mai sottomessi,  
Noi fummo costretti, ma mai servili.  
Non pensate che io m'inchini come i bianchi s'inchinano ai  
bianchi.  
Io sono orgogliosa,  
Sebbene umile, e povera, e senza una casa...  
Così era Cristo.

*Namatjira*

Aboriginal man, you walked with pride,  
And painted with joy the countryside.  
Original man, your fame grew fast,  
Men pointed you out as you went past.

But vain the honour and tributes paid,  
For you strangled in rules the white men made;  
You broke no law of your own wild clan  
Which says, «Share all with your fellow-man.»

What did their loud acclaim avail  
Who gave you honour, then gave you jail?  
Namatjira, they boomed your art,  
They called you genius, then broke your heart.

*Namatjira*

Uomo aborigeno, tu te ne andavi orgoglioso,  
e dipingevi con gioia il paesaggio.  
Uomo delle origini, la tua fama è cresciuta in fretta,  
Gli uomini ti indicavano quando passavi.

Ma vani eran gli onori e i tributi offerti,  
Perché ti hanno strangolato le regole dei bianchi;  
Non hai infranto nessuna legge del tuo clan selvaggio  
Che dice: «Dividi tutto con il tuo compagno.»

A cosa è servito il loro rumoroso acclamarti  
Se chi ti ha dato onore alla prigione ha poi finito per consegnarti?  
Namatjira, hanno portato la tua arte alle stelle con clamore,  
Ti hanno chiamato genio, e poi ti hanno spezzato il cuore.

*The Dispossessed*  
For Uncle\* Willie McKenzie

Peace was yours, Australian man, with tribal laws you made,  
Till white Colonials stole your peace with rape and murder raid;  
They shot and poisoned and enslaved until, a scattered few,  
Only a remnant now remain, and the heart dies in you.  
The white man claimed your hunting grounds and you could not  
    remain,  
They made you work as menials for greedy private gain;  
Your tribes are broken vagrants now wherever whites abide,  
And justice of the white man means justice to you denied.  
They brought you Bibles and disease, the liquor and the gun:  
With Christian culture such as these the white command was won.  
A Dying race you linger on, degraded and oppressed,  
Outcasts in your own native land, you are the dispossessed.

When Churches mean a way of life, as Christians proudly claim,  
And when hypocrisy is scorned and hate is counted shame,  
Then only shall intolerance die and old justice cease,  
And white and dark as brothers find equality and peace.  
But oh, so long the wait has been, so slow the justice due,  
Courage decays for want of hope, and the heart dies in you.

*Gli espropriati*  
A Uncle<sup>2</sup> Willie McKenzie

Avevi la pace, uomo australiano, con le leggi tribali che ti eri dato,  
Fino a che i coloni bianchi non rubarono quella pace con incursioni  
di omicidio e stupro;  
Spararono, avvelenarono e ridussero in schiavitù, fino a che una  
minoranza dispersa,  
solo un residuo di superstiti, ora rimane, e in te muore il cuore.  
L'uomo bianco ha reclamato i tuoi territori di caccia e tu non hai  
potuto restare,  
Ti hanno piegato ai lavori più umili per il loro ingordo interesse  
personale;  
Le tue tribù sono ora fatte di vagabondi devastati ovunque i bianchi  
si siano fermati,  
E la giustizia dell'uomo bianco significa giustizia a te negata.  
Ti hanno portato Bibbie e malattie, liquori e pistole:  
Con una cultura cristiana siffatta si affermò la supremazia bianca.  
Come razza morente, degradata e oppressa indugiate,  
Reietti nella vostra terra d'origine, voi siete gli espropriati.

Quando le fedi saranno un *modus vivendi*, come proclamano  
orgogliosi i cristiani,  
quando l'ipocrisia sarà derisa e l'odio una vergogna,  
solo allora morirà l'intolleranza e cesserà la vecchia giustizia,  
E i bianchi e i neri troveranno giustizia e pace da fratelli.  
Ma oh, così lunga è stata l'attesa, così lenta la giustizia dovuta,  
che il coraggio deperisce per mancanza di speranza, e in te muore  
il cuore.

---

<sup>2</sup> «Uncle» è lasciato invariato in italiano, contravvenendo a quanto dichiarato nella Nota alla traduzione a p. 251, in quanto è parso necessario segnalare la marca culturale particolare che l'uso del termine assume nel contesto indigeno. La traduzione del lemma, che pure è in perfetto inglese standard, con «zio» non sarebbe in grado di rendere il senso di reverenziale rispetto associato a questo termine nell'uso indigeno. «Uncle», «Auntie», «Grannie» sono titoli onorifici che implicano un rapporto basato insieme su deferenza e affetto e non si limitano a descrivere il convenzionale legame di parentela.

*The Teachers*

For Mother who was never taught to read or write

Holy men, you came to preach:  
«Poor black heathen, we will teach  
Sense of sin and fear of hell,  
Fear of God and boss as well;  
We will teach you work for play,  
We will teach you to obey  
Laws of God and laws of Mammon...»  
And we answered, «No more gammon,  
If you have to teach the light,  
Teach us first to read and write.»



*Gli insegnanti*

A mia madre, cui non fu mai insegnato a leggere e scrivere

Santi uomini, siete venuti a predicare:  
«Poveri neri pagani, vi insegneremo  
Il senso del peccato e la paura dell'inferno,  
Il timor di Dio e pure quello del capo;  
Vi insegneremo a lavorare per niente  
Vi insegneremo a obbedire  
Alle leggi di Dio e a quelle di Mammona...»  
E noi abbiamo risposto, «Basta frottole,  
Se dovete illuminarci,  
A leggere e scrivere prima dovete insegnarci.»

*Then and Now*

In my dreams I hear my tribe  
Laughing as they hunt and swim,  
But dreams are shattered by rushing car,  
By grinding tram and hissing train,  
And I see no more my tribe of old  
As I walk alone in the teeming town.

I have seen corroboree  
Where that factory belches smoke;  
Here where they have memorial park  
One time lubras dug for yams;  
One time our dark children played  
There where the railway yards are now,  
And where I remember the didgeridoo  
Calling to us to dance and play,  
Offices now, neon lights now,  
Bank and shop and advertisement now,  
Traffic and trade of the busy town.

No more woomera, no more boomerang,  
No more playabout\*, no more the old ways,  
Children of nature we were then,  
No clocks hurrying crowds to toil.  
Now I am civilized and work in the white way,  
Now I have dress, now I have shoes:  
«Isn't she lucky to have a good job!»  
Better when I had only a dillybag.  
Better when I had nothing but happiness.

*Allora e ora*

Nei miei sogni sento la mia tribù  
Ridere mentre caccia e nuota,  
Ma i sogni sono distrutti da auto in corsa,  
Tram sferraglianti e treni fischianti,  
E non vedo più la mia vecchia tribù  
Mentre cammino sola nel tumulto della città.

Ho visto corroboree  
Dove quella fabbrica erutta fumo;  
Dove hanno eretto un parco alla memoria  
Un tempo lubra scavavano in cerca di igname;  
Un tempo i nostri bambini scuri giocavano  
Là dove ora ci sono i binari,  
E dove io ricordo il didgeridoo  
Chiamarci a danzare e giocare,  
Uffici ora, luci al neon ora,  
Ora banca e negozio e cartellone,  
Traffici e commerci della frenetica città.

Non più woomera, non più boomerang,  
Non più celebrazioni, non più la vita di un tempo,  
Eravamo figli della natura allora,  
Niente sveglie per gente che corre al lavoro.  
Ora sono civilizzata e lavoro come i bianchi,  
Ora ho il vestito, ora ho le scarpe:  
«Com'è fortunata ad avere un buon posto!»  
Meglio quando avevo solo una dillybag.  
Meglio quando non avevo altro che la felicità.

*White Man*

*White man*  
Abo\* man, we  
To you have brought  
Our social science,  
And you we have taught  
Our white democracy.

*Dark man*  
White man, who  
Would teach us and tame,  
We had socialism  
Long before you came,  
And democracy too.

*White man*  
Poor blackfellow\*,  
All you ever had  
Was ancestor Biامي,  
Except the big bad  
Bunyip and his bellow!

*Dark man*  
White fellow, true  
You had more for pride:  
You had Jesus Christ,  
But Him you crucified,  
And still do.

*Il bianco**Il bianco*

Aborigeno,<sup>3</sup> noi  
Ti abbiamo portato  
La nostra sociologia,  
E ti abbiamo insegnato  
La nostra bianca democrazia.

*Il nero*

Uomo bianco, che  
Vuoi insegnarci e domarci,  
Noi avevamo socialismo  
Molto prima che tu arrivassi,  
E anche democrazia.

*Il bianco*

Povero nero,  
Tutto quel che tu abbia mai avuto  
È lo spirito ancestrale Biامي,  
Insieme al grande, temibile  
Bunyip col suo muggito!

*Il nero*

Compagno bianco, è vero  
Tu avevi ben altro a nutrire il tuo orgoglio:  
Avevi Gesù Cristo,  
Ma lo hai messo in croce,  
E continui a farlo.

---

<sup>3</sup> Il vocativo originale, «Abo man», ha un'accezione denigratoria che si perde nell'italiano ma che vale la pena segnalare qui.

*Corroboree*

Hot day dies, cook time comes.  
Now between the sunset and the sleep-time  
Time of playabout\*.  
The hunters paint black bodies by firelight with designs of  
    meaning  
To dance corroboree.  
Now didgeridoo compels with haunting drone eager feet to stamp,  
Click-sticks click in rhythm to swaying bodies  
Dancing corroboree.  
Like spirit things in from the great surrounding dark  
Ghost-gums dimly seen stand at the edge of light  
Watching corroboree.  
Eerie the scene in leaping firelight,  
Eerie the sounds in that wild setting,  
As naked dancers weave stories of the tribe  
Into corroboree.

*Corroboree*

Il giorno infuocato muore, è tempo di cucinare.  
Adesso tra il tramonto e l'ora del sonno  
È tempo di celebrare.  
I cacciatori dipingono sui corpi neri vicino al fuoco motivi di storie  
Per danzare il corroboree.  
Adesso il didgeridoo induce con ipnotico mormorio piedi entusiasti  
a battere il suolo,  
E il ticchettio delle bacchette rituali ritma l'ondeggiare dei corpi  
Che danzano il corroboree.  
Come spiriti tangibili emersi dalla grande oscurità circostante  
Gli eucalipti, quasi fantasmi appena intravisti, stanno sul ciglio del  
chiarore  
E osservano il corroboree.  
Colma di mistero la scena rischiarata da lingue di fuoco,  
Colmi di mistero i suoni della scena selvaggia,  
Mentre i danzatori nudi intrecciano storie tribali  
Nel corroboree.

*Cookalingee*

Cookalingee, now all day  
Station cook in white man's way,  
Dressed and fed, provided for,  
Sees outside her kitchen door  
Ragged band of her own race,  
Hungry nomads, black of face.  
Never begging, they stand by,  
Silent, waiting, wild and shy,  
For they know that in their need  
Cookalingee give them feed.  
Peeping in, their deep dark eyes  
Stare at stove with wide surprise,  
Pots and pans and kitchen-ware,  
All the white-man wonders there.

Cookalingee, lubra still  
Spite of white-man station drill,  
Knows the tribal laws of old:  
«Share with others what you hold;»  
Hears the age-old racial call:  
«What we have belongs to all.»  
Now she gives with generous hand  
White man tucker to that band,  
Full tin plate and pannikin  
To each hunter, child and gin.  
Joyful, on the ground they sit,  
With only hands for eating it.  
Then upon their way they fare,  
Bellies full and no more care.



*Cookalingee*

Cookalingee, ora a tempo pieno  
Cuoca alla stazione alla maniera dei bianchi,  
Vestita e ben nutrita, garantita,  
Vede fuori dalla porta della sua cucina,  
Una lacera banda della sua razza,  
Nomadi affamati, facce nere,  
Che non chiedono mai l'elemosina, stanno là,  
Silenziosi, in attesa, timidi e selvaggi,  
Perché sanno che nel bisogno  
Cookalingee darà loro di che sfamarsi.  
Sbirciando dentro, i loro profondi occhi neri  
Fissano la stufa con grande sorpresa,  
Pentole e padelle e arnesi da cucina,  
Son tutte là dell'uomo bianco le meraviglie strane.

Cookalingee, lubra ancora  
A dispetto dell'addestramento alla stazione,  
Conosce le antiche leggi tribali:  
«Dividi con gli altri quel che possiedi;»  
Sente l'atavico richiamo della sua gente:  
«Quel che abbiamo appartiene a tutti.»  
E allora dà con mano generosa  
Le provviste dei bianchi a quella banda,  
Piatti pieni e tegamini  
A tutti quanti, cacciatori e bambini.  
Felici, siedono per terra,  
Con solo le mani per mangiare.  
Poi se ne vanno per il loro cammino,  
Pance piene e senza cruccio alcuno.

Cookalingee, lubra still,  
Feels her dark eyes softly fill,  
Watching as they go content,  
Natural as nature meant.  
And for all her place and pay  
Is she happy now as they?  
Wistfully she muses on  
Something bartered, something gone.  
Songs of old remembered days,  
The walkabout\*, the old free ways.  
Blessed with everything she prized,  
Trained and safe and civilized,  
Much she has that they have not,  
But is hers the happier lot?

Lonely in her paradise  
Cookalingee sits and cries.

Cookalingee, lubra ancora,  
Sente gli occhi scuri inumidirsi dolcemente,  
A guardare come se ne vanno paghi,  
Naturali come natura intese.

E con la sua bella posizione e un salario  
È lei felice come loro?

Nostalgica rimugina

Su quanto barattato, quanto perduto.

Canzoni di giorni passati presenti nel ricordo,

La vita nomade, gli usi liberi e antichi.

Benedetta da tutto quel che ha avuto,

Educata e al sicuro e civilizzata,

Ha così tanto che loro non hanno,

Ma è davvero lei la più felice?

Sola nel suo paradiso

Cookalingee siede e le lacrime le rigano il viso.

*Stone Age*

White man, only time is between us.  
Once in the time long gone you lived in caves,  
You used stone axe, you clothed yourself in skins,  
You too feared the dark, fled the unknown.  
Go back, remember your own Alcheringa  
When lightning still was magic and you hid  
From terrible thunder rolling in the sky.  
White superior race, only time is between us –  
As some are grown up and others yet children.  
We are the last of the Stone Age tribes,  
Waiting for time to help us  
As time helped you.

*Età della pietra*

Uomo bianco, solo il tempo è fra noi.  
Una volta, tanto tempo fa vivevi nelle caverne,  
Usavi scuri di pietra, ti vestivi di pelli,  
Anche tu temevi il buio, fuggivi l'ignoto.  
Torna indietro, ricorda il tuo Alcheringa  
Quando il lampo era ancora magia e ti nascondevi  
Dall'orrendo fragore del tuono nel cielo.  
Razza bianca superiore, solo il tempo è fra noi –  
Come alcuni sono adulti, e altri ancora bambini.  
Noi siamo l'ultima delle tribù dell'Età della Pietra,  
In attesa che il tempo aiuti noi  
Come il tempo ha aiutato te.

*Freedom*

For Vivian Charles

Brumby on the wide plain  
All men out to break you,  
My warm fellow-feeling  
Hopes they never take you!

Dingo on the lone ridge,  
Fleeing as you spy them,  
Every hand against you,  
May you still defy them!

All things wild and tameless,  
Hunted down and hated,  
Something in my wild heart  
With your own is mated.

Dingo, wild bushranger,  
Brumby that they ban so,  
May you still outmatch them,  
May you foil the man-foe!

*Libertà*  
A Vivian Charles

Cavallo selvaggio della vasta pianura  
Tutti gli uomini fuori a cercare di domarti  
Il mio profondo simpatetico sentire  
Spera non ti prendano mai!

Dingo sul crinale solitario  
In fuga mentre li spii,  
Ogni mano contro di te,  
Che tu possa sfidarle tutte!

Esseri bradi e indomiti,  
oggetto di caccia e odio,  
Qualcosa nel mio cuore selvaggio  
Del vostro si fa compagno.

Dingo, bandito del bush<sup>4</sup>  
Cavallo brado da loro così condannato,  
Possiate ancora sconfiggerli,  
E vincere il rivale nemico-uomo!

---

<sup>4</sup> «Bush», come pure l'assimilabile «outback», è un termine che, riferito al contesto australiano, è facilmente decifrabile per un'audience italiana e risulterebbe comunque di difficile traducibilità.

*We Are Going*  
For Grannie Coolwell

They came in to the little town  
A semi-naked band subdued and silent,  
All that remained of their tribe.  
They came here to the place of their old bora ground  
Where now the many white men hurry about like ants.  
Notice of estate agent reads: «Rubbish May Be Tipped Here.»  
Now it half covers the traces of the old bora ring.  
They sit and are confused, they cannot say their thoughts:  
«We are as strangers here now, but the white tribe are the  
strangers.  
We belong here, we are of the old ways.  
We are the corroboree and the bora ground,  
We are the old sacred ceremonies, the laws of the elders.  
We are the wonder tales of Dream Time, the tribal legends told.  
We are the past, the hunts and the laughing games, the wandering  
camp fires.  
We are the lightning-bolt over Gaphembah Hill  
Quick and terrible,  
And the Thunderer after him, that loud fellow.  
We are the quiet daybreak paling the dark lagoon.  
We are the shadow-ghosts creeping back as the camp fires burn  
low.  
We are the nature and the past, all the old ways  
Gone now and scattered.  
The scrubs are gone, the hunting and the laughter.  
The eagle is gone, the emu and the kangaroo are gone from this  
place.  
The bora ring is gone.  
The corroboree is gone.  
And we are going.»



*E noi andiamo*  
A Grannie<sup>5</sup> Coolwell

Vennero nella piccola città  
Una banda seminuda sottomessa e silenziosa  
Tutto quel che restava della loro tribù.  
Vennero qui, nell'antico spazio del loro bora  
Ove ora tanti bianchi si affaccendano come formiche.  
Un cartello dell'agente immobiliare recita: «lasciare qui i rifiuti.»  
Copre per metà le tracce del vecchio cerchio del bora.  
Se ne stanno seduti e sono confusi, incapaci di dar voce ai loro  
pensieri:  
«Siamo come stranieri qui ora, ma i veri stranieri sono i bianchi.  
Noi apparteniamo a questo luogo, noi delle antiche usanze,  
Noi siamo il corroboree e lo spazio del bora.  
Siamo le antiche cerimonie sacre, la legge degli anziani.  
Siamo i meravigliosi racconti del Tempo del Sogno, le leggende  
tribali narrate.  
Noi siamo il passato, la caccia e il suo lieto bottino, i fuochi degli  
accampamenti nomadi.  
Siamo lo squarcio del fulmine sopra Graphembah Hill  
Rapido e terribile,  
E il Tuono che lo segue, il compagno rumoroso.  
Siamo il silenzioso farsi del giorno che rischiara la laguna buia.  
Siamo i fantasmi-ombra che serpeggiando svaniscono  
all'affievolirsi dei fuochi del campo.  
Noi siamo la natura e il passato, tutti gli antichi usi  
Andati ora, e dispersi.  
La boscaglia è andata, con la caccia e le risa.  
L'aquila è andata, l'emù e il canguro andati via da questo posto.  
Il cerchio del bora andato.  
Il corroboree andato.  
E noi andiamo.»

---

<sup>5</sup> Si veda la nota 2.

*Tree Grave*

When our lost one left us  
For the Shadow Land,  
In bark we bound him,  
A weeping band,  
And we bore him, wailing  
Our wild death croon  
To his lonely tree-grave  
By the Long Lagoon.

Our wandering fires  
Are now far away,  
But our thoughts are turning  
By night and by day  
Where he lies for ever  
Under the white moon,  
By the lit waters  
Of the still lagoon.

His hunts are over  
And the song he made;  
Poor lonely fellow,  
He will be afraid  
When the night winds whisper  
Their ghostly tune  
In the haunted swamp-oaks  
By the Long Lagoon.

*L'albero-tomba*

Quando il nostro caro compianto ci lasciò  
Per la Terra delle Ombre,  
Lo avvolgemmo nella corteccia,  
Una banda piangente,  
E lo portammo, gemendo e cantando  
Il nostro selvaggio lamento funebre  
Al suo solitario albero-tomba  
Vicino a Long Lagoon.<sup>6</sup>

I nostri fuochi vagabondi  
Sono ora lontani,  
Ma i nostri pensieri ritornano  
Notte e giorno  
Al luogo dove egli giace per sempre  
Sotto la bianca luna;  
Presso le acque illuminate  
Dell'immobile laguna.

Le sue battute di caccia sono finite  
Come il canto che compose;  
Povero compagno solitario,  
Avrà paura  
Quando il vento notturno sussurra  
La sua spettrale melodia  
E infesta le querce palustri  
Vicino a Long Lagoon.

---

<sup>6</sup> «Long Lagoon», come suggerisce l'uso delle maiuscole, è da intendersi come toponimo, e come tale è lasciato invariato nella versione italiana. Nel 1840, peraltro, l'area era stata teatro di un massacro in seguito al quale l'intera comunità indigena del luogo venne sterminata.

*United We Win*

The glare of a thousand years is shed on the black man's wistful  
face,  
Fringe-dweller now on the edge of towns, one of a dying race;  
But he has no bitterness in his heart for the white man just the  
same;  
He knows he has white men friends today, he knows they are not  
to blame.  
Curse no more the nation's great, the glorious pioneers,  
Murderers honoured with fame and wealth, won of our blood and  
tears;  
Brood no more on the bloody past that is gone without regret,  
But look to the light of happier days that will shine for your  
children yet.  
For in spite of public apathy and the segregation pack  
There is mateship now, and the good white hand stretched out to  
grip the black.  
He knows there are white men here today who will help us fight  
the past,  
Till a world of workers from shore to shore as equals live at last.

*L'unione fa la forza*

Il bagliore di mille anni è diffuso sul volto nostalgico dell'uomo  
nero,  
Ora un emarginato ai confini delle città, membro di una razza  
morente;  
Eppure non c'è nel suo cuore acrimonia per l'uomo bianco;  
Sa di avere amici tra i bianchi ora, sa che questi non sono  
da biasimare.  
Non maledire più i grandi della nazione, i gloriosi pionieri,  
Assassini ricompensati con fama e ricchezze, risultato del nostro  
sangue e delle nostre lacrime;  
Non rimuginare più sul passato insanguinato, andato  
senza rimpianto,  
Ma guarda avanti, alla luce di giorni più felici che splenderanno  
per i tuoi figli.  
Perché nonostante la pubblica apatia e il retaggio  
della segregazione  
C'è amicizia ora, e una solidale mano bianca tesa ad afferrare  
la nera.  
L'uomo nero sa che ci sono bianchi qui, oggi, che ci aiuteranno  
a combattere il passato,  
Fino a che un mondo di lavoratori da mare a mare potrà finalmente  
vivere da pari.

*The Bunyip*

You keep quiet now, little fella\*,  
You want big-big bunyip get you?  
You look out, no good this place.  
You see that waterhole over there?  
He Gooboora, Silent Pool.  
Suppose-it you go close up one time  
Big fella woor, he wait there,  
Big fella Bunyip sit down there,  
In Silent Pool many bones down there.  
He come up when it is dark,  
He belong the big dark, that one.  
Don't go away from camp fire, you,  
Better you curl up in the gunya.  
Go to sleep now, little fella,  
Tonight he hungry, hear him roar,  
He frighten us, the terrible woor,  
He the secret thing, he Fear,  
He something we don't know.  
Go to sleep now, little fella\*,  
Curl up with the yella\* dingo.

*Il Bunyip*

Stai buono ora, piccolo amico,  
Non vorrai che ti prenda il grande, grande bunyip?  
Stai attento, è un posto pericoloso, questo.  
Vedi lo specchio d'acqua laggiù?  
È Gooboora, lo stagno silenzioso.  
Poni che t'avvicini troppo una volta  
Quel gran babau è là che aspetta,  
Il grande Bunyip siede laggiù,  
Laggiù nel lago silenzioso, con tante ossa sul fondo.  
Viene fuori quando è buio,  
Appartiene al grande buio, quello là.  
Non allontanarti dal fuoco dell'accampamento,  
Farai meglio a rannicchiarti nella capanna.  
Vai a dormire ora, piccolo,  
Stanotte è affamato, senti come ruggisce,  
Ci fa paura, il terribile babau,  
Misterioso, spaventoso,  
Non sappiamo cosa sia.  
Vai a dormire, presto, piccolo amico,  
Rannicchiato col tuo dingo giallo.

*Gooboora, The Silent Pool*

For Grannie Sunflower Last of the Noonuccals

Gooboora, Gooboora, the Water of Fear  
That awed the Noonuccals once numerous here,  
The Bunyip is gone from your bone-strew bed,  
And the clans departed to drift with the dead.

Once in the far time before the whites came  
How light were their hearts in the dance and the game!  
Gooboora, Gooboora, to think that today  
A whole happy tribe are all vanished away!

What mistery lurks by the Water of Fear,  
And what is the secret still lingering here?  
For birds hasten by as in days of old,  
No wild thing will drink of your waters cold.

Gooboora, Gooboora, still here you remain,  
But where are my people I look for in vain?  
They are gone from the hill, they are gone from the shore,  
And the place of the Silent Pool knows them no more.

But I think they still gather when daylight is done  
And stand round the pool at the setting of sun,  
A shadowy band that is now without care,  
Fearing no longer the Thing in its lair.

Old Death has passed by you but took the dark throng;  
Now lost is the Noonuccal language and song.  
Gooboora, Gooboora, it makes the heart sore  
That you should be here but my people no more!



*Gooboora, il lago silenzioso*  
A Grannie<sup>7</sup> Sunflower, ultima dei Noonuccals

Gooboora, Gooboora, l'Acqua della Paura  
Che riempiva i Noonuccals, una volta numerosi, di reverenza e  
timore  
Il Bunyip se n'è andato dal tuo fondale lastricato di ossa,  
E i clan partiti, trascinati dalla corrente con i morti.

Una volta, nel remoto passato prima che i bianchi arrivassero  
Com'erano lievi i loro cuori nelle danze e nei giochi!  
Gooboora, Gooboora, a pensarci oggi  
Un'intera felice tribù svanita, andata via.

Quale mistero persiste e occhieggia tra le Acque della Paura,  
Quale mistero, ancora, là indugia?  
Perché gli uccelli intorno ancora si levano lesti come nei giorni  
andati  
E nessun essere selvatico vuol bere delle tue acque fredde.

Gooboora, Gooboora, tu resti qui immoto,  
Ma dov'è la mia gente, che cerco invano?  
Sono scomparsi dalla collina, sono scomparsi dalla riva  
E il posto del Lago Silenzioso non sa più nulla di loro.

Ma io penso che essi ancora si radunino sul finire del giorno  
E stiano intorno allo stagno al tramonto del sole,  
Una banda di ombre senza nessuna cura,  
Della Cosa nella tana senza più paura.

La Vecchia Morte ti è passata accanto ma s'è presa la moltitudine  
nera;  
Sono perduti ormai la lingua e i canti dei Noonuccal.  
Gooboora, Gooboora, fa piangere il cuore  
Che tu puoi esser qui, ma la mia gente non più ancora!

---

<sup>7</sup> Si veda la nota 2.

*Dawn Wail for the Dead*

Dim light of daybreak now  
Faintly over the sleeping camp.  
Old lubra first to wake remembers:  
First thing every dawn  
Remember the dead, cry for them.  
Softly at first her wail begins,  
One by one as they wake and hear  
Join in the cry, and the whole camp  
Wails for the dead, the poor dead  
Gone from here to the Dark Place:  
They are remembered.  
Then it is over, life now,  
Fires lit, laughter now,  
And a new day calling.

*Lamento funebre all'alba*

La fioca luce dell'alba  
Debole sul campo addormentato.  
La vecchia lubra, la prima a svegliarsi, ricorda:  
La prima cosa a ogni alba,  
Ricorda i morti, piangi per loro.  
Il suo lamento comincia, dolce dapprima  
Uno a uno si svegliano e ascoltano  
Si uniscono al pianto, e l'intero campo  
Risuona del lamento per i morti, i poveri morti  
Andati da qui verso il Luogo Buio:  
Essi sono nel ricordo.  
Poi finisce, ora la vita,  
I fuochi accesi, le risate ora,  
E un nuovo giorno che chiama.

*Acacia Ridge*

White men, turn quickly the earth of Acacia Ridge,  
Hide the evidence lying there  
Of the black race evicted as of old their fathers were;  
Cover up the crime committed this day,  
Call it progress, the white man's way.

Take no heed of the pregnant black woman in despair  
As with her children she has to go;  
Ignore her bitter tears that unheeded flow;  
While her children cling to her terrified  
Bulldozers huddle the crime aside.

White men, turn quickly the earth of Acacia Ridge,  
Plough the guilt in, cover and hide the shame;  
These are black and so without right to blame  
As bulldozers brutally drive, ruthless and sure  
Through and over the poor homes of the evicted poor.

Homeless now they stand and watch as the rain pours down;  
This is justice brought to the black man there,  
Injustice which to whites you would never dare,  
You whites with all the power and privilege  
Who committed the crime of Acacia Ridge.

*Acacia Ridge*<sup>8</sup>

Uomini bianchi, rivoltate svelti la terra di Acacia Ridge,  
Nascondete le prove che là giacciono  
Della razza nera espulsa come un tempo i loro padri;  
Coprite il crimine commesso oggi,  
Chiamatelo progresso, nello stile dell'uomo bianco.

Non curatevi della donna nera incinta e disperata  
Perché con i suoi bambini deve andar via;  
Ignorate le sue lacrime amare che scorrono inarrestabili;  
Mentre i suoi bambini si stringono a lei terrorizzati  
I bulldozer nascondono il crimine in un angolo.

Uomini bianchi, muovete svelti la terra di Acacia Ridge  
Seminateci dentro la colpa, coprite e nascondeteci la vergogna;  
Sono neri e quindi senza diritto di incolpare alcuno  
Mentre i bulldozer procedono brutali, spietati e sicuri  
Sopra e attraverso le povere case dei poveri sfrattati.

Si ritrovano senza casa ora, e guardano sotto la pioggia;  
Questa è la giustizia portata all'uomo nero,  
Ingiustizia che non avreste mai osato somministrare ai bianchi,  
Voi bianchi con tutto il potere e il privilegio  
Che avete commesso il crimine di Acacia Ridge.

---

<sup>8</sup> Acacia Ridge è oggi un quartiere periferico di Brisbane. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la zona, semirurale, fu forzatamente 'riconvertita' in zona industriale.

*The Unhappy Race*

The Myall Speaks

White fellow, you are the unhappy race.  
You alone have left nature and made civilized laws.  
You have enslaved yourselves as you enslaved the horse and other  
    wild things.  
Why, white man?  
Your police lock up your tribe in houses with bars,  
We see poor women scrubbing floors of richer women.  
Why, white man, why?  
You laugh at «poor blackfellow», you say we must be like you,  
You say we must leave the old freedom and leisure,  
We must be civilized and work for you.  
Why, white fellow?  
Leave us alone, we don't want your collars and ties,  
We don't need your routines and compulsions.  
We want the old freedom and joy that all things have but you,  
Poor white man of the unhappy race.

*La razza infelice*  
Il Myall parla<sup>9</sup>

Compagno bianco, tu sei della razza infelice.  
Tu solo hai abbandonato la natura e fatto leggi civilizzate.  
Vi siete resi schiavi come avete reso schiavo il cavallo e altre cose  
selvagge.  
Perché, uomo bianco?  
La tua polizia sbarra la tua tribù dentro le case,  
Vediamo donne povere sfregare i pavimenti di donne più ricche.  
Perché, uomo bianco, perché?  
Tu deridi il «povero aborigeno», tu dici che dobbiamo essere come  
te,  
Tu dici che noi dobbiamo lasciare la vecchia libertà e i piaceri,  
Dobbiamo essere civilizzati e lavorare per te.  
Perché, compagno bianco?  
Lasciaci in pace, non vogliamo i tuoi colletti e cravatte,  
Non ci servono i tuoi obblighi e routine.  
Noi vogliamo la vecchia libertà e gioia che è in tutte le cose tranne  
te,  
Povero uomo bianco della razza infelice.

---

<sup>9</sup> Il riferimento è probabilmente al massacro di Myall Creek, durante il quale trenta indigeni disarmati vennero sterminati nell'area, appunto, del torrente Myall nel 1838. Undici dei coloni bianchi autori dell'eccidio furono processati e condannati a morte.

*Whynot Street*

Officiously they hawked about  
«Petition» to keep abos out,  
And slavishly, without a peep,  
The feeble yes-men signed like sheep.

And are we still the ousted, then,  
And dare you speak for decent men?  
This site was ours, you may recall,  
Ages before you came at all.

«No abos here!» Why not, Whynot?  
And if black-balling\* and boycott,  
First black-ball\* pride and arrogance,  
Boycott this vile intolerance.



*Whynot Street*  
(o *Via Perché No?*)<sup>10</sup>

Con sussiego si adperarono  
Per una «petizione» per tener fuori gli Aborigeni,  
E pedissequamente, senza dargli un'occhiata,  
I deboli yes-men firmarono come pecoroni.

E siamo ancora gli esclusi, allora,  
E osate parlare da persone perbene?  
Questo luogo era nostro, ricorderete,  
Secoli prima che voi arrivaste.

«Nessun abo qui!» Perché no? Perchenò?  
E se rifiuto e boicottaggio,  
Rifiutano per primi orgoglio e arroganza,  
Boicottano questa vile intolleranza.

---

<sup>10</sup> Anche in questo caso siamo di fronte a un luogo fisico della città di Brisbane: Whynot Street si trova oltre Boundary Street, vale a dire la linea di confine, fisicamente e simbolicamente insuperabile, tra quartieri bianchi e neri. Il nome della strada, che in italiano suona appunto come «perché no», offre lo spunto per interrogarsi in modo polemico, ma anche con ironia, sulle aberranti ragioni della segregazione nella propria terra. Nella versione italiana si è scelto di intitolare la poesia nelle due lingue per favorire la resa del gioco linguistico dell'originale e allo stesso tempo salvaguardare il toponimo.

*White Australia*

Since God's good world began,  
Not God but godless man  
Made barrier and ban,  
And reared each frontier wall.  
Brothers, when shall we see  
Selfless democracy?  
Life is for liberty,  
And earth was made for all.

Let little kiplings rant,  
Narrow and arrogant,  
Their chauvinistic cant  
That white is nobler birth.  
The best of every race  
Should here find welcome place;  
The colour of his face  
Is no man's test of worth.

*Australia bianca*

Sin da quando ebbe inizio il bel mondo di Dio,  
Non Dio ma uomini senza Dio  
Crearono barriere e divieti,  
E innalzarono ogni muro di frontiera.  
Fratelli, quando vedremo mai  
Una generosa democrazia?  
La vita è fatta per la libertà,  
E la terra fu creata per tutti.

Lasciate i piccoli razzisti gracchiare,  
Ottusi e arroganti,  
Nel loro gergo sciovinistico  
Che dice che l'esser bianchi è nascita più nobile.  
Il meglio di ogni razza  
Dovrebbe qui trovare il benvenuto;  
Il colore della faccia  
Per nessun essere umano è prova di valore.

*All One Race*

Black tribe, yellow tribe, red, white or brown,  
From where the sun jumps up to where it goes down,  
Herrs and pukka-sahibs, demoiselles and squaws,  
All one family, so why make wars?  
They're not interested in brumby\* runs,  
We don't hanker after Midnight Suns;  
I'm for all humankind, not colour gibes;  
I'm international, and never mind tribes.

Black, white or brown race, yellow race or red,  
From the torrid equator to the ice-fields spread,  
Monsieurs and senors, lubras and fraus,  
All one family, so why family rows?  
We're not interested in their igloos,  
They're not mad about kangaroos\*;  
I'm international, never mind place;  
I'm for humanity, all one race.

*Una razza soltanto*

Tribù nera, tribù gialla, rossa, bianca o marrone,  
Da dove spunta fuori a dove scende il solleone,  
Herrs e pukka-sahibs, demoiselles e squaws,  
Una sola famiglia, farsi guerra a che pro?  
A loro non importa del cavallo selvatico,  
Noi non smaniamo per il sole artico;  
Io sono per l'umanità unita, non per l'odio razziale;  
Non distinguo tra tribù, sono internazionale.

Razza nera, bianca o bruna, razza rossa o dorata,  
Dal torrido equatore alla distesa ghiacciata,  
Lubras e fraus, monsieurs e senors,  
Una sola famiglia, perchè discussioni?  
A noi i loro iglù non interessano,  
Loro per i canguri non impazziscono;  
Io sono internazionale, del luogo non mi vanto;  
Io sono per l'umanità, una razza soltanto.

*The Protectors*

While many despise and would exploit us  
There are good white men will help us,  
But not the appointed and paid officials,  
Not the feudal police Protectors,  
The protectors who do not protect.

The police of the little far inland towns,  
The Protectors of Aborigines  
Who move us about at will like cattle  
At the request of graziers and their wives:  
We feel like owned animals of the Sergeant,  
The protector who does not protect.

Is there rape of dark girl by white man or men?  
There is no question even of inquiry;  
There is no remedy, there is no appeal.  
Whom can appeal to but the Protector  
Who feels only contempt for the blacks?  
The feeling is mutual, Sergeant!

He sees dark children left without schooling,  
Women working from dawn to dark, trapped and unhappy;  
He jokes with the rest about storekeepers robbing the blacks,  
He is content with all this,  
The little local overlord with all power over us,  
The protector who does not protect.

*I protettori*

Mentre molti ci disprezzano e vorrebbero sfruttarci  
Ci sono uomini bianchi buoni che ci aiuteranno,  
Ma non gli ufficiali nominati e pagati,  
Non la polizia feudale dei Protettori,  
I protettori che non proteggono.

La polizia delle città nel remoto entroterra,  
I Protettori degli Aborigeni  
Che ci spostano a loro piacimento come bestiame  
Alla mercé degli allevatori e delle loro mogli:  
Ci sentiamo come animali di proprietà del Sergente,  
Il protettore che non protegge.

Una ragazza scura è stuprata da uno o più uomini bianchi?  
È fuori discussione perfino un'inchiesta;  
Non c'è rimedio, non c'è appello.  
A chi appellarsi se non al Protettore  
Che sente solo disprezzo per i neri?  
Il sentimento è reciproco, Sergente!

Lui vede bambini scuri lasciati senza istruzione,  
Donne lavorare dall'alba al buio, schiave e infelici;  
Lui fa battute sul negoziante che deruba i neri,  
Lui è pago di tutto questo,  
Il signorotto locale con potere assoluto su di noi,  
Il protettore che non protegge.

*Intolerance*

When the white glug contemptuously  
Says «nigger», it is plain to me  
He is of lower grade than we.

When the dark stockman, used to hate,  
Is not accepted as a mate,  
Democracy is empty prate.

When we hear from the white élite  
«We won't have abos in our street,»  
Their Christianity's a cheat.

When blacks are banned, as we know well,  
From city café and hotel,  
The stink of Little Rock we smell.

Dark children coming home in tears,  
Hurt and bewildered by their jeers—  
I think Christ weeps with you, my dears.

People who say, by bias driven,  
That colour must not be forgiven,  
Would snub the Carpenter in heaven.



*Intolleranza*

Quando il beone bianco con disprezzo  
Viene fuori con il suo «negri», è chiaro per me  
Che il suo livello è infimo rispetto al nostro.

Quando il mandriano nero, avvezzo a esser odiato,  
Come compagno non è accettato,  
La democrazia è un cicaleccio vuoto.

Quando dalla élite bianca sentiamo  
«Non avremo Aborigeni nelle nostre strade»,  
Il loro cristianesimo è una frode.

Quando i neri, come ben sappiamo, sono banditi  
Da alberghi e caffè giù in città  
L'olezzo di Little Rock è ancora qua.

Bambini neri che venite a casa in lacrime,  
Feriti e sconcertati da ottusi derisori –  
Credo che Cristo con voi pianga, tesori.

L'ottuso che dice, dal pregiudizio guidato,  
Che il colore non va perdonato,  
Perfino il Falegname in cielo avrebbe disprezzato.

*Let Us not Be Bitter*

Away with bitterness, my own dark people  
Come stand with me, look forward, not back,  
For a new time has come for us.  
Now we must change, my people. For so long  
Time for us stood still; now we know  
Life is change, life is progress,  
Life is learning things, life is onward.  
White men had to learn civilized ways,  
Now it is our turn.  
Away with bitterness and the bitter past;  
Let us try to understand the white man's ways  
And accept them as they accept us;  
Let us judge white people by the best of their race.  
The prejudiced ones are less than we,  
We want them no more than they want us.  
Let us not be bitter, that is an empty thing,  
A maggot in the mind.  
The past is gone like our childhood days of old,  
The future comes like dawn after the dark,  
Bringing fulfilment.

*Via l'amarezza*

Basta amarezza, mio popolo scuro,  
Alzati con me, guarda avanti, non indietro,  
Perché un tempo nuovo è giunto per noi.  
Ora dobbiamo cambiare, mio popolo. A lungo  
Il tempo per noi è rimasto fermo. Ora lo sappiamo,  
Vita è cambiamento, vita è progresso,  
Vita è imparare cose, vita è andare avanti.  
Gli uomini bianchi hanno dovuto civilizzarsi,  
Ora è il nostro turno.  
Via l'amarezza e l'amaro passato;  
Proviamo a comprendere l'uomo bianco  
E accettare i suoi modi come egli accetta noi;  
Chi nutre pregiudizi è inferiore a noi,  
Noi non abbiamo bisogno di lui più di quanto lui ne abbia di noi.  
Non amareggiamoci, è una vacua cosa,  
Un tarlo nella mente.  
Il passato è andato come i nostri vecchi giorni dell'infanzia,  
Il futuro giunge come l'alba dopo il buio,  
Portando compimento.

*An Appeal*

Statesmen, who make the nation's laws,  
With power to force unfriendly doors,  
Give leadership in this our cause  
That leaders owe.

Writers, who have the nation's ear,  
Your pen is a sword opponents fear,  
Speak of our evils loud and clear  
That all my know.

Unions, who serve democracy,  
Guardians of social liberty,  
Warm to the justice of our plea,  
And strike your blow.

Churches, who preach the Nazarene,  
Be on our side and intervene,  
Show us what Christian love can mean  
Who need it so.

The Press, most powerful of all,  
On you the underprivileged call:  
Right us a wrong and break the thrall  
That keeps us low.

All white well-wishers, in the end  
On you our chiefest hopes depend;  
Public opinion's our best friend  
To beat the foe.

*Un appello*

Uomini di stato, che fate le leggi della nazione,  
Con il potere di forzare porte ostili,  
Date il comando in questa causa  
A chi merita di comandare.

Scrittori, che avete gli orecchi della nazione,  
La vostra penna è una spada che il nemico teme,  
Parlate dei nostri mali chiaro e forte  
Che tutti possano sentirvi.

Sindacati, che servite la democrazia,  
Custodi delle libertà sociali,  
Scaldatevi al calore della nostra causa,  
E sferrate il vostro attacco.

Chiese, che predicate il Nazareno,  
Mettetevi al nostro fianco e intervenite,  
Mostrateci cosa può significare l'amore cristiano  
Di cui c'è tanto bisogno.

Stampa, potente più di tutto,  
I meno fortunati a te fanno appello:  
Raddrizza i torti e rompi l'incantesimo  
Che ci tiene in stato di inferiorità.

Bianchi benevoli, alla fin fine  
Da voi tutti dipendono le nostre più grandi speranze;  
L'opinione pubblica è il nostro miglior amico  
Per sconfiggere il nemico.

*A Song of Hope*

Look up, my people,  
The dawn is breaking,  
The world is waking  
To a new bright day,  
When none defame us,  
No restriction tame us,  
Nor colour shame us,  
Nor sneer dismay.

Now brood no more  
On the years behind you,  
The hope assigned you  
Shall the past replace,  
When a juster justice  
Grown wise and stronger  
Points the bone no longer  
At a darker race.

So long we waited  
Bound and frustrated,  
Till hate be hated  
And caste deposed;  
Now light shall guide us,  
No goal denied us,  
And all doors open  
That long were closed.

*Una canzone di speranza*

Su lo sguardo, compagni miei,  
Sorga l'alba,  
Si risvegli il mondo  
A un nuovo luminoso giorno,  
Quando nessuno ci diffamerà,  
Nessuna restrizione ci domerà,  
Nessun colore sarà motivo di vergogna,  
Né il sarcasmo motivo di sgomento.

Non si rimugini più  
Sugli anni alle spalle,  
La speranza che vi è affidata  
Rimpiazzerà il passato,  
E una giustizia più giusta  
Divenuta saggia e forte  
Non più punterà il dito  
Contro la razza più scura.

Così a lungo abbiamo atteso  
Prigionieri e frustrati,  
Che l'odio fosse odiato  
La logica di casta deposta;  
Ora ci guiderà la luce,  
Nessun traguardo negato,  
Tutte aperte le porte  
Tanto a lungo rimaste chiuse.

See plain the promise,  
Dark freedom-lover!  
Night's nearly over,  
And though long the climb,  
New rights will greet us,  
New mateship meet us,  
And joy complete us  
In our new Dream Time.

To our fathers' fathers  
The pain, the sorrow;  
To our children's children  
The glad tomorrow.



Ecco la semplice promessa,  
Neri amanti della libertà!  
La notte è quasi finita,  
E se la salita è stata lunga,  
Nuovi diritti ci accoglieranno,  
Nuova solidarietà ci verrà incontro,  
E ci completerà la felicità  
Nel nostro nuovo Tempo del Sogno

Ai padri dei nostri padri  
Il dolore, la pena;  
Ai figli dei nostri figli  
Il domani di gioia piena.



#### NOTA ALLA TRADUZIONE

La traduzione di un testo come *We Are Going* ha posto problemi molteplici legati all'intrinseca attività del tradurre e alle peculiarità del testo in sé.

Per quanto riguarda il primo aspetto, il criterio prescelto e adottato è stato quello di privilegiare la resa semantica dell'originale, a scapito talvolta del senso ritmico, della modulazione frastica e della struttura metrica. In altre parole, nella versione italiana il significato ha in genere avuto la meglio sul significante, benchè ove possibile si sia tentato di riprodurre – in alcuni casi in modo più vago, in altri con maggior aderenza – cadenza, suono e metro del testo fonte.

In secondo luogo, gli aspetti legati alle peculiarità della raccolta hanno posto problemi specifici quali la resa di termini o non inglesi, o in inglese ma utilizzati in accezioni devianti da quelle dell'inglese standard e/o legati specificamente al contesto indigeno.

Per quanto riguarda questi ultimi, essi sono stati resi in italiano standard e segnalati con un asterisco nel testo inglese.

Nel caso dei termini in lingue diverse dall'inglese, invece, il criterio costante è stato quello di lasciarli invariati nel testo italiano. Si tratta in genere<sup>1</sup> di parole in differenti lingue indigene, per le quali non sono state aggiunte note esplicative; si è tuttavia deciso di inserire un glossario in calce alla raccolta, scelta peraltro del tutto assente nel testo originale, che non chiarisce il loro significato. La linea seguita nel testo fonte è ricorrente in molta produzione letteraria indigena e si basa sull'assunto, eminentemente politico, per il quale, per comprendere tali lemmi, bisogna avere una forma di familiarità con la cultura indigena, pena il restare, appunto, esclusi

---

<sup>1</sup> L'unica eccezione è costituita da *All One Race*, dove troviamo i corrispettivi di 'signori' e 'signore', oltre che in inglese e Aboriginal Tasmanian, in francese, spagnolo, tedesco, hindi. Anche in questo caso la scelta traduttiva è stata di lasciare tali lemmi identici all'originale, compresa la 's' omologante a rendere il plurale secondo la regola inglese.

dal senso. Si è deciso di fare diversamente per questa prima edizione italiana nell'intento di facilitare per quanto possibile l'accesso alla cultura indigena.

Va altresì rilevato che non si è ritenuto, nella definizione dei singoli lemmi, di far riferimento sistematico alle diverse lingue indigene di provenienza, né di ricostruirne l'etimologia, pur nella consapevolezza della loro varietà e complessità. Un'analisi linguistica di questo tipo non è parsa infatti prioritariamente in linea con l'intenzione principale di questa pubblicazione.

Toponimi e nomi propri sono stati lasciati invariati.

Infine, una precisazione sul titolo: *E noi andiamo* è sembrato decisamente preferibile a 'Noi andiamo'. La versione scelta rafforza infatti l'assertività dell'affermazione e insieme tenta di renderne il senso ambivalente, come sottolineato nella prima parte del volume, in forma linguisticamente dinamica. La forza della battuta si sarebbe spenta in un piatto 'Noi andiamo'.

Le note esplicative mirano a dare informazioni su alcuni eventi storici evocati o citati in certi componimenti – e che paiono rilevanti ad arricchirne il senso –, o ad agevolare la lettura e favorire la comprensione di certi altri.

FRANCESCA DI BLASIO

## GLOSSARIO

- Alcheringa*, Tempo del Sogno, letteratura orale tradizionale cosmogonica e mitica.
- Bora*, (- ground; - ring;) territorio sacro, sito di cerimonie rituali.
- Boomerang*, arma tradizionale da caccia o da offesa in legno ricurvo.
- Bunyip*, creatura mostruosa del folklore aborigeno, per lo più lacustre o in generale acquatica.
- Corroboree*, danza, cerimonia sacra durante la quale, con danze e canti, si rievoca (e riattualizza) il mitico Tempo del Sogno.
- Didgeridoo*, strumento a fiato tradizionale in genere ricavato da un tronco di eucalipto cavo grazie all'azione delle termiti. Con "boomerang" costituisce probabilmente il termine (e l'oggetto) più familiare nell'immaginario occidentale.
- Dillybag*, borsa tradizionale di solito in fibre naturali intrecciate, usata per lo più dalle donne per la raccolta del cibo.
- Gunya*, abitazione tradizionale, generalmente una capanna in legno o corteccia.
- Lubra*, donna aborigena.
- Woomera*, strumento per scagliare lance. Attualmente anche toponimo di una città dell'Australia meridionale e della vasta area circostante che è una base missilistica sperimentale.



## BIBLIOGRAFIA<sup>1</sup>

### PRIMA PARTE

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, Routledge, London & New York 1989.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London & New York 1994.
- Brathwaite, Edward K., *Nation Language*, in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London 1995.
- Cantrell, Leon, *The Dawn Is At Hand*, «Poetry Magazine», 1 (February 1967).
- Carlson, Keith Thor, Kristina Fagan, Natalia Khanenko (eds.), *Orality and Literature: Reflections Across Disciplines*, University of Toronto Press, Toronto 2011.
- Di Blasio, Francesca, *La disseminazione del margine: leggere la letteratura australiana delle donne*, in Mercedes Arriaga Flórez, Salvatore Bartolotta, Milagro Martin Clavijo (eds.), *Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura*, Arcibel Editores, Sevilla 2013, pp. 348-365.
- Di Blasio, Francesca, “*Our presence is the flesh of fresh new worlds*”: *Antipodean Conceptions of Artistic Creativity*, «Textus», 25.2 (2011), pp. 255-271.

---

<sup>1</sup> I nomi indigeni non vengono invertiti nell’elenco in ordine alfabetico in quanto il primo segmento di cui sono composti è più identificativo rispetto al secondo.

- Di Blasio, Francesca, *Memory is Desire: Epistemological Premises and Desiring Textualities in Indigenous Australian Literature*, «Textus», 23.2 (2009), pp. 270-298.
- Di Blasio, Francesca, *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*, Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, Trento 2005.
- Locatelli, Angela, *La conoscenza della letteratura/The Knowledge of Literature*, Voll. 1-10, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, Bergamo 2002-2011.
- Mitchell, Susan, *The Matriarchs: Twelve Australian Women Talk About Their Lives to Susan Mitchell*, Penguin Australia, Ringwood Vic. 1987.
- Mudrooroo Narogin, *The Poetemics of Oodgeroo of the Tribe Noonuccal*, in Adam Shoemaker (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of "Australian Literary Studies"*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.
- Nussbaum, Martha, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995.
- Oodgeroo Noonuccal, *My People* (3<sup>a</sup> edizione), The Jacaranda Press, Milton Qld. 1990.
- Oodgeroo Noonuccal, *Kath Walker in China*, The Jacaranda Press, Milton Qld. 1988.
- Reichl, Susanne, *Cultures in the Contact Zone. Ethnic Semiosis in Black British Literature*, WVT, Trier 2002.
- Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel, Frankfurt am Main, Leipzig 1994.
- Risset, Jacqueline, *Traduction et memoire poetique: Dante, Sceve, Rimbaud, Proust*, Éditions Herman, Paris 2007.
- Shoemaker, Adam (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of "Australian Literary Studies"*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.
- Simonsen, Karen-Margrethe, Jakob Stougaard-Nielsen (eds.), *World Literatures World Cultures. History, Theory, Analysis*, Aarhus University Press, Aarhus 2008.



- Sykes, Roberta, *While my Name is Remembered...*, in Adam Shoemaker (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of "Australian Literary Studies"*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.
- Tamisari, Franca e Francesca di Blasio (eds.), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*, Jaka Book, Milano 2007.
- Taylor, Andrew, *New Poetry*, «Australian Book Review», 36 (Winter 1967).
- Walker, Kath, *The Dawn is at Hand: Poems*, The Jacaranda Press, Brisbane 1966.
- Walker, Kath, *We Are Going: Poems*, The Jacaranda Press, Brisbane 1964.
- Watson, Sam, *Oodgeroo: Bloodline to Country*, Playlab Press, Brisbane 2009.
- Wright, Judith, *A Human Pattern. Selected Poems*, Imprint, Watson Bay NSW 1996.
- Wright, Judith, *The Cry for the Dead*, Oxford University Press, Melbourne 1981.
- Wright, Judith, *The Other Half: Poems*, Angus and Robertson, Sydney 1966.
- Wright, Judith, *The Two Fires*, Angus and Robertson, Sydney 1955.
- Wright, Judith, *The Gateway*, Angus and Robertson, Sydney 1953.
- Wright, Judith, *The Moving Image: Poems*, Meanjin Press, Melbourne 1946.

## SECONDA PARTE

- Ashcroft Bill, *Caliban's Voice. The Transformation of English in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London & New York 2009.

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, London & New York 1989.
- Bellorini, Maria Grazia (a cura di), *Introduzione a Judith Wright*, I.S.U., Università Cattolica, Milano 1999.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, New York 1994.
- Brathwaite, Edward K., *Nation Language*, in *The Postcolonial Studies Reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), Routledge, London 1995.
- Carlson, Keith Thor, Kristina Fagan, Natalia Khanenko (eds.), *Orality and Literature: Reflections Across Disciplines*, University of Toronto Press, Toronto 2011.
- Cantrell, Leon, *The Dawn Is At Hand*, «Poetry Magazine», 1 (February 1967).
- Chatwin, Bruce, *The Songlines*, Viking, New York 1987 (trad. it. di Silvia Gariglio, *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano 1987).
- Chesson, Keith, *Jack Davis: A Life-story*, Dent, Melbourne 1988.
- Cochrane, Kathie, *Oodgeroo*, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.
- Collins, John, *A Mate in Publishing*, in Adam Shoemaker (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of "Australian Literary Studies"*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.
- Davis, Jack, *John Pat and Other Poems*, Dent, Melbourne 1988.
- Davis, Jack, *No Sugar*, Currency Press, Sydney 1986.
- Davis, Jack, *Kullark (Home); The Dreamers*, Currency Press, Sydney 1982.
- Davis, Jack, *Jagardoo: Poems from Aboriginal Australia*, Methuen of Australia, Sydney 1978.
- Davis, Jack, *The First-Born and Other Poems*. Angus & Robertson, Sydney 1970.

- Davis, Jack, Stephen Muecke, Mudrooroo Narogin, Adam Shoemaker, *Paperbark: A Collection of Black Australian Writings*, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1990.
- Di Blasio, Francesca, *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*, Università degli Studi di Trento, Trento 2005, pp. 15-22.
- Fagan, Kristina *Private Stories in Aboriginal Literature*, in Keith Thor Carlson, Kristina Fagan, Natalia Khanenko (eds.), *Orality and Literature: Reflections Across Disciplines*, University of Toronto Press, Toronto 2011, pp. 153-176.
- Fanon, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Maspero, Paris 1961.
- Fanon, Frantz, *Peau Noire, Masques Blancs*, Éditions du Seuil, Paris 1952 (trad. it. Mariagloria Sears, *Pelle nera maschere bianche*, Marco Tropea, Milano 1996).
- Fitzgerald, Michael, *In Search of Namatjira*, «Art & Australia», 48/I (2010), pp. 68-71.
- Fox, Karen, “Oodgeroo Noonuccal: Media Snapshots of a Controversial Life”, in Peter Read, Frances Peter-Little, Anna Haebich (eds.), *Indigenous Biography and Autobiography*, The Australian National University E Press, Canberra 2008, pp. 57-68.
- Furlan, Alberto, *Il rapporto formatore di corpo e paesaggio nella cultura aborigena australiana in riferimento alla pratica rituale musicale*.  
Disponibile online:<http://aborigeni.interfree.it/3.html#3.2>.
- Gare, Nene, *The Fringe Dwellers*, Heinemann, London 1961.
- Giddens, Anthony, *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity, Cambridge 1991.
- Gilbert, Kevin (ed.), *Inside Black Australia: An Anthology of Aboriginal Poetry*, Penguin, Ringwood Vic. 1988.
- Gilbert, Kevin, *People are Legends*, University of Queensland Press, Brisbane 1978.
- Gilbert, Kevin, *Living Black: Blacks Talk to Kevin Gilbert*, Allen Lane, The Penguin Press, Melbourne 1977.

- Gilbert, Kevin, *Because a White Man'll Never Do It*, Angus & Robertson, Sydney 1973.
- Gilbert, Kevin, *End of Dreamtime*, Island Press, Sydney 1971.
- Heiss, Anita, *Black Poetics*, «Meanijn – Blak Times», 65/1 (2006), pp. 181-182.
- Holden, Robert, Nicholas Holden, *Bunyips, Australia's Folklore of Fear*, National Library of Australia, Canberra 2001.
- Hughes, Robert, *The Fatal Shore: A History of the Transportation of Convicts to Australia, 1787-1868*, Collins Harvill, London & Sydney 1987 (trad. it. di Anna Ravano e Gabriella Luzani, *La riva fatale: l'epopea della fondazione dell'Australia*, Adelphi, Milano 1990).
- Jones, Philip, *Unaipon, David (1872-1967)*, in *Australian Dictionary of Biography*, Vol. 12, Melbourne University Press, Melbourne 1990, pp. 303-305.
- Langford Ginibi, Ruby, *Don't Take Your Love to Town*, Penguin, Ringwood Vic. 2008.
- Marshall Moyle, Alice (ed.), *Music and Dance of Aboriginal Australia and the South Pacific: the Effects of Documentation on the Living Tradition: Papers and Discussions of the Colloquium of the International Council for Traditional Music, Held in Townsville, Queensland, Australia, 1988*, University of Sydney, Sydney 1992.
- Matthews, Brian, *Lawson, Henry (1867-1922)*, in *Australian Dictionary of Biography*, Vol. 10, Melbourne University Press, Melbourne 1986, pp 18-22.
- Mayne, Alan, Tim Murray, *In Little Lon... Wiv Ginger Mick: Telling the Forgotten History of a Vanished Community*, «The Journal of Popular Culture», 33/1 (2004), pp. 49-60.
- McCulloch, Alan, Susan McCulloch, Emily McCulloch Childs (eds.), *The New McCulloch's Encyclopedia of Australian Art*, 4<sup>th</sup> ed., Miegunyah Press, Melbourne 2006.
- McDermott, Dennis, *Dorothy's Skin*, Five Islands Press, Woolloongog 2003.

- McKay, Belinda, *Imagining the Hinterland: Literary Representations of Southeast Queensland Beyond the Brisbane Line*, «Queensland Review», 12/1 (2005), pp. 7-12.
- McLaren, Philip, *Scream Black Murder*, HarperCollins, Pymble NSW 1995.
- Morgan, Sally, *My Place*, Fremantle Arts Centre Press, Fremantle WA 1987 (trad. it. di Maurizio Bartocci, *La mia Australia*, Theoria, Roma e Napoli 1998).
- Mudrooroo Narogin, *The Poetemics of Oodgeroo of the Tribe Noonuccal*, in Adam Shoemaker (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of "Australian Literary Studies"*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.
- Mudrooroo Narogin, *Wild Cat Falling*, Angus & Robertson, Sydney 1965 (trad. it. Lorenzo Perrona, *Gatto selvaggio cade*, Le Lettere, Firenze 2003).
- Mudrooroo Narogin, *Writing from the Fringe: A Study of Modern Aboriginal Literature*, Hyland House, South Yarra Vic., 1990.
- Muecke, Stephen, *Joe in the Andamans and Other Fictocritical Stories*, Local Consumption Publications, Sydney 2008.
- Muecke, Stephen, *Ancient & Modern: Time, Indigenous Culture and Philosophy* (University of New South Wales Press, Sydney 2004).
- Norris, Barry, *Domesticating Resistance: the Dhan-Gadi Aborigines and the Australian State*, Berg, Oxford 1989.
- Oboe, Annalisa (ed.), *Mongrel Signatures. Reflections on the Work of Mudrooroo*, Rodopi, New York 2003.
- Russo, Katherine E., *Practices of Proximity: The Appropriation of English in Australian Indigenous Literature*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2010.
- Scott, Kim, *True Country*, Fremantle Arts Centre Press, South Fremantle WA 1993.
- Shoemaker, Adam (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of "Australian Literary Studies"*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.

- Shoemaker, Adam, *Black Words White Page: Aboriginal Literature 1929–1988*, Australian National University E Press, Canberra 2004.
- Shoemaker, Adam, *Mudrooroo: A Critical Study*, Angus & Robertson, Pymble NSW 1993.
- Sykes, Roberta, *While my Name is Remembered...*, in Adam Shoemaker (ed.), *Oodgeroo: A Tribute. A Special Issue of "Australian Literary Studies"*, 16/4, University of Queensland Press, St. Lucia Qld. 1994.
- Taffe, Sue, *Black and White Together FCAATSI: the Federal Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders, 1958-1973*, University of Queensland Press, Brisbane 2005.
- Tamisari, Franca, Francesca di Blasio (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*. Jaka Book, Milano 2007.
- Tamisari, Franca, *Danza e intercorporalità: la lusinga e il pericolo dei complimenti*, «La ricerca folklorica», 45 (2002), p. 89-99.
- Tamisari, Franca, *Saggezza del dreaming e visione moderna. La micropolitica del genere in una comunità indigena australiana*, «La ricerca folklorica», 46 (2002), pp. 51-59.
- Taylor, Andrew, *New Poetry*, «Australian Book Review», 36 (Winter 1967).
- Tuccio, Silvana (ed.), *Sguardi australiani: idee immaginari e cinema degli antipodi*, Le Mani, Genova 2003.
- Tuccio, Silvana, *Cinema. I cortometraggi di Tracey Moffatt, Ivan Sen, Darlene Johnson e Richard Frankland*, in Franca Tamisari e Francesca di Blasio (eds.), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*. Jaka Book, Milano 2007, pp. 171-187.
- Unaipon, David, *Native Legends*, Hunkin, Ellis & King, Adelaide 1929.

- van Toorn, Penny, *Writing Never Arrives Naked: Early Aboriginal Cultures of Writing in Australia*, Aboriginal Studies Press, Canberra 2006. Versione elettronica: [http://epress.anu.edu.au/bwwp/mobile\\_devices/index.html](http://epress.anu.edu.au/bwwp/mobile_devices/index.html).
- Walker, Kath, *We Are Going*, The Jacaranda Press, Brisbane 1964.
- Watson, Sam, *The Kadaitcha Song*, Penguin Books, assisted by the Literature Board of the Australia Council, Ringwood Vic., New York 1990.
- Wyclif Reed, Alexander, *Aboriginal Stories*, Reed Books, Sydney 1994, pp. 11-44.





## INDICE DEI NOMI

- Ashcroft, Bill, 18n, 26, 26n, 42, 42n, 43n, 44n, 255, 257, 258  
Bellorini, Maria Grazia, 57n, 131n, 258  
Berg, Sonia, 41  
Bhabha, Homi, 26, 26n, 54n, 255, 258  
Blake, William, 32  
Brathwaite, Edward K., 18n, 44, 44n, 255, 258  
Cantrell, Leon, 29, 29n, 61, 62, 62n, 255, 258  
Carlson, Keith Thor, 18n, 43n, 255, 258  
Chatwin, Bruce, 47, 47n, 258  
Chesson, Keith, 40n, 258  
Cilento, Raphael Jr., 57  
Clouston, Brian, 75  
Cochrane, Kathie, 55n, 56n, 57n, 76n, 258  
Collins, John, 47n, 52n, 64, 64n, 65, 258  
Croce, Benedetto, 31  
Cromwell, Oliver, 30  
Davis, Jack, 40, 40n, 48, 48n, 55, 55n, 258, 259  
Dennis, C.J., 58, 58n  
Devaney, James, 74, 74n, 75, 76  
Doolan, Frank, 52  
Duroux, Mary, 52  
Elkin, Adolphus Peter, 72, 72n  
Everett, James, 52  
Fagan, Kristina, 18n, 43n, 255, 258, 259  
Fanon, Frantz, 54, 54n, 55, 259  
Fitzgerald, Michael, 106n, 259  
Fox, Karen, 57n, 259  
Frankland, Richard, 41n, 262  
Furlan, Alberto, 45n, 53, 259  
Gare, Nene, 59, 59n, 259  
Giddens, Anthony, 51, 51n, 259  
Gilbert, Kevin, 40, 40n, 41n, 51, 52, 52n, 56, 67, 259, 260  
Gilmore, Mary, 35, 35n, 76, 76n  
Gorbačev, Michajl, 60  
Griffiths, Gareth, 18n, 26n, 42, 42n, 44n, 255, 258  
Haebich, Anna, 57n, 259  
Heiss, Anita, 31, 49, 49n, 260  
Holden, Nicholas, 139n, 260  
Holden, Robert, 139n, 260  
Hughes, Robert, 47, 47n, 260  
Johnson, Darlene, 41n, 262  
Jones, Philip, 39n, 260  
Khanenko, Natalia, 18n, 43n, 255, 258, 259  
Langford Ginibi, Ruby, 48, 48n, 260  
Lawson, Henry, 92, 92n, 260  
Locatelli, Angela, 20n, 26n, 256  
Malcom X, 55  
Maris, Hyllus, 41  
Marley, Bob, 55  
Marshall Moyle, Alice, 119n, 260  
Marshall, Rex, 52  
Marvell, Andrew, 30  
Matthews, Brian, 92n, 260  
Mayne, Alan, 58n, 260  
McCulloch Childs, Emily, 105n, 260  
McCulloch, Alan, 105n, 260  
McCulloch, Susan, 105n, 260

- McDermott, Dennis, 49, 49n, 50, 260
- McKay, Belinda, 141, 141n, 261
- McLaren, Philip, 52, 52n, 53, 261
- Mitchell, Susan, 19n, 256
- Moffatt, Tracey, 41n, 262
- Morgan, Sally, 47, 47n, 48, 261
- Mudrooroo Narogin, 29, 29n, 40, 40n, 48, 48n, 50, 53, 54, 54n, 55, 56, 65, 66, 66n, 67, 89, 256, 259, 261
- Muecke, Stephen, 48, 48n, 259, 261
- Murray, Tim, 58n, 260
- Namatjira, Albert, 27, 77, 78, 81, 85, 103, 105, 105n, 106, 106n, 107, 120, 123, 150, 172, 181, 194, 195, 259
- Norris, Barry, 45n, 261
- Nussbaum, Martha, 26n, 256
- Oboe, Annalisa, 40n, 261
- Peter-Little, Frances, 57n, 259
- Read, Peter, 57n, 259
- Reichl, Susanne, 26n, 256
- Rilke, Rainer Maria, 13, 13n, 256
- Risset, Jacqueline, 31n, 256
- Rudd, Kevin, 25
- Russo, Katherine E., 43n, 261
- Scott, Kim, 53, 53n, 261
- Sen, Ivan, 41n, 262
- Shoemaker, Adam, 40n, 48, 48n, 49n, 63, 63n, 64, 64n, 65, 65n, 66n, 89, 256, 257, 258, 259, 261, 262
- Simonsen, Karen-Margrethe, 26n, 256
- Stougaard-Nielsen, Jakob, 26n, 256
- Sykes, Roberta, 29, 29n, 31, 65, 65n, 67, 257, 262
- Taffe, Sue, 88n, 262
- Tamisari, Franca, 41n, 42n, 43n, 45n, 51n, 53n, 67n, 119n, 145n, 257, 262
- Taylor, Andrew, 29, 29n, 61, 62, 62n, 257, 262
- Tiffin, Helen, 18n, 26, 26n, 42, 42n, 44n, 255, 258
- Tuccio, Silvana, 41n, 262
- Unaipon, David, 39, 39n, 260, 262
- van Toorn, Penny, 40n, 45, 45n, 263
- Walker, Bruce Raymond, 57, 97, 100, 150
- Walker, Denis (Bejam Kunmunara Jarlow Nunukel Kabool), 27
- Walker, Vivian (Kabul Oodgeroo Noonuccal), 57, 60, 127, 128, 210, 211
- Watson, Julie, 52
- Watson, Sam, 35, 35n, 52, 52n, 53, 251, 263
- Williamson, Malcom, 60
- Wright, Judith, 19-21, 22n, 23, 24, 24n, 25, 25n, 26, 57, 57n, 58n, 61, 61n, 70-72, 75, 130, 131, 131n, 257
- Wyclif Reed, Alexander, 44n, 263.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafa delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmlinghaus-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.

- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2011.
- 136 S. Fusari, «Flying into uncharted territory»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.

- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordegli, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2012.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.

