



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Attraversare il deserto. Il tema del viaggio
nella scrittura di Robyn Davidson*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Anna Mattiello
n° matricola 1234660 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

*A mio padre,
che avrebbe tanto voluto essere qui*

Indice

Indice	3
Introduzione	5
Capitolo I	9
La scrittura di viaggio delle donne	9
1.1. La viaggiatrice come autrice	9
1.2. Mobilità e identità di genere	22
1.3. La <i>flâneuse</i> e la viaggiatrice	29
Capitolo II	34
Raccontare l’Australia	34
2.1. Sulle orme di Bruce Chatwin	34
2.2. Lo spazio degli aborigeni	40
2.3. Questioni di sguardo	45
2.4. Il percorso di Robyn Davidson	47
Capitolo III	51
<i>Tracks</i> di Robyn Davidson	51
3.1. La fatica del viaggio	51
3.2. Partire senza bagagli	55
3.3. In compagnia degli animali	69
3.4. La lentezza del viaggio	74
3.5. Il ritorno	76
Bibliografia.....	81
Sitografia	83
Filmografia	83

Introduzione

Il racconto di viaggio è tradizionalmente associato alla figura maschile: Odisseo naviga nel Mediterraneo, Penelope lo aspetta a casa. Questa divisione dei ruoli nella contemporaneità viene messa in discussione, permettendo alle donne di rompere quel limitante cerchio familiare, culturale e disciplinare che nel corso della storia le ha portate a muoversi nell'ombra. Nel panorama letterario sono sempre più numerose le scrittrici di viaggio, portatrici di nuovi punti di vista sulla realtà a lungo confinata al solo sguardo maschile, in una chiave più polifonica e aperta al cambiamento.

La tesi prende in esame Robyn Davidson e il suo contributo nel campo della scrittura di viaggio femminile, con particolare riferimento al suo libro di viaggio *Tracks* (Orme, 1980)¹. L'elaborato si concentra sulla scelta dell'autrice di attraversare il deserto australiano e su come essa abbia vissuto l'esperienza del viaggio. Partendo da una presentazione generale della scrittura di viaggio femminile, si analizzerà in seguito il contributo di alcuni autori hanno esplorato la storia e la cultura del territorio australiano e dei suoi abitanti, per focalizzarsi infine sulla lettura dell'opera di Robyn Davidson.

Il primo capitolo è dedicato alla parte introduttiva dell'argomento; riprende gli studi di Karen R. Lawrence² che riflette sulla figura femminile come soggetto in movimento, prendendo in esame alcune scrittrici e viaggiatrici a partire dal XVII secolo, analizzando minuziosamente le loro opere e cercando di evidenziarne la forza vitale e narrativa. Tale studio invoglia il lettore a scoprire di più sui generi della letteratura di viaggio femminile, spaziando tra romanzi realistici e di fantasia, sentimentali e di saggistica che si collocano

¹ R. Davidson, *Tracks* (1980), London, Picador, 1998.

² Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca, Cornell UP, 1994.

nella narrativa postmoderna. Mettendo in relazione opere e figure letterarie e cinematografiche diverse tra loro, insieme agli studi di Daniela Brogi³, Kristi Siegel⁴ e Giampaolo Nuvolati⁵, nel capitolo si riflette su come e il soggetto che attraversa un luogo o una città possa modificare il proprio racconto del paesaggio urbano e rurale a partire anche dalla sua identità di genere, demolendo e ricostruendo idee e preconcetti culturali, storici e sociali legati al passaggio di un corpo femminile nello spazio urbano.

Nel secondo capitolo si riflette sull'importanza della letteratura di viaggio riscoperta intorno alla fine degli anni Settanta grazie a Bruce Chatwin e ad altri autori suoi contemporanei, tra cui Robyn Davidson. Nelle sue opere, in particolare *The Songlines* (Le Vie dei Canti, 1987)⁶, un volume dedicato all'*outback* australiano, Chatwin esplora il nomadismo e presenta un incontro culturale nel quale lo scrittore, raccontando la mitologia aborigena, individua come l'esperienza del viaggio implichi una ridefinizione dell'io del viaggiatore proprio a partire dalla relazione con la terra che sta attraversando. Questo tipo di riflessione la compie e la descrive anche Robyn Davidson in *Tracks* (1980), grazie alla quale Chatwin ha potuto avvicinarsi alla cultura aborigena. Entrambi gli autori sono testimoni delle ingiustizie subite dalle comunità degli aborigeni e che è possibile riscontrare anche nel film di Werner Herzog *Wo die grünen Ameisen träumen* (Dove sognano le formiche verdi, 1984)⁷. In particolar modo, è rilevante la testimonianza di Robyn Davidson, in quanto non sempre le donne viaggiatrici che scrivono delle loro esplorazioni vengono prese in considerazione. Molti critici hanno evidenziato la sua figura come eccezionale, cosa che l'autrice ha rigettato, perché il messaggio che vuole trasmettere con il suo viaggio a piedi attraverso il deserto australiano con la sola compagnia di quattro cammelli e del suo cane, è che chiunque può fare un'esperienza di questo tipo, basta credere nelle proprie capacità e rifiutare gli standard culturali legati alla figura femminile.

³ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.

⁴ K. Siegel, *Gender, Genre & Identity in Women's Travel Writing*, New York, Peter Lang, 2004.

⁵ G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, University Press, 2013.

⁶ B. Chatwin, *The Songlines* (1987), London, Penguin, 1988.

⁷ W. Herzog, *Wo die grünen Ameisen träumen*, trad. it. *Dove sognano le formiche verdi*, GER-AUS, 1984.

Chatwin e Davidson, attraverso i loro testi, raccontano lo sforzo intellettuale di dare senso e interpretare ciò che non si conosce come un'opportunità di diventare, come dice Hans-Georg Gadamer, «uomo sperimentato»⁸, cioè una persona in grado di mettere in discussione il proprio essere, a mettere in dubbio le proprie conoscenze, per esperire ciò che l'incontro con l'altro porta: nuove esperienze.

Nel terzo capitolo si intende approfondire e fornire una possibile chiave di lettura dell'opera dell'autrice australiana Robyn Davidson che, nel corso del suo resoconto, si spoglia man mano delle proprie convinzioni, mettendo in discussione la propria identità, il legame con la propria terra, aprendosi a nuove esperienze e a imparare da esse, iniziando così a conoscere il proprio 'altro' io dentro di sé attraverso il confronto con la dura realtà del deserto e riscoprendo se stessa. Il viaggio inizia a lasciare le proprie orme sull'io della scrittrice; il percorso di conoscenza e di apprendimento dell'autrice è attraversato da dure prove, che rappresentano per la viaggiatrice continui ostacoli nel suo tentativo di sradicarsi dalla sua vita precedente, dalla sua visione di sé legata alla paura di fare il primo passo, di decidere di svolgere un viaggio di tale portata da sola, percorrendo ben millesettecento miglia a piedi per raggiungere l'Oceano Indiano, che la porta a un radicale cambiamento. I suoi passi diventano ogni giorno di più, in quei due anni di preparazione e i nove lunghi mesi di viaggio, un segno di identità, di conoscenza e di confronto inestimabile con le orme dei primordiali abitanti del territorio australiano. La viaggiatrice trova nel deserto, insieme alla cultura aborigena e al rapporto che instaura con gli animali con cui viaggia, più di quanto la città le riserva al suo ritorno. Il viaggio insegna all'autrice che per essere liberi è necessario mettersi alla prova costantemente per non cedere alla comodità dei modelli e delle etichette, che si può essere forti e potenti quando ci si permette di esserlo e, non da ultimo, che è importante scegliere di seguire il proprio sogno, di viaggiare senza badare a cosa pensano gli altri, superando i propri limiti.

L'interesse per l'argomento nasce dalla volontà di riscoprire lo sguardo femminile in un genere letterario a lungo pensato solo al maschile. L'autrice presa in esame in questa tesi riesce a mettere in luce le fragilità e le difficoltà che ogni persona può riscontrare in ogni viaggio che compie, sia esso un itinerario reale in un territorio inesplorato, oppure un viaggio nel proprio retaggio identitario, fondendo in sé una forza e una delicatezza

⁸ H. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 411.

disarmanti. Le sue descrizioni oneste, reali e stimolanti del territorio australiano con il quale Davidson si identifica e riscopre se stessa rendono il viaggio compiuto dall'autrice una prova di coraggio, di crescita personale, di incontro e di confronto con la propria terra. L'avventura svolta dall'autrice non si è conclusa in Australia, ma continua ancora oggi, tra le pagine della storia della letteratura di viaggio femminile.

Capitolo I

La scrittura di viaggio delle donne

1.1. La viaggiatrice come autrice

In the multiple paradigms of the journey plot – adventure, pilgrimage, exile, for example - women are generally excluded, their absence establishing the world of the journey as a realm in which man confronts the “foreign”. Women (like Penelope) serve as the symbolic embodiment of home; often, however, a female figure (like Circe) may signify the foreign itself⁹.

Karen R. Lawrence scrive che tradizionalmente nel racconto di viaggio si pensa al viaggiatore associandolo a una figura maschile: Odisseo si muove nel Mediterraneo, Penelope lo aspetta. Questa divisione dei ruoli è legata ad una società maschilista, a una permanenza senza tempo nell'assegnazione del posto nella narrazione. L'autrice mette in luce alcune scrittrici e viaggiatrici britanniche a partire dal XVII secolo, prendendo in esame le loro opere cercando di estrapolarne la forza vitale e scardinare insieme ad esse tale paradigma, per scatenare nel lettore il desiderio di scoprire di più su queste Penelopi che invece di aspettare, partono da sole tracciando il proprio itinerario, lasciando una traccia: l'inizio del filo per guidarci all'interno del loro vagabondaggio narrativo e fisico.

Lawrence attraversa i vari generi della letteratura di viaggio, spaziando tra romanzi realistici e di fantasia, sentimentali e di saggistica che si collocano nella narrativa postmoderna. Mettendo in relazione opere molto diverse tra loro, a livello storico, generico e politico, come il viaggio immaginario di Margaret Cavendish nel romanzo *Assaulted and Persued Chastity* (1656), e il postmoderno di Christine Brooke-Rose con

⁹ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca, Cornell UP, 1994, p. 1.

Between (1968) e di Brigid Brophy, *In Transit* (1969), insieme alle parole e alle opere di Mary Wollstonecraft, Sarah Lee, Mary Kingsley, Virginia Woolf, l'autrice "naviga" ed esplora con loro il valore del viaggio stesso e il significato del genere per la scrittura di viaggio, ribalta le costruzioni discorsive che si sono diffuse nel corso del tempo e hanno consolidato un immaginario simbolico patriarcale, decostruisce la dicotomia tra viaggio e casa, altro e sé, straniero e domestico, mettendo alla prova i limiti e i vincoli sociali delle donne, riconcettendo i significati associati alla femminilità.

La prima metà del Novecento, soprattutto per la letteratura inglese e francese, è un periodo che Matthew Graves, riprendendo il critico Paul Fussell, definisce «golden age of travel», ricordando grandi scrittori come Graham Greene, Robert Byron, Peter Fleming ed Evelyn Waugh. Ha avuto poi un ulteriore sviluppo e rinascimento editoriale superando il periodo d'oro degli anni Venti e Trenta del Novecento negli anni Ottanta e Novanta segnato da *In Patagonia* (1977) di Bruce Chatwin e *An Unexpected Light* (Una luce inattesa, 1997) di Jason Elliot¹⁰, seguiti anche da grandi scrittrici di viaggio; tuttavia, la donna tende ancora ad essere immaginata come figura domestica, oppure, all'opposto, come rappresentazione di un'alterità perturbante e, come afferma Lawrence, si trova ad affrontare il «phallogentrism of typologies of the journey»¹¹, elemento comune ai precedenti studi sulla scrittura di viaggio. Lawrence, tramite la sua analisi sul rapporto tra genere e scrittura di viaggio, esamina come il viaggio sia caratterizzato da una retorica maschile della scoperta e del possesso. L'alterità femminile rispetto al maschile rappresenta, per quella dialettica dell'«anti-medesimo»¹², il carattere seducente e pericoloso dell'ignoto. Il fatto che all'ignoto vengano date fattezze femminili e la loro ricorrente presenza/assenza evidenzia la prospettiva maschilista. Contro quest'ultima si impegnano alcune scrittrici di viaggio oltre a quelle sopra citate, tra cui: Vita Sackville-West¹³, *Passenger to Teheran* (Passaggio a Teheran, 1926), Freya Stark, *The Valleys of the Assassins* (Le valli degli assassini, 1934), Rebecca West, *Black Lamb, Grey Falcon* (Viaggio in Jugoslavia, 1941) ed Ella Maillart, *La Voie cruelle* (La via crudele, 1947),

¹⁰ M. Graves, «Nowhere Left to Go? The Death and Renaissance of the Travel Book». *World Literature Today*, vol. 77, no. 3/4, 2003, p. 53.

¹¹ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, cit., p. 3.

¹² F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, Milano, Il Saggiatore, 1992, pp. 185-186.

¹³ Vita Sackville-West è una scrittrice legata a Virginia Woolf, le ha dedicato *Orlando* (1928).

portatrici di un nuovo punto di vista a lungo marginale in chiave più polifonica, aperta al cambiamento, mostrando come, andando verso la contemporaneità, «le arti e la letteratura abitano uno spazio più che mai ibrido e plurale, ma non perciò meno interessante, [...]». Essere scrittrici, o scrittori, non significa solo scrivere bene; [...] vuol dire far vedere il mondo, reiventandolo, come nessun'altra o nessun'altro te l'aveva o te lo farà mai più sperimentale e conoscere»¹⁴.

Lawrence, per illustrare il perturbante, riprende alcuni studi di Sigmund Freud che analizza i sogni ricorrenti di un uomo su un viaggio, e rivela sia la repressione che l'inaspettata ricomparsa e gratificazione del corpo della madre. Ogniqualvolta un uomo ricorda o sogna un luogo e gli sembra familiare si può interpretare tale spazio come un riferimento ai genitali della madre o a un'altra parte del suo corpo. Dunque, ciò che sembrava non essere familiare un tempo lo era, è questo il motivo per cui si cerca di partire e allontanarsi dal luogo che evoca e simboleggia tale figura. L'autrice fa riferimento al libro *The Adventurer: The Fate of Adventure in the Western World* (1974), in cui Paul Zweig teorizza la «unrelenting masculinity» dell'avventura e le strategie di difesa dietro l'esclusione delle donne, e dove l'evasione femminile è la forza trainante della trama dell'avventura e l'impulso al viaggio. Zweig sostiene che gli uomini sono spinti dal desiderio di conquistare, possedere e sconfiggere i molteplici volti della donna, ma in che modo? Egli reinventa le forme stesse della mascolinità affermando che i viaggiatori hanno bisogno di liberarsi dal legame con il femminile, di inibire il desiderio verso il corpo della donna, che riconduce a quello della madre, e di separarsene nel modo più rapido e, a volte, più violento possibile. L'ansia creata da questo desiderio determina la volontà del viaggiatore di “bandire” l'energia femminile lontano, in un luogo ignoto, ma essa riappare comunque sotto forma di prove e difficoltà che deve fronteggiare nel corso del suo viaggio. Quando il viaggiatore/eroe deve attraversare luoghi che al loro interno presentano figure minacciose e mitiche, egli è portato a intenderli come una delle tante forme e volti in cui si tramuta la figura femminile, e questa loro apparizione inaspettata si pone come antagonista. La forma più spaventosa con cui la donna si presenta non è tanto l'oppositore armato che combatte in funzione di sconfiggere il valoroso eroe, ma la seduttrice che minaccia di spingere il viaggiatore a tornare in un oblio simile al

¹⁴ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 90-91.

grembo materno, spogliandolo di ogni certezza che lo ha portato a intraprendere il viaggio. Secondo tale analisi, personaggi come Calipso, Circe, Didone, Delila, Medea, Clitennestra, le sirene, Gradiva sono figure chiave per il modo in cui il corpo e la parola femminile possono minacciare l'intera impresa del viaggiatore, sovvertirne l'avventura e cambiarne radicalmente gli esiti e gli scopi prefissati sia quando è ancora a casa, sia quando è in viaggio, deviandone il percorso e assorbendo le sue energie, impedendo così il suo proseguimento. Fondamentale è anche il tema del *nostos*, del ritorno a casa, che lega anch'esso la figura femminile alla casa in sé. Il motivo che spinge Odisseo a continuare il viaggio è anche il desiderio e la speranza che prima o poi potrà tornare a casa, ritornare in quel luogo sicuro e garante di quel riposo tanto ambito dal viaggiatore stanco, ed è ciò che porta e determina il concludersi della storia, ma se l'avesse dimenticato avrebbe scordato lo scopo del viaggio¹⁵.

Il primo incontro di Odisseo è caratterizzato da una prova dove lui e i suoi compagni vengono messi davanti alla tentazione dell'oblio, tentazione che libera dalla sofferenza cullandoli in un dolce abbraccio verso il vuoto e la dimenticanza. In tal modo si sottolinea l'importanza del ritorno:

Ma chi di essi mangiava il dolcissimo frutto del loto, non voleva più né riferire notizie e nemmeno partire; ma lì insieme con i Lotofagi preferivano restare a pascersi di loto e dimenticare il ritorno. Costoro io con la forza alle navi li riportai, piangenti, e trascinatili nelle concave navi, li legai sotto i banchi. Per gli altri fidati compagni ordinai di fare in fretta a salire sulle navi veloci, sì che nessuno, mangiando del loto, dimenticasse il ritorno¹⁶.

Il ritorno determina la continuità del suo io, per questo è fondamentale; se scorda il ritorno, Odisseo non dimentica solo Penelope e Telemaco, ma anche se stesso e i ricordi, le esperienze che lo rendono tale. L'*Odissea* presenta il paradigma definito da Hartog in *Memoria di Ulisse* (1996) di viaggio circolare, che porta al ritorno a casa individui diversi e più saggi. Odisseo non può perdere il ritorno altrimenti smarrirebbe se stesso e non rappresenterebbe più quell'uomo ricco di ingegno e astuzia. Questo riportare l'ignoto traducendolo con qualcosa di mostruoso o ricondurlo a qualcosa di familiare è una forma

¹⁵ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, cit., pp. 3-6.

¹⁶ Omero, *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, P. Fabrini, Milano, BUR Rizzoli, 2010, IX, vv. 94-100, p. 507.

di violenza concettuale che nasce dal desiderio di conoscere ciò che ci circonda e rendere più comprensibile ciò che non si riesce a intendere. Nel canto XII dell'*Odissea* si trova, nell'ultima parte dell'avventura, la maga Circe che rappresenta il doppio carattere dell'ignoto: seducente e pericoloso, potenzialmente letale e mortifero. Lei si avvale di strumenti quali i suoi poteri magici e l'arte della parola che promette la realizzazione di un desiderio, pianificando come una stratega ogni futura azione, tessendo le fila della trama da essa pianificata. Circe, non per nulla, viene presentata ai primi marinai che sbarcano nei pressi della sua casa come una donna che strega gli animali e che canta magnificamente dentro casa, chiamando a sé l'interesse degli uomini:

Trovarono in una vallata la dimora di Circe [...]. Intorno ad essa c'erano lupi montani e leoni, che lei aveva stregato, dando loro maligne pozioni. [...]. E di essi cominciò a parlare Polite, condottiero degli uomini, che dei mei compagni era a me più caro e stimato: 'Amici, qui all'interno qualcuna impegnata in una grande tela canta un bel canto, e tutto il suolo vibra e ne risuona, forse è una dea o forse una donna. Su, presto, gridiamo'. [...] E quella, subito uscì e aprì le porte splendenti e li invitò: essi, stolti, tutti insieme la seguirono¹⁷.

Circe è una figura che incorpora la magia e l'oblio, diviene simbolo della lusinga sessuale e della seduzione deliberata; la maga rappresenta la tentazione che porta gli uomini a cedere ai propri istinti più infimi, rendendoli simili alle bestie. Tali abilità non sono le uniche della dea; Circe ha anche la funzione di guida e di oracolo: la maga consiglia al viaggiatore la strada migliore per tornare a casa e lo avvisa inoltre che nel corso del suo viaggio incontrerà altrettante figure ammaliani, ma letali, raccomandandogli di rimanere all'erta, ma Odisseo decide di raccontare ai compagni quanto la dea gli ha riferito in modo completamente distorto, e crea una propria strategia per continuare il viaggio.

Nonostante le sue abili doti di stregoneria, Circe non riesce a far rimanere Odisseo a causa dell'intervento di Hermes, il quale ha agito anche quando il re di Itaca incontra la ninfa Calipso, dunque «Thus Hermes protects his traveler from the female magic that would threaten the narrative itself. [...] The magical power of female is here antagonistic of the power of Hermes – and it saps the energy of adventure and narrative»¹⁸.

¹⁷ *Ivi*, X, vv. 210-231.

¹⁸ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, cit., p. 7.

Riflettendo attentamente sulle donne presenti nell'*Odissea*, esse offrono a Odisseo due modi per continuare il suo viaggio, quello circolare che lo riconduce a casa, e quello nomade che prevede un progressivo alleggerimento di identità, rappresentate rispettivamente da Itaca e dall'oltre, una sorta di ossimoro tra dentro e fuori, tra conosciuto e inesplorato che descrive perfettamente lo spirito dell'esploratore che è presente anche nella figura del viaggiatore e della viaggiatrice moderna e contemporanea: decidere se farsi cogliere dall'ignoto e lasciarsi influenzare da esso, essere sia regista che osservatore, cogliendo l'opportunità di perdersi per riscrivere se stesso o ritornare a casa rimanendo se stessi, pur capendo il proprio sé e ciò che lo circonda in modo più consapevole.

Tra le prodigiose avventure del grande Odisseo, insieme a queste rappresentazioni femminili, minacciose e al contempo affascinanti, si perde momentaneamente di vista un personaggio in particolare, nascosto nell'ombra, ma sempre presente in questa vicenda: Odisseo viaggia e racconta le proprie avventure, ma tra le mura di Itaca chi ne tiene traccia?

Penelope è la scrittrice e la navigatrice silenziosa che viaggia, pur nella sua immobilità, trascrivendo, riformulando e dispiegando la tela, imitando il ritmo ondulatorio e progressivo del ritardo di Odisseo e del suo viaggio per mare. Penelope è una tra le prime figure femminili che destruttura i confini della narrazione, ridefinendo la propria identità, tessendo la sua vita e quella di Odisseo, unendo luoghi e spazi differenti e lontani: «Penelope is in two place at once»¹⁹. Penelope viaggia parallelamente a lui, immaginando e provando le stesse angosce e speranze del consorte, è nomade nella sua interiorità e emotività. Lawrence sottolinea, tramite lo studio di Serres, che a differenza delle altre donne che incontrano Odisseo, la regina di Itaca non cerca di fermare l'errante Odisseo e con esso la narrazione ma, al contrario, cerca di rispettare la naturale durata del viaggio a discapito del suo desiderio di riabbracciare al più presto il suo amato, custodendo quella circolarità che lo riconurrà dove tutto è iniziato, a Itaca, insieme a lei²⁰.

¹⁹ *Ivi*, p. 9.

²⁰ *Ivi*, p. 8.

Questa situazione del «femminile in movimento»²¹ che si moltiplica e si sviluppa in molteplici generi letterari, soprattutto nel Novecento, ricorda come tali figure mitiche che venivano raffigurate in assenza e alterità sono «un segno particolarmente efficace per raccontare l'esperienza della vita, e dei suoi significati, in quanto passaggio, metamorfosi, scoperta, cambiamento»²².

Lawrence, nel trattare le scrittrici di viaggio come Sarah Lee e Mary Kingsley, legge la sfida nel trovare il proprio equilibrio tra la figura di esploratrice e la propria identità, l'opportunità di osservare e comprendere il confronto britannico con gli africani occidentali, ponendosi anche delle domande su come i loro scritti, insieme a quelli di chi ha scritto prima di loro, abbia influenzato, arricchito o contraddetto la visione dei loro lettori nei confronti della spinta imperialistica inglese. È interessante notare, inoltre, come tali paesi, un tempo rappresentati come un "oltre" agli estremi del mondo, lontano dall'immaginazione europea, in parte rappresentino anche la condizione femminile che per secoli ha continuato a persistere, vedendo la donna come una figura del liminare: «In effetti, i confini (*Borderlands*) sono fisicamente presenti ogni volta che due o più culture entrano in contatto, che persone di razze differenti occupano lo stesso Territorio, che le classi inferiori, basse, medie o superiori si toccano, che lo spazio tra due individui si riduce a una "intimità"»²³.

Sarah Lee riesce, nelle note a piè di pagina, a riportare la propria esperienza in modo più libero, ricco di aneddoti e descrizioni etnografiche, osservazioni sul territorio insieme alla propria opinione su ciò che ha potuto osservare in Africa, registrando il confronto britannico con gli africani occidentali «to imagine her own adventurous circulation and to explore the complexities of racial encounter. It provided a form of displacement, a realm of possibility, that licensed a going out from experience, a textual circulation»²⁴.

²¹ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit. p. 6.

²² *Ibidem*.

²³ G. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* [1987], San Francisco, Aunt Lute Books, 1999, p. 19, trad. it. *Terre di confine/La Frontiera*, a cura di P. Zaccaria, Bari, Palomar, 2000, citato in B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 73.

²⁴ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, op. cit., p. 124.

Lawrence essendo interessata a esaminare «the geography of narrative and narrative theorizing»²⁵ sottolinea anche come la scelta del titolo di un'opera possa essere importante per esemplificare la propria importanza nel campo della letteratura – in questo caso di viaggio – marchiando così il proprio nome e genere in tale tipologia testuale; infatti, l'opera di Mary Kingsley, *Travels in West Africa* (1893), è l'unico testo di cui tratta che include la parola viaggio nel titolo²⁶. L'etnografa, scrittrice scientifica ed esploratrice britannica trascorse due anni in Africa per ricercare antiche religioni e raccogliere esempi di storia naturale. Viaggiò in aree selvagge, lontane da qualsiasi tipo di civiltà europea e condusse importanti ricerche tra i fiumi Ogowe e Rembeve. Con uno stile e un umorismo unico, ha portato una significativa rivalutazione della visione degli uomini, sia viaggiatori che eruditi, nei confronti dell'esplorazione in Africa²⁷.

Molti scritti di viaggiatrici sono finzioni consapevoli di sé, e la persona che si sviluppa dalle pagine è un personaggio tanto quanto una donna in un romanzo. Un esempio è Isabella Bird che enfatizza le difficoltà che affronta durante il viaggio, forse per sottolineare il contrasto tra Miss Bird, la coraggiosa esploratrice, e Isabella, la semi-invalida di casa, che è capace di sopportare difficoltà che altre donne non sono in grado di affrontare²⁸, o il personaggio di Margaret Cavendish, *Travelia*, o come, in certi aspetti lo è anche Rachel Vinrace, protagonista del primo romanzo di Virginia Woolf che si approfondirà in seguito.

La Lawrence illustra come il viaggio «[...] furnishes a testing ground for this relational notion of identity, exaggerating the politics of location which infuses all identity formation»²⁹. La donna errante e il suo viaggiare è visto dall'autrice come un «exilic wandering», legato a vari elementi e cause, specialmente alla necessità e al rischio, come il viaggio immaginario di Margaret Cavendish, unito a doppio filo alla guerra civile inglese anche se ne fa solo un'allusione nel paesaggio del romanzo *Assaulted and Persued Chastity* (1656). Il romanzo descrive le tensioni della scrittura di viaggio femminile,

²⁵ *Ivi*, p. 10.

²⁶ *Ivi*, p. 237.

²⁷ P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge University Press, 2002, p. 9.

²⁸ *Ivi*, p. 254.

²⁹ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, cit., p. xii.

evidenziando i conflitti tra le politiche di genere e la posizione sociale della protagonista, Travelia, la quale è costretta a muoversi travestendosi da paggio e da guerriero per sopravvivere, come la «Incognita» di Burney, anch'essa travestita con abiti cenciosi, in modo da apparire provata e sfregiata indossando una benda sull'occhio. La Lawrence enfatizza il dolore che provano le donne quando viaggiano, la proiezione delle eroine sopra citate in un luogo nuovo, lontano da casa, per quanto comporti numerosi pericoli, è un'opportunità per usufruire di nuove possibilità, instaurando nuove relazioni con il potere e le istituzioni³⁰.

Si tratta di assumere un nuovo modo di vedere, una prospettiva fluida e multifocale che permetta di vedere le donne con una propria singolarità e come veri e propri soggetti sociali in grado di occupare un proprio spazio sia all'interno che all'esterno della narrazione, anziché essere leggende o proiezioni di simbologie patriarcali. Virginia Woolf è una tra le più importanti autrici del modernismo inglese, insieme a Joyce, Conrad ed Elliot, che agisce in tali termini. *The Voyage Out* (La crociera, 1915) è la sua prima opera narrativa e il suo primo racconto di viaggio romanzesco (*travel literature*)³¹, dove sorgono già i principi del suo modernismo letterario. L'intellettuale non ha scritto solo narrativa, ma anche saggi che esprimono le sue idee sulla società: *A Room of One's Own* (Una stanza tutta per sé, 1929) e *Three Guineas* (Le tre ghinee, 1938) saggi di riscoperta, di lotta per i diritti delle donne, che hanno contribuito alla decostruzione della retorica "dell'Altro" rispetto all'uomo, enfatizzando come entrambi i sessi siano soggetti con una propria identità che non è fissa, ma è mobile nello spazio e nel tempo: «solo ciò che somiglia differisce; solo le differenze si somigliano. La prima formula pone la somiglianza come condizione della differenza»³².

The Voyage Out (La crociera, 1915) parla di un viaggio diverso, un viaggio turistico. Questa vacanza viene presentata come un percorso esistenziale, un percorso che

³⁰ *Ivi*, p. 28.

³¹ Il viaggio in letteratura può essere inteso in due forme diverse: a) come genere letterario (*travel writing*), è un racconto autobiografico di viaggi realmente compiuti dall'autore, infatti l'autore coincide con il personaggio; b) come tema in letteratura (*travel literature*), che può corrispondere a un viaggio non realmente svolto, dunque immaginario, frutto di un'esperienza storica, di una rielaborazione dell'autore che fa compiere questo viaggio fittizio al suo personaggio, come, ad esempio, Virginia Woolf in *The Voyage Out*.

³² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997, p. 152.

analizza i rapporti tra uomo e donna. Come evidenziato in precedenza, nel Novecento c'è una riscoperta del viaggio legata ad una grande facilità di muoversi perché i viaggi sono diventati più economici e più accessibili. Il periodo successivo alla fine della Prima Guerra Mondiale gli scrittori inglesi si catapultano all'estero e racconteranno dei loro viaggi come alternativa ai vincoli troppo stretti della società dove si ebbe un'impennata nella popolarità della scrittura di viaggio e dei viaggi in sé³³. La società inglese edoardiana, però, è troppo rigida per la personalità di donna e scrittrice come quella di Woolf, non a caso il suo primo romanzo è un'opera narrativa di fuga da questa società. La domanda sorge spontanea, perché? Matthew Graves, pur riconoscendo che il cambiamento è presente anche nel romanzo post-moderno, sostiene che «readers had had enough, a surfeit of the novel, and aspired to genre change and the unique versatility that only the travel book can offer, with its subtle admixture of autobiography, document, fiction, memoir, and essay»³⁴.

The Voyage Out parla di una nave, l'*Euphrosyne*, che sta trasportando un gruppo di turisti inglesi in Sud America, tra cui Rachel, la protagonista della storia, che lascia la cittadina di Richmond per trascorrere la stagione invernale in Sud America. Intorno a lei, i vari personaggi coinvolti nella lunga vacanza si muovono e si influenzano a vicenda. Tuttavia, ciò che conta sono le emozioni e i pensieri che attraversano la testa di questi ricchi londinesi, piuttosto che gli eventi della storia, facendo trapelare ciò che Virginia Woolf pensa dell'Inghilterra. Arrivata in Sud America, Rachel soggiorna in un Hotel dove lega con Terence. Da quel rapporto nasce una storia d'amore che, però, non ha un lieto fine:

As the streets that lead from the Strand to the Embankment are very narrow, it is better not to walk down them arm-in-arm. If you persist, lawyers' clerks will have to make flying leaps into the mud; young lady typists will have to fidget behind you. In the streets of London where beauty goes unregarded, eccentricity must pay the penalty, and it is better not to be very tall, to wear a long blue cloak, or to beat the air with your left hand³⁵.

³³ P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, cit., p. 75.

³⁴ M. Graves, «Nowhere Left to Go? The Death and Renaissance of the Travel Book», cit., pp. 52-53.

³⁵ V. Woolf, *The Voyage Out* (1915), London, Penguin Classics, 1992, p. 3.

Per quale motivo Londra è così angosciante per Virginia Woolf? Perché non ammette «eccentricity»³⁶. La differenza della norma è ciò che ci distingue dagli altri individui, la Londra del suo tempo non ama chi non segue gli stereotipi; dunque, per chi non riesce a desistere dall'essere se stesso l'unica strada possibile è la partenza.

La nave salpa. La nave è un cronotopo, come se il tempo che passa nel resto del mondo non passasse lì; è uno spazio dove si trovano personaggi che hanno idee sulla società diverse, divenendo un luogo di incontro e scontro, di dibattito culturale:

'I tell you what I want to do', she said. 'I want to go up there and see things for myself. It's silly stayin' here with a pack of old maids as though we were at the seaside in England. I want to go up the river and see the natives in their camps. It's only a matter of ten days under canvas. My husband's done it. One would lie out under the trees at night and be towed down the river by day, and if we saw anythin' nice we'd shout out and tell 'em to stop'³⁷.

Rachel prova un senso di esplorazione e di rinascita, di riscoperta di sé e la capacità di mettersi in gioco, che crudelmente è stato interrotto dalla sua morte causata da una malattia contratta nella giungla. «The sea might give her death or some unexampled joy»³⁸, ma la narrazione registra e celebra il viaggio di Rachele verso l'estremo di sé e verso l'estremo della morte: «Rachel Vinrace's voyage out gives way to a voyage in from which she does not awaken»³⁹. Il passaggio sopracitato è ancor più interessante in quando dentro questo viaggio c'è un altro viaggio: alcuni personaggi della crociera, inclusa la protagonista, decidono di fare un viaggio nell'interno della giungla sudamericana che si trasforma nella risalita di un fiume nel corso del quale i turisti inglesi incontrano i nativi. In questo primo scambio di sguardi i personaggi iniziano a riflettere su come la vita di queste persone è quasi del tutto sconosciuta al resto del mondo. Si tratta di persone che vivono la loro esistenza senza che nessuno ne abbia tenuto traccia. I viaggiatori, dunque, si trovano di fronte a un dilemma: «Il problema dell'alterità pone quello della frontiera: dove far passare la cesura tra il medesimo e l'altro?»⁴⁰, ma il vero viaggiatore che vuole

³⁶ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, cit., p. 156.

³⁷ V. Woolf, *The Voyage Out* (1915), cit., p. 222.

³⁸ *Ivi*, p. 25.

³⁹ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, cit., pp. 155-157.

⁴⁰ F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, Milano, Il Saggiatore, 1992, p. 73.

veramente entrare in contatto con l'alterità, non può rimanere solamente sulla cesura, è necessario andare oltre: «inizia, allora, quel lavoro, incessante e indefinito [...], che consiste nel ricondurre al medesimo l'altro»⁴¹.

What were they doing, those other people in the world?

'Nobody knows,' she said. The force of her rage was beginning to spend itself, and the vision of the world which had been so vivid became dim.

'It's a dream,' she murmured. [...] 'We're asleep and dreaming,' she repeated. [...]

'I'm not finer,' he answered. 'I'm only older, lazier; a man, not a woman.'

'A man,' she repeated, and a curious sense of possession coming over her, it struck her that she might now touch him; she put out her hand and lightly touched his cheek. His fingers followed where hers had been, and the touch of his hand upon his face brought back the overpowering sense of unreality. This body of his was unreal⁴².

Allo stesso tempo, però, non c'è solo lo sguardo dei viaggiatori nei confronti degli indigeni, ma il punto di vista opposto, cioè quello gli indigeni e il loro sguardo verso i viaggiatori:

Terence and Rachel drew together under a tree. Peaceful, and even beautiful at first, the sight of the women, who had given up looking at them, made them now feel very cold and melancholy.

'Well,' Terence sighed at length, 'it makes us seem insignificant, doesn't it?'⁴³.

C'è un totale ribaltamento della prospettiva: è vero che l'Europa ignora la vita degli indigeni, ma vale lo stesso anche l'opposto. Anch'essi pensano alla vacuità della vita degli occidentali, rappresentando due mondi differenti che si ignorano.

Il viaggio solleva questioni sulla rappresentazione del luogo lontano, "dell'altro" e della donna come soggetto e significante a livello antropologico, identitario ed epistemologico. Virginia Woolf offre, con lo sguardo di Rachel in queste località esotiche del Sud America e, vent'anni dopo, il cambio di sesso di Orlando, ulteriori mezzi per comprendere come la rappresentazione dell'identità e l'avventura femminile meritino

⁴¹ *Ivi*, p. 185.

⁴² V. Woolf, *The Voyage Out* (1915), cit., pp. 244-245; 267.

⁴³ *Ivi*, pp. 269-270.

maggior attenzione e un tipo di scrittura innovativo per valorizzarne il significato e il contenuto. L'autrice scrivendo *Orlando* (1928) e la caratterizzazione dell'omonimo personaggio completa e approfondisce il viaggio di Rachel e Terence, dove la fuga non è solo verso un mondo 'altro', ma anche un avventurarsi in forme molteplici di desiderio, fantasia e sessualità, trascendendo i confini. A differenza del viaggio di Rachel, interrotto dalla sua morte prematura, quello di Orlando è anche un ritorno in Inghilterra, dove può riflettere su se stesso come uomo e come donna e osservare la società che lo circonda con una prospettiva nuova e complessa. L'intellettuale, con la sua scrittura ibrida di toni descrittivi, scardina il paradigma freudiano legato alla figura maschile, coinvolgendo entrambi i sessi in campo sociale, biologico e politico, andando a smontare gli standard binari maschili e femminili stabiliti dai *cliché* delle varie epoche durante le quali ha dominato la divisione dei ruoli evidenziando, nel corso del romanzo, le somiglianze tra i due sessi, nonostante i diversi ruoli che la società impone⁴⁴.

Il vagabondaggio narrativo delle donne è un fenomeno che va valorizzato, in quanto tale mobilità e versatilità che questo genere ha ottenuto è stato il risultato delle loro «fantasies of errancy-risky, rewardingly excessive wandering»⁴⁵, insieme alla loro forza d'animo, al loro coraggio e alle lotte che hanno combattuto nel corso dei secoli per ottenere i diritti di cui godiamo oggi, e per i quali ci battiamo ancora. Le loro voci hanno contribuito, insieme all'impulso fornito dal femminismo, a far sì che molti più studiosi ascoltino e leggano le loro parole, salvando alcune scrittrici di viaggio dall'oscurità e approfondendo le ragioni della popolarità di altre⁴⁶. La scrittura di viaggio femminile fornisce un'ulteriore prospettiva sul mondo, prestando attenzione ai dettagli e portando alla luce eventi prima nascosti: un esempio è la missionaria Mary Slessor, che ha curato un'attiva campagna contro l'omicidio dei gemelli in Nigeria e ha dedicato la sua vita alla lotta per diritti umani, ispirando molte donne in Occidente a orme di discriminazione, oppressione e sfruttamento di donne e bambini⁴⁷.

Questa corsa in un terreno sconnesso e difficoltoso testimoniato tramite la scrittura in molteplici modi e generi, riporta gioie e sofferenze dell'essere donna, scrittrice e

⁴⁴ Karen R. Lawrence, *Penelope Voyages*, cit., p. 156-181.

⁴⁵ *Ivi*, p. 240.

⁴⁶ P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, cit., p. 8.

⁴⁷ *Ivi*, p. 228.

viaggiatrice: «La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade [...] Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo»⁴⁸.

1.2. Mobilità e identità di genere

Daniela Brogi ne *Lo spazio delle donne* (2022) si pone delle domande: esiste un campo artistico femminile specifico? Esiste un modo per dare valore e rilievo pubblico ai discorsi e ai gesti creativi in base alla differenza di genere e di sesso? Le due questioni sono connesse, sia storicamente sia in relazione ai miti sociali sulla disuguaglianza. Il loro rapporto opera con forza sul piano del «valore» e dello «stile», che sono i termini più frequentemente utilizzati per riprodurre gerarchie patriarcali attraverso la scala delle classificazioni e delle preferenze tra le opere degli autori. Le donne hanno vissuto la propria esistenza in molti modi nel corso della storia, incarnando vari tipi di interferenza, frammentazione, muovendosi tra i bordi, cucendo insieme la loro esperienza personale con la propria creatività, spaziando tra quotidianità e immaginazione per giungere a costruire un proprio spazio quanto fisico che mentale. Questo spazio, però, non ha muri né barriere, perché chi scrive e crea necessita di «avere» ma anche di «fare spazio» per ascoltare le voci degli altri, inclusi i silenzi. Non si stanno stabilendo confini o limiti evidenti, ma piuttosto meditando sui vari aspetti della voce, dello sguardo e della ripetizione immaginativa. Si tratta infatti di incontri espressivi che stabiliscono spazi (per la voce, la visione e la ricostruzione di storie atipiche), collocandosi in una dimensione di narrazione e visualità. È arrivato il tempo di ripensare alle idee e ai modelli di stile e canone che sono l'esito di precisi esempi sociali che vanno rielaborati ed esaminati dentro il tempo che li hanno generati. Non si tratta di categorizzare le donne, incasellarle in uno specifico genere letterario, cinematografico o artistico, o una questione di aggiungere o togliere, ma di non dimenticare la loro storia, di guardare con una prospettiva diversa il paesaggio che costituisce il mondo contemporaneo, riconoscendo che le arti e la letteratura abitano uno spazio ibrido e multifocale con la possibilità di assumere qualsiasi

⁴⁸ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* (1959), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993, p. 119.

forma: si pensi alla pratica artistica della *performance art* di Marina Abramović o al romanzo come spazio di dialogo tra personaggi, luoghi ed epoche diverse o inventate nella scrittura di Yūko Tsushima; o l'utilizzo innovativo del ritratto nelle tecniche e strategie cinematografiche nei film di Agnès Varda o di Antonietta De Lillo⁴⁹.

In che modo il soggetto che attraversa un luogo o una città può modificare il proprio racconto del paesaggio urbano e rurale a partire anche dalla sua identità di genere? Non sono solo plurali le identità che abitano una singola città, ma plurale è la nostra stessa identità individuale: il nostro sguardo è costituito da frammenti e tasselli differenti. Una delle risposte possibili è che la letteratura funziona per effetto di straniamento per adottare gli sguardi dell'Altro: leggendo un testo letterario ci si può immergere nella prospettiva del/della protagonista e dei suoi diversi personaggi e in questo modo osservare gli spazi, le città attraverso una prospettiva altra. In questo senso la letteratura diventa un esercizio di straniamento per il geografo, per il cittadino, per l'antropologo, per il viaggiatore e per il lettore che permette di uscire e adottare una diversa visione. Il significato che viene ascritto dal punto di vista culturale a ciò che è maschile e femminile sta cambiando.

A conferma di quanto affermato, spostiamoci momentaneamente dal campo letterario al mondo del cinema: il rapporto tra racconto cinematografico e viaggio è un rapporto in cui si può definire l'uno con l'altro. La mappa diventa un'ossessione, l'altrove che ci presenta diventa la promessa di un mondo diverso da quello che conosciamo, una promessa difficile, a cui non si può rinunciare. Forster e Mills sottolineano come il viaggio sia un campo d'azione negoziabile in cui la mobilità è definita da criteri di genere, razza e classe, oltre che dalla geografia. Secondo i manuali d'istruzione e le testimonianze dei viaggiatori stessi, questo può essere più impegnativo per le donne che per gli uomini, semplicemente perché la loro uscita dall'interiorità della sfera domestica richiedeva maggiori spiegazioni e supervisione, sia dal punto di vista ideologico che pratico⁵⁰. Questo è possibile esperirlo tramite il film d'animazione *Persepolis*⁵¹ che permette di verificare alcune caratteristiche che si associano all'idea di viaggio: l'opera cinematografica racconta la storia di una ragazza (storia autobiografica) che dall'Iran è

⁴⁹ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., pp. 80-91.

⁵⁰ S. Foster, S. Mills, *An Anthology of Women's Travel Writing*, Manchester, Manchester University, 2002, p. 9.

⁵¹ M. Satrapi, V. Paronnaud (dir.), *Persepolis*, FRA, 2007.

costretta ad emigrare in Europa, a Vienna, dopo una serie di vicende accadute nel suo paese negli anni Settanta e Ottanta con la rivoluzione islamica; per questo i genitori decidono di mandare la figlia lontano da quella situazione.

«Finivo di convincermi di aver trovato un posto in mezzo agli altri ma rimanevo diversa da loro», questa frase pronunciata dalla protagonista, Marjane, descrive un'esistenza extraterritoriale, un'esistenza che il dispatrio, l'emigrazione ha diviso in due, tra un passato che con nostalgia rievoca quando pensa alla famiglia lontana, e un'altra vita totalmente diversa con cui deve fare i conti partendo dal presupposto di quanto sia difficile comunicare sé stessa agli altri soprattutto per una difficoltà linguistica.

C'è una riconfigurazione identitaria per la protagonista: un dover ripensare alle proprie radici non come qualcosa di scontato e di automatico, ma da conquistare ogni giorno, dove la casa non è più un luogo a cui si torna, ma qualcosa che si porta dentro in ogni momento ed è necessario difenderla dall'oblio. Nel film è presente anche il rovesciamento di alcuni automatismi che sono legati all'idea del viaggio, per esempio c'è tutto un esotismo dell'Europa che si vede fin da subito quando il padre, per distrarre la figlia dal pensiero di lasciarli, le consiglia di andare a mangiare la torta Sacher. Il viaggiatore in questo film non è un uomo adulto, europeo, maschio, ma è una viaggiatrice extraeuropea, giovane e donna. Questo ci spiega che il viaggio è una grande scuola di relativismo, dove ci sono sempre almeno due punti di vista da cui osservare le cose, così come il viaggiatore guarda gli altri così gli altri guardano il viaggiatore. La protagonista ha vissuto il viaggio fino a delle conseguenze estreme, che la porteranno a riflettere su molte cose, sul proprio corpo, sulle sue origini e sul suo modo di vivere questa esperienza, portandola a cambiare.

Kristi Siegel in *Gender, Genre, & Identity in Women's Travel Writing* (2004), sostiene che, come dimostrano Daly e Dawson, l'arrivo della donna viaggiatrice anche nel mondo cinematografico era programmato e desiderato da tempo: «Finally gals got a look in on the road trip». Per compensare la sua lunga assenza, la figura femminile ha fatto uno straordinario ritorno con il film *Thelma & Louise* (1991) diretto da Ridley Scott. L'efficacia del film come sostenitore dei principi femministi è stata molto dibattuta, ma la sua influenza sulla strada del genere *road-movie* è innegabile. Jack Kerouac ha creato per primo il «*buddy-genre*» negli anni Cinquanta, con il suo romanzo, *On the Road*, successivamente rilanciato da Peter Fonda e Dennis Hopper con il loro *road movie*, *Easy*

Rider (1969). Il genere è stato sconvolto da *Thelma & Louise*. Con una semplice inversione, *Thelma & Louise* ha mostrato la stereotipata dipendenza di genere del genere *road* e la vulnerabilità delle donne in viaggio, soprattutto quando sono prive di armi da fuoco o di denaro. La semplice sostituzione di due protagoniste femminili ai consueti protagonisti maschili, così come l'appropriazione della strada per due donne, ha cambiato drasticamente il concetto del genere. Questi principi includono la fuga femminile dal mondo domestico, dal matrimonio e da altri vincoli sociali che le donne rappresentano. In altre parole, gli obblighi e le immagini a loro etichettate sono immobilizzati e il film mette in discussione il concetto stereotipato delle interazioni uomo-donna, in cui «men “are” spermatic mobile men, and women waiting egg-bearing to-be-mothers in fixed location, whose deviation from the stove appears to automatically translate them into “women on the loose,” whose mere presence in public space announces that sex is up for grabs». La fuga delle due protagoniste si è trasformata in una fuga dai valori e dai confini patriarcali. I modelli di predominanza della figura maschile nei confronti delle donne si sgretola. Gli uomini che minacciano il loro cammino sono presi di mira, si ribellano anche con la forza e li minacciano: il marito di Thelma viene abbandonato, un poliziotto viene rinchiuso nel bagagliaio della sua auto e privato dell'arma di ordinanza, un camionista sfacciato viene affrontato senza remore, bruciandogli il camion. Molte recensioni di *Thelma & Louise* hanno registrato una reazione perplessa, forse a causa della presenza della violenza praticata dalle due donne, ma tale stupore è legato alla costruzione sociale che si è sviluppata intorno alla figura femminile, caratterizzata da determinati attributi elencati da Toril Moi nel suo saggio «What Is a Woman?», per esempio «gentle», «shy», «soft-spoken», «yielding» e l'uomo «strong», «self-sufficient», «dominant». Il critico John Leo osserva che diverse spettatrici sembravano lasciare la sala stordite e incredule. Il film viene considerato come esempio di «regendering of a genre through rescripting» e *Thelma & Louise* diventa l'emblema dell'evoluzione del genere cinematografico del *road movie*, riconfigurando la donna non nel ruolo di *Mary Poppins* (1964), maga dedita ai lavori domestici e a crescere nel modo corretto i bambini, ma come una donna coraggiosa, libera di scegliere per sé e di essere chi desidera⁵².

⁵² K. Siegel, *Gender, Genre & Identity in Women's Travel Writing*, New York, Peter Lang, 2004, pp. 76-79; 81.

Le due protagoniste cercano di liberarsi del modello a loro assegnato, dando una rappresentazione nuova della figura femminile, sconvolgendo le teorie che tradizionalmente la inquadrano:

Le donne rappresentate al cinema (ma anche in televisione o in pubblicità) si costituirebbero così non come soggetti del fare, ma come superfici malleabili, suggerendo un modello di visione che riduce la donna ad una successione di dettagli potenzialmente seducenti (la scollatura, le gambe, il viso), di parti del corpo che non risultano però in un tutto, in un'immagine autonoma e completa, in una soggettività piena⁵³.

Questa idea viene demolita e riscritta. Nel corso del loro viaggio le due donne, due solitudini che viaggiano insieme e che, nonostante abbiano caratteri e modi di agire che in certi punti differiscono, la comune sensazione di solitudine fa sì che entrambe non vogliano porre fine al viaggio e per questo scoprono chi sono realmente, arricchiscono la loro identità rendendola plurima; infatti, *Thelma & Louise* non ha una chiara demarcazione tra le due colonne di binari elencate precedentemente da Moi; le protagoniste non rimangono sul lato femminile della separazione binaria delle qualità e non sono solo un'inversione della polarità maschile/femminile: il film conduce i suoi spettatori in una sorta di zona grigia tra le due colonne, conquistando il *road movie* muovendosi tra le due parti⁵⁴.

Ritornando nel campo letterario, andiamo ad analizzare come possa venire rappresentata la donna e il suo vagabondare tra sogni, desideri e spazi e come il corpo femminile venga visto e percepito:

Di là, dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide, città bianca, ben esposta alla luna, con vie che girano su se stesse come in un gomitolo. Questo si racconta dalla sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono d'inseguirla. Gira gira ognuno la perdette. Dopo il sogno andarono cercando quella città; non la trovarono ma si trovarono tra di loro; decisero di costruire una città come nel sogno. Nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui

⁵³ C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 171.

⁵⁴ K. Siegel, *Gender, Genre & Identity in Women's Travel Writing*, cit., p. 81.

aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare⁵⁵.

Cosa emerge dal punto di vista del genere in questo passaggio di Calvino nelle *Città Invisibili*? Lo stereotipo della donna bianca, pallida, coi capelli lunghi e la diversità nella rappresentazione: la donna è una, è come se ci fosse una massa di uomini, che sono quelli che fondano la città, che rincorrono il desiderio, la figura quasi eterea della donna/città Zobeide. La città diventa una trappola in cui invece che trattenere la donna che bramano, in realtà la annullano al punto tale che non si ricordano più la ragione della fondazione della città stessa. Il fatto che non si ricordino del sogno è importante perché la città esiste in quella forma esplosa, contemporanea che impone se stessa agli abitanti, quindi Calvino in questo testo distrugge la figura utopica e stereotipizzata della donna e descrive il viaggio all'interno di un luogo come un'eterna ricerca che contiene scoperte, errori, incontri e addii che formano la vita stessa.

Si può proporre una lettura della città in termini di 'differenza' tra maschile e femminile e diventare un mezzo per osservare delle differenze che diventano disuguaglianze attraverso un'analisi sull'accessibilità o meno di alcuni spazi, usi, ritmi e pratiche. Il genere può diventare uno strumento di lettura all'interno degli spazi urbani e rurali. Alcune aree di un luogo possono essere percepite meno sicure e meno accessibili se si è una donna a partire da un determinato orario; una testimonianza è quella di Erin Williams con le sue illustrazioni in *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame* (2019) dove mostra che ci sono disuguaglianze, ritmi diversi a seconda delle diverse identità e corpi:

⁵⁵ I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 2015, p. 43.

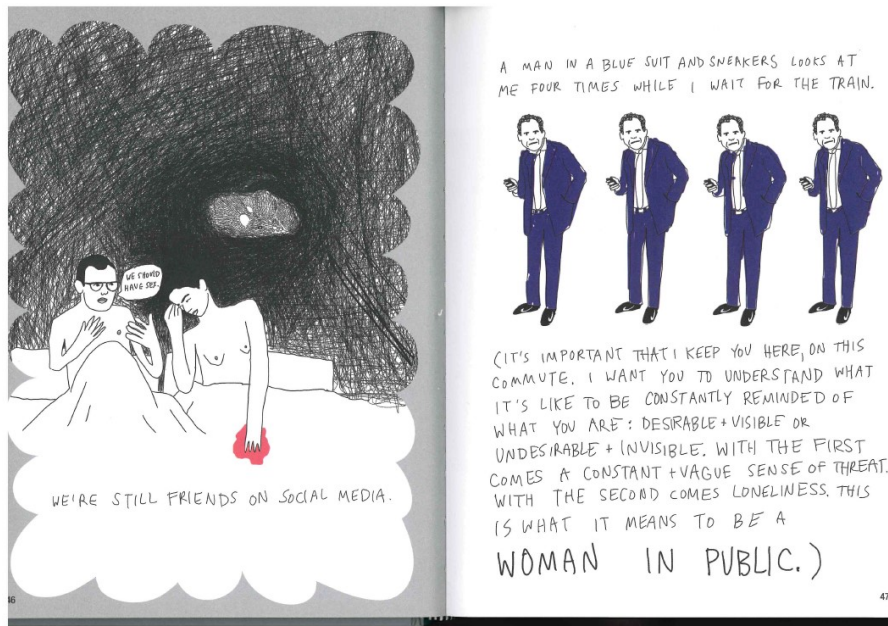


Figure 1: E. Williams, *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame*, USA, Abrams ComicArts, 2019, pp. 46-47.

L'elemento scatenante riguarda proprio il fatto che la vergogna, l'imbarazzo che l'autrice prova nel momento in cui con il suo corpo femminile abita lo spazio pubblico e urbano e lo fa attraverso una serie di piccoli gesti che ci concedono di capire come e cosa si sente ad abitare un corpo femminile nello spazio urbano: desiderabile e visibile o indesiderabile e invisibile. Il suo percorso quotidiano le permette di individuare elementi che le fanno avvertire come il suo corpo sia iper-visibile e desiderato anche quando non lo vuole oppure invisibile quando vorrebbe che gli altri la percepissero. Erin Williams con quest'opera contribuisce a evidenziare il «legame importante tra consapevolezza di genere, espressione e forma che le artiste hanno collaudato nel tempo. [...] ha prodotto la sperimentazione di scritture nuove che ibridano generi, voci, sguardi, linguaggi, inventando spesso opere *ricucite*, per così dire, proprio come il personaggio di Frankenstein di Mary Shelley»⁵⁶.

⁵⁶ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 39.

1.3. La *flâneuse* e la viaggiatrice

In questo paragrafo si va ad approfondire come il concetto di *flânerie* – inteso come muoversi in città senza avere una meta definita e come banco di prova per il *flâneur* di sperimentare e incontrare persone e pratiche di vita alternative, mettendo in discussione sé stesso vagando tra le vie dimenticate della città – abbia molti punti di contatto con la letteratura di viaggio, soprattutto per la (ri)comparsa della figura della passeggiatrice urbana, la *flâneuse*, e della viaggiatrice.

La *flâneuse* inizia a comparire nel corso dell'Ottocento, identificata alla figura della passeggiatrice femminile, in particolare negli spazi di consumo (negozi, *passages*, gallerie commerciali) e diviene sempre più presente nel Novecento. Il corpo femminile nello spazio pubblico è una visione perturbante alla quale vengono affibbate espressioni come 'passeggiatrice' e '*streetwalker*' con una connotazione spregiativa. Le donne occupano ancora spazi liminali tra spazio pubblico e privato (come i teatri, i grandi magazzini, i caffè). Nel momento in cui il *flâneur* si sposta nella città moderna si accorge che sta cambiando in virtù della comparsa della merce: la donna comincia ad essere abitante dello spazio pubblico, degli spazi liminari, elemento esemplificativo di contaminazione tra l'aperto e il chiuso ed entra a far parte degli spazi di consumo come consumatrice. Questa sua presenza crescente legata all'acquisto diventa sempre più presente, annotando in modo più attento e sensibile il progressivo ammodernamento della città. Partendo dal presupposto che il processo di trasformazione della società e di emancipazione femminile incoraggia le *flâneuses* nei loro esercizi di perlustrazione urbana, le questioni che dobbiamo affrontare oggi sono di natura diversa da quelle della sicurezza, e riguardano in particolare le differenze tra uomini e donne nella lettura della realtà urbana, del suo «*genius loci*». Differenze che non sono attribuite solo al tipo, ma potrebbero essere attribuite anche ad altre variabili come l'età, la posizione, la provenienza e il suo influire sull'esperienza della residenza, ecc. La percezione della città è indissolubilmente legata alle caratteristiche dell'osservatore, al punto da sottolinearne la soggettività. La *flânerie*, infatti, mira a produrre altresì un'analisi oggettiva, ma con lo scopo principale di moltiplicare i punti di vista. La percezione dello spazio urbano è fortemente influenzata dai sensi e, a volte, dal corpo dell'individuo. Accade anche che il corpo femminile, progettato per funzioni diverse da quelle maschili, possa essere più

propenso a sentire e percepire «l'altruità urbana», una realtà urbana che mette in difficoltà la *flâneuse* per il timore del giudizio della collettività. Ma allo stesso modo essa con il suo sguardo può decostruire e riscrivere offrendo una prospettiva inedita della realtà urbana, assumendo così le sembianze di un ponte che rende lo sguardo femminile un punto di forza verso una mobilità nuova, più fluida e un riassetto originale⁵⁷; lo stesso vale per la viaggiatrice-scrittrice nella letteratura di viaggio.

Il *flâneur* è sia una figura reale che un personaggio letterario ed entrambe le parti dialogano tra loro: egli corrisponde a un ritratto di un individuo che ha imparato a trasfigurarsi nello spazio urbano e, dall'altra parte, è una figura reale che abita anche il testo letterario, come quella del viaggiatore con la quale ha in comune anche il fatto di vedersi attribuita una serie di descrizioni mitologiche facendo da passerella tra esperienza dello spazio reale e testuale. Il *flâneur* è frutto di quella morfologia dello spazio e le trasformazioni socioeconomiche con le quali si pone in contraddizione attraverso la lentezza; è una «figura ossimorica»⁵⁸, contraddittoria, nella quale abitano una serie di identità apparentemente in contraddizione tra loro. Giampaolo Nuvolati ci dice che ci sono coppie oppostive che ci permettono di evidenziare la figura del *flâneur* e la sua esperienza:

1. «Puer» e «senex»: adotta quell'atteggiamento ingenuo che è tipico del bambino, dell'infanzia che gli consente di osservare ogni elemento come se fosse nuovo ogni giorno. Non dimentica lo sguardo saggio e anziano fondato sull'esperienza. Il *flâneur* tiene insieme questi due aspetti per osservare e stupirsi di quello che accade e analizzarlo a partire dalla sua esperienza. Benjamin tiene insieme questi due per raccontarci la tragicità della storia che ha vissuto;
2. «solo» e «nella folla»: solitario immerso nella massa, anonimo perché solo, privo di relazioni all'interno della folla, ma che ha, allo stesso tempo, il bisogno di immergersi in questa altrimenti non la conoscerebbe;
3. «ozioso» e «affaccendato»: registrazione estetica del reale, osservatore critico e attento dell'esperienza, anche se qualche volta sembra stia perdendo tempo, ma

⁵⁷ G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, University Press, 2013, p. 38-41.

⁵⁸ Ivi, p. 29.

in realtà nel perdersi sta la sua attività specifica, cioè osservare con attenzione ciò che accade nello spazio urbano.

4. «Osserva» e «crea»: compone lo spazio urbano, anche se sembra passivo, annotando tutto ciò che accade, ma non lo è; c'è un atto creativo che è il punto di partenza per poi creare il testo che restituisce gli appunti e l'interpretazione del luogo;
5. «creativo» e «critico»: immagina e analizza, dunque da una parte si abbandona alla sua immaginazione, a viaggi pindarici, allo stesso tempo però, è anche analitico, quasi un sociologo urbano: osserva in modo talmente preciso che il suo atteggiamento viene assunto dai sociologi urbani contemporanei per osservare il luogo⁵⁹.

Un esempio lo troviamo in *Suite Vénitienne* (1983) di Sophie Calle, nel quale la *flâneuse* insegue per le strade di Venezia un uomo misterioso, Henri B., che aveva incontrato precedentemente a Parigi, e cattura determinati attimi con la macchina fotografica, prendendo nota di ogni spostamento, di ogni oggetto in cui Henri posa lo sguardo, come se l'autrice fosse una *detective* che insegue un ricercato, studiando i luoghi in cui l'uomo sosta, fotografa e attraversa, offrendo così una propria interpretazione dello spazio che è già stato percorso e inquadrato da Henri e che in seguito lei stessa immortala e percorre. La particolarità di *Suite Vénitienne* è il fatto che non contiene solo il punto di vista dell'autrice, ma al contempo cattura e raffigura altre prospettive, giocando in termini di assenza e presenza, puntando su prospettive insolite della vita quotidiana passando da una strada all'altra, da una piazza all'altra, chiedendo informazioni sui luoghi in cui l'uomo misterioso alloggia ai passanti o ai vicini, varcando continuamente la soglia tra spazio pubblico e privato, dando così nuova vita a quei luoghi⁶⁰.

Sophie Calle interroga in modo differente gli spazi, i musei, i dipinti, le strade tramite la fotografia: i suoi scatti racchiudono persone, spazi intimi e memorie che improvvisamente iniziano a far parte della sua vita, del suo io, per poi prendere consapevolezza che quello spazio attraversato o quella persona incrociata per puro caso

⁵⁹ *Ivi*, pp. 8-10.

⁶⁰ N. Saint, «Space and Absence in Sophie Calle's 'Suite Vénitienne' and 'Disparitions'». *L'Esprit Créateur*, vol. 51, no. 1, 2011, pp. 127-128; 136.

è “altro”. Ma questo “altro” la tiene comunque legata a sé perché lo spazio esterno è un punto di riflessione per la sua interiorità frammentata e dispersa e per il suo continuo cambiamento che fa anche parte del suo animo di *flâneuse* che desidera e, al contempo, cerca di evitare l’incontro con tutti gli altri soggetti dello spazio urbano. Questo porta alla continua ricerca di quello scatto che racchiude in sé tutta l’essenza e la significanza dei gesti, dei momenti vissuti e osservati, che condurrà alla continua scoperta di nuovi spazi e nuove forme di viaggio, sia interiore che esteriore.

L’esperienza della *flânerie* richiama alle pratiche che deve seguire chi intraprende un viaggio: è una persona immersa nei fenomeni urbani e allo stesso tempo isolato dalla folla. Il *flâneur* ha uno sguardo esterno e cerca, attraverso piccoli gesti, come quelli di scegliere, durante il tragitto di andata o ritorno a casa, di scendere una fermata prima, concedendosi un piccolo spazio per esplorare quello che si immagina di conoscere già. Consente di osservare in modo diverso gli spazi che già si conoscono o che non si conoscono affatto. Questa tipologia di sguardo permette di vedere la città e di concepirla come un libro: la città ha degli autori che la scrivono e ha anche dei lettori e facendo questa esperienza ci concediamo di leggere la città e interpretarla cogliendo nuovi significati, contribuendo alla scrittura collettiva che è la città stessa. È un testo che non è mai finito, riscritto da chi lo legge e gli dà nuovi significati; lo stesso fanno i viaggiatori e le viaggiatrici:

Camminare [...] rinvia a una condizione di solitudine e di libertà nel rifiutare la velocità e i percorsi imposti dal ritmo urbano e massificato, è la scelta di tempi e pause personali ma, contemporaneamente, rappresenta anche un’apertura verso gli altri. Il rifiuto dell’automobile rimanda a una critica di memoria situazionista al modello di produzione capitalista, simboleggia inoltre tanto una rivendicazione di soggettivismo, di primato all’individuo sul mezzo prevaricatore, quanto la disponibilità del singolo alla fusione con gli altri attori⁶¹.

Il *flâneur* scopre luoghi interstiziali, si occupa degli aspetti marginali, li raccoglie come frammenti in un caleidoscopio di sguardi che ogni volta ci dona immagini differenti. Egli contrappone due visioni possibili: la città vista dall’alto che non permette di coglierne le caratteristiche; l’unico modo per comprendere la complessità del reale del quotidiano

⁶¹ G. Nuvolati, *L’interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, cit., p. 11.

è guardarla dal basso, a livello del marciapiede. È lo stesso principio che deve seguire il viaggiatore per cogliere ogni aspetto della popolazione e del luogo che sta attraversando.

Trovo questo legame particolarmente interessante in quanto unisce il viaggio dentro un luogo e dentro chi lo abita che serve non solo a scoprire cosa questo contenga e come si strutturi, ma giova anche per conoscere se stessi. Il viaggio inteso come un modo per oltrepassare il confine sia fisico che mentale, come fuga consapevole e un tuffo verso l'ignoto, come lo definì Maometto: «Un viaggio è un frammento di Inferno»⁶², porta in evidenza alcuni aspetti che hanno in comune il *flâneur* e il viaggiatore. Attraverso il viaggio, il movimento, l'anima si esercita all'incontro con luoghi, cose e persone sconosciute. Lo spazio geografico che si attraversa diventa occasione per mettere in discussione sé stessi attraverso l'incontro con l'altro. Ci sono cose che si imparano a scuola, in biblioteca, ma c'è una "scuola della strada" che insegna le molteplici forme della natura umana.

⁶² B. Chatwin, *Le Vie dei Canti* (1987), Milano, Adelphi, 1988, p. 33.

Capitolo II

Raccontare l’Australia

2.1. Sulle orme di Bruce Chatwin

La scrittura di viaggio poteva costituire la base di una carriera di scrittore della generazione del dopoguerra, in quanto molti di coloro che avevano appena vissuto la guerra sentivano il bisogno di un impegno diretto con le questioni sociali e politiche che il giornalismo e la scrittura di viaggio sembravano fornire. Dalla fine degli anni Settanta, la letteratura di viaggio si è spesso concentrata su temi contemporanei, giocando occasionalmente con le norme di genere, ispirandosi all’esempio di Chatwin, che ha contribuito a rendere nuovamente popolare la scrittura di viaggio, insieme a Paul Theroux, Peter Matthiessen e Robyn Davidson, i quali, in modi differenti, hanno annunciato una svolta significativa nella scrittura di viaggio moderna⁶³.

Il tema principale della scrittura di Chatwin è l’alternativa nomade. Già nel suo primo libro, *In Patagonia* (1977), aveva progettato un libro sui nomadi, che in seguito avrebbe fornito materiale per *The Songlines* (Le Vie dei Canti, 1987), dedicato all’*outback* australiano, esplorando la nozione di “nomadismo” e mettendo in relazione scrittura e vagabondaggio. In queste due opere Chatwin esprime il desiderio del mondo contemporaneo di fuggire dalla linearità, di essere liberi di muoversi anche errando, e poter interrogarsi su chi si è e il motivo del proprio movimento, come lo scrittore fa in *What Am I Doing Here* (Che ci faccio qui?, 1989)⁶⁴.

⁶³ P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, cit., pp. 87; 89.

⁶⁴ F. Marengo, L. Marfè, *Letteratura di viaggio*, in P. Boitani, M. Fusillo (dir.), *Letteratura Europea*, Torino, Utet, 2004, p. 418.

Chatwin in *The Songlines* cerca di definire la vera natura dell'uomo. Il libro è suddiviso in diverse sezioni dedicate al rapporto tra il nomadismo e la sedentarietà; le riflessioni che ne scaturiscono portano l'autore ad affermare che attraverso le culture nomadi si può comprendere in modo più chiaro il rapporto tra il tempo e la terra. Per questo motivo lo scrittore mira in particolare a «tentare di dar voce, attraverso la scrittura, ai luoghi e alla loro unicità, prima che l'omologazione impedisca di distinguerli e di riconoscerli»⁶⁵.

Chatwin fa di Alice Springs il cuore dei suoi due soggiorni in Australia, dove incontrò la scrittrice australiana Robyn Davidson, autrice di *Tracks* (Orme, 1980), la quale da questo luogo parte per il suo viaggio lungo il deserto australiano, di cui si parlerà più diffusamente in seguito. È stata proprio Davidson ad introdurre Chatwin alla cultura aborigena, alla quale lui si è avvicinato grazie all'opera di Theodor Strehlow, *Songs of Central Australia* (1972), a cui attribuisce il motivo della sua presenza in Australia⁶⁶. Da questo lavoro lo scrittore inglese ha appreso molto sui loro riti, usi e costumi. Chatwin tiene traccia di tutte le informazioni e le esperienze che ha fatto nel suo libro, scrivendo dei rapporti che instaura con chi incontra e con chi lo aiuta a comprendere meglio i viaggi compiuti dagli aborigeni e il loro rapporto con la terra, tra cui proprio tre amici di Davidson: Jenny Green, Toly Sawenko e Petronella Waifer, descritti sotto false identità. Durante questo scambio di informazioni, Chatwin ha presentato a Robyn Davidson il suo amico Salman Rushdie con il quale l'autrice avrà una relazione. Rushdie è rimasto talmente colpito da Robyn Davidson da immaginare un suo *alter ego* che inserirà in un suo romanzo, *The Satanic Verses* (I versi satanici, 1988), trasfigurando la scrittrice in un personaggio letterario: Alleluia Cone, un'alpinista piena di vita, energica, determinata, con un forte desiderio di scoprire e di trovare la propria verità compiendo la scalata sul monte Everest in solitaria⁶⁷.

È interessante notare come Robyn Davidson sia stata rappresentata sia come personaggio narrativo, nei suoi testi di viaggio e nel libro di Salman Rushdie, sia come

⁶⁵ *Ivi*, p. 419.

⁶⁶ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, London, Vintage, 1999, p. 409.

⁶⁷ R. Cooke, *On Robyn Davidson: Writers on Writers*, ReadHowYouWant, 2020, pp. 4-5.

personaggio cinematografico in *Track – Attraverso il deserto*, diretto da John Curran⁶⁸, dove l'autrice è interpretata da Mia Wasikowska.

Davidson come scrittrice di viaggio, insieme alla propria figura narrativa, è fresca, vitale, anticonformista, alla continua ricerca della propria identità culturale, trovando nella vita nomade la propria strada; è una scrittrice che Mary Louise Pratt definirebbe “sentimentale”, in cui il narratore (l'autrice stessa in questo caso) è in primo piano, e i singoli abitanti indigeni con cui si relaziona sono ritratti come partecipanti della narrazione in cui l'autorità del testo “esperienziale” viene presentata dal dialogo che si è instaurato con gli individui del paese con il narratore, occupandosi delle persone e dell'ambiente con cui si relaziona come individui, come interlocutori con cui confrontarsi. Purtroppo, però, non sempre le narrazioni di viaggio autobiografiche femminili sono state riconosciute come degne di considerazione, anzi, sono state spesso sottovalutate e accusate di falsificazione degli eventi, poiché queste potenti rappresentazioni femminili non rientravano nelle regole tradizioni di raffigurazione delle donne dell'epoca, costringendo molte scrittrici a cancellare diverse sezioni dai loro testi perché gli editori non ritenevano che certi eventi fossero realmente accaduti, o non consideravano certi tipi di contenuti accettabili per un libro scritto da una donna. Alexandra David-Neel, ad esempio, è stata accusata di aver esagerato e mentito sul suo resoconto di viaggio del 1929 compiuto a piedi dall'India settentrionale fino a Lhasa passando per le montagne. Nel caso di Davidson, non si è mai messo in discussione la veridicità del suo viaggio, o la modalità con cui essa l'ha descritto, ma molti critici che trattano la scrittura di viaggio femminile tendono a descrivere queste artiste come donne in qualche modo eccezionali, di forte personalità⁶⁹; ma Robyn Davidson non ha mai pensato di essere speciale o di aver compiuto un viaggio impossibile che nessun altro sarebbe in grado di affrontare, ma l'opposto. L'autrice ha deciso di scrivere del suo viaggio proprio per dare questo messaggio: chiunque può compiere un'avventura di questo tipo, l'importante è credere in se stessi, nelle proprie capacità, andando contro agli standard culturali legati alla figura femminile.

⁶⁸ J. Curran (dir.), *Tracks - Attraverso il deserto*, GRAN, 2014.

⁶⁹ S. Mills, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism* (1991), London, Routledge, 1993, pp. 75; 110; 112.

La personalità e la tenacia dell'autrice non è stata facile da catturare e interpretare per Mia Wasikowska, l'attrice che è stata scelta per recitare in *Tracks – Attraverso il deserto*. Durante le riprese, l'autrice ha partecipato attivamente alla preparazione dell'attrice per rappresentare la sua storia: due settimane prima dell'inizio delle riprese Robyn Davidson e Mia Wasikowska partirono per fare un piccolo viaggio nel deserto; l'autrice decide di compiere quest'avventura con Mia per permettere all'attrice di cogliere pienamente il significato del viaggio, di comprendere cosa vuol dire partire senza la certezza che tutto sarebbe andato a buon fine, cosa si prova ad allevare i cammelli e attraversare il deserto. L'ottimo risultato ottenuto ha stupito l'autrice stessa quando ha visto per la prima volta il film⁷⁰. La viaggiatrice ha potuto rivivere il suo viaggio, vederlo con occhi diversi, guardarsi fuori da sé rendendo ancora più vivido e vero il suo percorso, la sua avventura e i suoi incontri con gli aborigeni che le hanno mostrato come instaurare un legame con quella terra, con il deserto, con i cammelli e con sé stessa.

«The Aboriginals had an earthbound philosophy. The earth gave life to a man; gave him his food, language and intelligence; and the earth took him back when he died»⁷¹: tale connessione con la terra natia Chatwin la vede come Paul Ricoeur descriveva il tempo raccontato, ovvero come un «vestito cucito di storie»; il legame che lo scrittore intravede tra luogo e parola, tra viaggio e scrittura, lo individua anche nei miti degli aborigeni, specialmente quello che attribuisce la creazione del mondo agli antenati, i quali, mentre lo attraversavano, avrebbero dato un nome ad ogni cosa che incontravano col loro canto⁷².

Gli antenati hanno costituito una mappa formata dalle 'vie' segnate dal solco delle loro orme, lasciando una scia di parole e note musicali, che formano le Piste del Sogno, sentieri che mettono in comunicazione il passato, le tribù lontane, con le future generazioni: «Gli spostamenti nomadici segnano un divenire creativo. Sono una metafora performativa che consente incontri altrimenti improbabili e mette a disposizione

⁷⁰ Informazioni reperite da un'intervista a Robyn Davidson insieme all'attrice che l'ha interpretata nel film, Mia Wasikowska, dove commentano l'opera cinematografica e parlano del tempo trascorso insieme prima e durante le riprese per ottenere la migliore *performance* possibile. <https://youtu.be/jgBg2lGcVcQ>

⁷¹ B. Chatwin, *The Songlines* (1987), London, Penguin, 1988, p. 11.

⁷² F. Marengo, L. Marfè, *Letteratura di viaggio*, cit., p. 418.

insospettate fonti di interazione tra soggetti, cioè tra diverse forme di esperienza e conoscenza»⁷³.

Il viaggio viene utilizzato per definire il mito del Tempo del Sogno: l'idea degli aborigeni è che l'Australia intera, in particolare la porzione del deserto dell'Australia centrale, potesse essere letta come uno spartito musicale. Gli Aborigeni nei loro percorsi all'interno del paese erano allo stesso tempo anche narratori di viaggio e del luogo che vedevano. Se una terra non veniva cantata o il suo canto veniva dimenticato, per gli Aborigeni era una terra destinata a morire. La bellezza delle vie dei canti, di queste strade geografiche e percorsi narrativi, che presentano un paesaggio mentale, un paesaggio di racconti, è il fatto che la direzione non c'è, ma è una creazione che rinnova ogni istante e per cambiare ha bisogno del canto:

Nell'assenza di punti di riferimento stabili, il nomade ha sviluppato la capacità di costruire in ogni istante la propria mappa, la sua geografia è in continuo mutamento, si deforma nel tempo in base allo spostarsi dell'osservatore e al perpetuo trasformarsi del territorio. La mappa nomade è un vuoto dove i percorsi connettono pozzi, oasi, luoghi sacri, terreni buoni per il pascolo e spazi che mutano velocemente⁷⁴.

Attraverso le canzoni degli antenati gli Aborigeni si orientano nello spazio, in questo labirinto di strade invisibili, note solo a chi ne coglie la melodia e ne tramanda la tradizione:

Certain phrases, certain combinations of musical notes, are thought to describe the action of the Ancestor's feet. [...] An expert songman, by listening to their order of succession, would count how many times his hero crossed a river, or scaled a ridge — and be able to calculate where, and how far along, a Songline he was. [...] 'Music' [...] 'is a memory bank for finding one's way about the world'⁷⁵.

La scrittura di viaggio, come il canto per i nativi australiani, è una banca dati che permette di orientarsi nel mondo. La scrittura ha bisogno del mondo perché è il suo pretesto; contestualmente il mondo ha bisogno della scrittura per continuare ad esistere.

⁷³ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella, 2002, p. 17.

⁷⁴ F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 18-22.

⁷⁵ B. Chatwin, *The Songlines* (1987), cit., p. 108.

Un canto che si basa sull'ascolto, che produce uno spazio vuoto in cui il suo eco poetico può venire a visitarci per far sì che sia il paesaggio stesso a parlarci; meta-letterariamente è il paesaggio mentale che diventa specchio del nostro desiderio di lasciarsi attraversare da questo canto che diviene un soffio vitale che viene a indicarci una via da seguire per permetterci poi di renderla propria, aggiungendo in quello spartito la nostra voce. Una parola, una canzone, una preghiera non è solo un 'dire', un semplice atto comunicativo, un rito, ma diviene un 'fare', una vera azione in grado di influenzare la società e l'ambiente, costituisce un elemento fondamentale per la creazione del mondo.

The Songlines ci presenta un incontro culturale nel quale Chatwin, raccontando la mitologia aborigena, individua come l'esperienza del viaggio implichi una ridefinizione dell'io del viaggiatore proprio a partire dalla relazione con la terra che sta attraversando. I luoghi che ospitano le stazioni del canto sono sacri, mentre nella cultura occidentale un luogo può avere un valore a definizione di ciò che gli viene costruito sopra, mentre per i nativi australiani è diverso. Rispetto ai tentativi di urbanizzazione di alcune zone dell'Australia gli aborigeni si sono opposti perché non potevano spostarsi da un'altra parte, non volevano vendere la loro terra sacra. Tale legame con la terra trasforma il luogo in un interlocutore possibile, un *tu* da rispettare, non da conquistare.

Chatwin non fa mai una critica esplicita al colonialismo in Australia e alla condizione in cui sono costretti a vivere gli Aborigeni, ma in un passaggio mostra il suo dissenso quando incontra «the man with the purple birthmark»⁷⁶, che rappresenta l'idea dei colonialisti bianchi bramosi di impossessarsi di ogni cosa che possa minacciare la loro presenza nel territorio conquistato, chiede all'autore⁷⁷:

'Know the best thing to do with a sacred site?' he drawled.

'What?'

'Dynamite!'

He grinned and raised his glass to the Aborigines⁷⁸.

⁷⁶ *Ivi*, p. 122.

⁷⁷ E. Paci, *The Songlines: an Ecocritical Perspective on Bruce Chatwin's Australia*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Archivio digitale delle tesi, anno accademico 2017/2018, p. 68, <http://hdl.handle.net/10579/14363>

⁷⁸ B. Chatwin, *The Songlines* (1987), cit., p. 122.

La reazione irritata dell'autore nei confronti delle parole di quest'uomo, descrivendolo in modo ridicolo, rende evidente al lettore che lo scrittore non condivide le idee che stanno alla base del neocolonialismo, dimostrando come il suo esperire l'essere nomade lo abbia portato a rivalutare le convinzioni che in quegli anni erano insite nel pensiero occidentale⁷⁹. Si intravede, dunque, il mutamento del ruolo e del compito del viaggiatore, che non è più quello di possedere e dominare la cultura, come l'ufficiale coloniale di Kipling in *White Man's Burden* e come nella "Geografia militante" o nella "Geografia trionfante" di Conrad, ma si entra in una geopoetica umanistica che muove l'esploratore intellettuale, come Arkady, il neo-nomade di Chatwin in *The Songlines*: le storie di dominio culturale sono sublimite nelle celebrazioni dell'alterità e della conoscenza indigena, ma non sono mai veramente sussunte in esse⁸⁰. Lo stesso principio vale per l'entrata della figura femminile nella letteratura di viaggio come scrittrice-viaggiatrice: «Lo stato nomade, più che dall'atto del viaggiare, è definito da una presa di coscienza che sostiene il desiderio del ribaltamento delle convenzioni date: è una passione politica per la trasformazione o il cambiamento radicale»⁸¹. Questo punto di apertura ha permesso di comprendere che c'è dell'altro in questo orizzonte letterario e culturale: essere sempre pronti a riapprendere ad apprendere, sapere che ciò che si conosce non basta per definirsi esperti del mondo e della relazione che si ha con se stessi, con il proprio paese, perché non si smette mai di imparare.

2.2. Lo spazio degli aborigeni

Chatwin, attraverso *The Songlines*, racconta lo sforzo intellettuale di dare senso e interpretare ciò che non si conosce come un'opportunità di diventare, come dice Hans-Georg Gadamer, «uomo sperimentato»⁸², cioè una persona pronta a mettere in discussione

⁷⁹ E. Paci, *The Songlines: an Ecocritical Perspective on Bruce Chatwin's Australia*, cit., p. 68, <http://hdl.handle.net/10579/14363>

⁸⁰ M. Graves, «Nowhere Left to Go? The Death and Renaissance of the Travel Book», *World Literature Today*, vol. 77, no. 3/4, 2003, p. 56.

⁸¹ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 14.

⁸² H. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 411.

il proprio essere, a mettere in dubbio l'idea di una sua "completezza", insieme alle proprie conoscenze, per esperire ciò che la comunicazione con l'altro porta: nuove esperienze. Non tutti, però, sono in grado di compiere tale passo avanti e questo ce lo testimonia la scrittrice di origini australiane Robyn Davidson in «Walk My Country» e in *Tracks* (Orme, 1980), descrivendo le condizioni sociali e politiche degli aborigeni negli anni Settanta e cosa subivano e subiscono ancora oggi per proteggere la loro terra dall'ansia di possesso dell'uomo bianco.

Gli Aborigeni hanno visto usurpate le loro terre sin dai primi anni di colonizzazione britannica; gli inglesi, per gestire la loro presenza, avevano attuato un principio giuridico, *terra nullius*, revocato nel 1992, che regolava le questioni aborigene e che delineava la terra australiana prima del loro arrivo come territori vuoti, dichiarati come "terra di nessuno" che poteva essere occupata dai coloni. Robyn Davidson ci informa di una piccola organizzazione, il Central Land Council, che ha siglato un atto mediante il quale i clan tradizionali potevano rivendicare delle zone del deserto non ancora affittato, ma a una condizione: «provided they could prove before a white tribunal that their "ownership" was authentic». La popolazione aborigena lotta tuttora per la restituzione di gran parte della propria terra e per impedire che l'industrializzazione e il desiderio di innovazione porti alla distruzione dei loro luoghi sacri. È un periodo incandescente, insieme all'aumento delle filiere del Ku Klux Klan e con le mura della città di Alice Springs imbrattate con graffiti e scritte, come «Right for Whites». Oltre alla violenza fisica, si attuò, nel corso del ventesimo secolo, una politica che prevedeva di sottrarre i bambini alle famiglie per farli crescere con famiglie bianche che gli impartissero un'educazione occidentale, la cosiddetta «stolen generation». Davidson scrive che quando è arrivata ad Alice per iniziare il suo viaggio gli aborigeni vivevano in baracche di cartone o in automobili abbandonate, in condizioni precarie nelle periferie più degradate, segnalando che alcuni pub avevano ancora quelle che chiamavano le «dog windows», le uscite sul retro per i neri che potevano permettersi di acquistare alcolici. Purtroppo, ancora oggi gli aborigeni sono oggetto di violenze e di razzismo. L'autrice, infatti, quando ritorna a distanza di anni ad Alice Springs sottolinea che le cose sembrano apparentemente migliorate: si vedono presentatori di colore alla televisione, programmi radio che parlano degli aborigeni, sono disponibili cooperative edilizie e servizi legali, ma mentre attraversa la città vede ubriachi lungo il torrente, che le sembrano esattamente quelli di tre decenni

prima. Si domanda se questo processo di miglioramento che ha coinvolto la città stessa con l'incremento del commercio e del turismo, non sia solo, in realtà, un mero spettacolo su cui, se si alza il sipario, nella sostanza poco è cambiato⁸³.

Le violenze e le privazioni che hanno subito e che patiscono tuttora gli aborigeni le possiamo riscontrare anche nel film *Wo die grünen Ameisen träumen* (Dove sognano le formiche verdi, 1984) di W. Herzog⁸⁴. Il regista, attraverso la sua arte, cerca di far sopravvivere le storie, di fungere da testimone di questo deterioramento nel Sud del territorio australiano – chiamato dai ricercatori di uranio finanziati dalla Ayers Mining Company «Sud del Purgatorio» – causato dalla bramosia economica e monetaria dei “bianchi”, che si assorgono il titolo di portatori di civiltà, di innovazione, ma il loro agire non porta altro che distruzione della natura e della tradizione di un popolo che cerca solo custodire e poter vivere pacificamente nei luoghi sacri che costituiscono la storia e la vita dell'Australia. Herzog, al contempo, tratta la contemporaneità e ne mostra le caratteristiche: il perpetuo e repentino cambiamento delle cose, della loro deperibilità continua. L'atto di guardare, per il regista, non è mai scontato e deve partire dalla consapevolezza di confrontarsi con il mondo esterno che dev'essere trattato come un interlocutore, non come un nemico da sconfiggere e da allontanare. In questa aderenza al reale si muove l'illusione, il sogno, il desiderio che è insito nei luoghi che Herzog inquadra:

What all these places and lived spaces have in common is the belief that each represents a juncture of the material and the immaterial, the exterior and the interior. Herzog's project is to observe and represent what takes place at this intersection, while positioning the spectator in a certain relation to it⁸⁵.

La natura che ci racconta gli spazi ha a che fare con questa dialettica: l'intervento dell'uomo sullo spazio è sempre una proiezione di una volontà, di paure. Il regista traduce tutto questo nella pellicola dove troviamo un modo di raccontare quel processo di deterritorializzazione e riterritorializzazione dello spazio di cui parlano Gilles Deleuze e Félix Guattari: «Un territorio è sempre in via di deterritorializzazione, almeno

⁸³ R. Davidson, «Walk My Country». *Manoa*, vol. 18, no. 2, 2006, pp. 9-10.

⁸⁴ W. Herzog, *Wo die grünen Ameisen träumen*, trad. it. *Dove sognano le formiche verdi*, GER-AUS, 1984.

⁸⁵ E. Ames, «Herzog, Landscape, and Documentary», *Cinema Journal*, vol. 48, no. 2, 2009, p. 61.

potenzialmente, in via di passaggio ad altri concatenamenti, a rischio che l'altro concatenamento operi una riterritorializzazione»⁸⁶, ma tale riterritorializzazione è forzata, non voluta, basata sull'indifferenza, denegazione e promesse vane. Questo concetto viene ribadito in particolare quando il protagonista del film, il geologo Lance Hackett, nel momento in cui gli aborigeni si oppongono agli scavi posizionandosi davanti ai bulldozer e nelle zone dove avevano piazzato le mine perché stavano distruggendo il luogo sacro dove dormono le formiche verdi, Lance cerca qualcuno che possa aiutarlo a capire come fare per convincere i locali a lasciar proseguire gli scavi. Il protagonista si rivolge ad Arnold, un antropologo che ha deciso di vivere nel deserto australiano, che rimprovera Lance e al contempo la civiltà occidentale per il modo di porsi nei confronti degli aborigeni, indifferente e noncurante, troppo preso dalla velocità del progresso da non cogliere l'importanza del luogo sacro in cui stanno scavando:

La vostra civiltà distrugge tutto, inclusa se stessa. [...] Lei sembra uno che sta su un treno che corre verso l'abisso: più avanti un ponte è crollato, e il treno corre verso il ponte e solo lei sa che è crollato. Il segnale d'allarme non funziona, e quel treno viaggia così veloce verso il suo destino che lei può avere soltanto il tempo di correre più velocemente possibile verso uno scompartimento di coda⁸⁷.

La metafora del treno indica come il pensiero occidentale, stanziato in dei binari del treno, fermi, irremovibili, che percorrono solo una via senza mai optare sulla possibilità di cambiare binario, non intenda riconoscere un'altra realtà che non sia la propria, pur sapendo che la strada che stanno attraversando non porta ad altro che a un ponte crollato; si può interpretare come la volontà di non prendere in considerazione la possibilità di poter ascoltare, comprendere e riconoscere l'altro, piuttosto che prendere le distanze e definirsi al di sopra di ciò che non si conosce.

Tali storie e rappresentazioni, guidate dal timore verso ciò che è estraneo, sono state create per proteggersi, perché se lo si scopre da quel velo composto da sentimenti di paura, di terrore dell'ignoto, di sfiducia, pregiudizio di incomunicabilità con lo "straniero", vorrebbe dire metterlo in rapporto con il proprio sé; significherebbe farlo entrare nel

⁸⁶G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (1980), trad. it., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli-Salemo, Orthotes, *Mille piani*, 2017, p. 452.

⁸⁷ W. Herzog, *Wo die grünen Ameisen träumen*, trad. it. *Dove sognano le formiche verdi*, GER-AUS, 1984.

mondo costituito intorno al proprio io e riconoscere che si ha una pretesa verso l'altro e viceversa: si entrerebbe in contatto. Se invece lo si lascia lontano, lo si depotenzia e così ci si tutela, lo si mette nel proprio cerchio riflessivo, ma si rimarrà sempre rinchiusi nella propria bolla personale, senza lasciargli la possibilità che tutto ciò che si conosce non è immutabile⁸⁸. Il pregiudizio e il sentimento di sgomento sono solo in parte legati a chi non si conosce in quanto dovuti anche al timore del cambiamento; per questo motivo si allontana lo straniero, per il terrore che lui possa cambiare il nostro modo di guardare, che ci faccia cambiare binario, in quanto far entrare il nuovo implica inevitabilmente il coinvolgimento totale.

«Esperienza è esperienza della finitezza umana»⁸⁹: è il viaggio rischioso, perché fare esperienza è prendere in considerazione la possibilità di poter mutare, di comprendere la limitatezza e la relatività del proprio sapere. Capire è una vera avventura, la vera conoscenza è ciò che trasforma, che modifica, e nel momento stesso in cui si coglie il modo in cui si sta vivendo una particolare esperienza di cambiamento, che si capisce la verità del valore di un'esperienza che racchiude quanto vissuto e lo arricchisce di significato. E come si vive tutto questo? Il primo passo è ascoltare: «L'apertura verso gli altri implica dunque il riconoscimento che io devo lasciare che in me si affermi qualcosa come contrapposto a me, anche quando non ci sia di fatto nessuno che lo sostenga contro di me»⁹⁰, quindi permettere all'altro di influenzare il proprio punto di vista, di essere aperti allo scontro che porta a un mutamento cognitivo ed esperienziale che può dar voce alla propria identità, di farla crescere, di renderla multiculturale.

Davidson vede tutto questo nei significati profondi, sacri e segreti degli anziani aborigeni:

The deeper meanings are secret and sacred and are only revealed by elders to initiates at the right time and in the right circumstances. This accumulation of knowledge continues over an individual's lifetime. [...] I do not know what he sees when he looks at the landscape, but I do know that the ancestors are as present to him as we are. The landscape is alive. Every

⁸⁸ H. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 414.

⁸⁹ *Ivi*, p. 413.

⁹⁰ *Ivi*, p. 417.

pattern in it, its very shape, is proof of their living presence. I look around at the others and realise that something extraordinary is happening here⁹¹.

Bruce Chatwin e Robyn Davidson, nella loro rappresentazione dell’Australia e di chi la abita, hanno colto che nel disordine della vita c’è nascosta una linea segreta, un filo che ci conduce in vie e luoghi impervi che possono mettere alla prova il viaggiatore o la viaggiatrice, ma non bisogna mai smettere di cercarla. Più consapevole e con nuovi occhi si entra nell’inaspettato con il proprio bagaglio culturale con l’ansia di perderlo e, al contempo, con la gioia di poterlo riempire nuovamente.

2.3. Questioni di sguardo

L’idea del viaggio come scoperta di sé, come palcoscenico in cui andare a conquistare sé stessi è entrata in crisi perché il viaggio dagli anni Venti dell’Ottocento ha cominciato a essere non più un’esperienza individuale, ma di gruppo, non più un’esperienza di scoperta, ma di intrattenimento. Ad un certo punto alcuni impresari come Thomas Cook hanno cominciato a organizzare dei *Tour* prenotando alberghi, guide turistiche per gruppi di persone che andando insieme dividevano il prezzo. Questo cambia il paradigma del viaggio, perché l’idea di andare all’avventura è qualcosa che non è più previsto dal turista: «Siamo d’innanzi alla spettacolarizzazione della società contemporanea, il mondo a portata di mano (turistica), con i suoi codici e i suoi circuiti, cui si predisponiamo fin da piccoli e da qualsiasi punto del globo»⁹². Oggi la differenza tra viaggiatori e turisti è sempre più difficile da pensare. È tipico della mentalità del turista immaginare che i visitatori siano gli altri, che ci sia sempre qualcuno “più turista” di noi e che noi siamo i viaggiatori.

Per descrivere la difficoltà di pensare a un viaggio estraneo all’ordine del consumo si parla di post-turismo, cioè di un’attitudine non più agonistica nei confronti del turismo, di chi sa che ogni volta che si muove è dentro ad un circuito di consumo dei luoghi, i quali che, per attirare i turisti, si trasformano in “nonluoghi”, come li ha chiamati Marc

⁹¹ R. Davidson, «Walk My Country», cit., p. 14.

⁹² G. Nuvolati, *L’interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, cit., p. 23.

Augé: spazi che non hanno più una vocazione identitaria, non sono più luoghi di incontro dove poter instaurare delle relazioni durature e non hanno più una storia, ma sono sempre più anonimi e identici a se stessi⁹³:

Il passeggero dei nonluoghi non ritrova la sua identità che al controllo della dogana, al casello autostradale o alla cassa. Nel frattempo, egli obbedisce allo stesso codice degli altri, registra gli stessi messaggi, risponde alle stesse sollecitazioni. Lo spazio del nonluogo non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine⁹⁴.

Il viaggio è associato ad un'esperienza identitaria che porta alla conoscenza mettendo in pericolo il viaggiatore, ponendolo di fronte a un cambiamento esistenziale e a un percorso di scoperta. Il turismo non fa tutto questo, è un tipo di movimento nel mondo che non prevede rischi, al contrario, prevede che si paghi proprio per evitarli; è espressione di una conoscenza, ma prima di tutto di un'evasione, dato che si va in vacanza per divertirsi. Per il turista «la vacanza corrisponde a una temporanea sospensione della vita ordinaria, una cornice che però si dissolve allorché lui fa rientro nella vita di tutti i giorni»⁹⁵. Al contrario, il viaggiatore tenta di vivere e di prolungare il più possibile questo stato di sospensione, rispetto ai ritmi frenetici del turista.

Il viaggiatore ha l'opportunità di perdersi, di evitare di entrare nel *loop* turistico nell'uso e consumo del luogo, cogliendo la sua anima. La differenza sostanziale tra queste due figure è la diversità dello sguardo. Robyn Davidson, dirigendosi verso Yulara, dopo aver visitato il Parco Nazionale di Ayes Rock, restituito ai proprietari aborigeni Pitjantjatjara nel 1985, riflette sul rapporto che si instaura tra il luogo e il turista dove tutto è in vendita, anche le città stesse, in un processo di scambio filtrato dalla pressante legge della domanda e dell'offerta e mostra il suo risentimento, chiedendosi se è davvero questo che le persone vogliono: le tazze con i koala, guardare il mondo attraverso l'obiettivo delle macchine fotografiche e dei cellulari, le decorazioni in ogni negozio e ristorante, gli autobus pieni, andare nel deserto senza coglierne il significato. L'autrice sente la necessità di sottolineare che «I am not a tourist» e, amareggiata, prova quasi

⁹³ M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Milano, Elèuthera, 1993, p. 73.

⁹⁴ Ivi, p. 95.

⁹⁵ G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, cit., p. 51.

disgusto per la sua cultura, per il fatto che alcune località, corrose dalla bramosia del consumo, sono ricordate solo perché piene di cianfrusaglie; è delusa da come alcuni luoghi che contengono migliaia di anni di storia e di saggezza vengano anteposti ad una scenografi allestita *ad hoc* dove si nasconde la realtà della vita degli aborigeni, le loro lotte per ottenere ciò che, in realtà, è sempre stato loro, celando le umiliazioni subite⁹⁶.

Robyn Davidson racconta inoltre, in *Desert Places* (1996), quando ha viaggiato con un gruppo di nomadi dell'India settentrionale, i Rabari o Raiki, quanto sapesse poco sulla vita tribale nomade e della tribù che aveva individuato, scelta appositamente perché situata in un'area priva di documentazione e che, per la sua stessa natura nomade, difficile da localizzare. Davidson nota come la figura del nomade come il Rabaro, così come l'aborigeno australiano, anche all'interno di una struttura sociale, resta "Altro" per il lettore o per il viaggiatore occidentale, e in quanto tale, oggetto di analisi storiche e antropologiche. I viaggi di Davidson assomigliano a molti altri, come quello intrapreso da Mary Kingsley (1893) nel suo desiderio di entrare in solitaria in uno sistema sociale estraneo e sconosciuto, o a Ella Maillart (1939), Alexandra David-Neel (1927) e Isabella Bird (1879) per il modo in cui cerca un popolo che offra uno stile di vita alternativo più "autentico". L'autrice sceglie di identificarsi con la tradizione nomade, come una persona priva di identità culturale che ha più affinità con i popoli nativi che vivono a stretto contatto con la natura che con i suoi coetanei occidentali. La vita nel deserto come fuga dalla civiltà riecheggia l'esperienza di Gertrude Bell (1907) e di Freya Stark in Iraq (1938); tuttavia Robyn Davidson non vuole semplicemente scrivere un resoconto di viaggio, ma viaggia per entrare nel suo io e scovare ogni ombra, ogni incubo che si cela in lei⁹⁷.

2.4. Il percorso di Robyn Davidson

Come detto in precedenza, Robyn Davidson è una scrittrice di origine australiana che decide di intraprendere un'avventura in solitaria nell'*outback* australiano, viaggiando

⁹⁶ R. Davidson, «Walk My Country», cit., pp. 12-13.

⁹⁷ M. Mulligan, «New Directions or the End of the Road? Women's Travel Writing at the Millennium», *Journal of the English Studies*, II, 2000, pp. 62-64.

da Alice Springs all'Oceano Indiano, compiendo millesettecento miglia a piedi in compagnia di quattro cammelli, Dokie, Bub, Zelekeia e Goliath, e del suo fedele cane Diggity. Lei, una giovane donna del Queensland, di ventisette anni, bianca, si reca ad Alice Springs, e lì si prepara per il suo viaggio, a cominciare dal saperne di più sui cammelli e come allevarli.

La scelta ardua della scrittrice di intraprendere quest'avventura da sola nel deserto è stata vista dagli abitanti come una pazzia; questi ultimi la mettono in allerta in molteplici occasioni, in particolare al pub dove l'autrice inizia a lavorare per raccogliere i fondi per la sua impresa: se si fosse avventurata da sola l'avrebbero stuprata, ma non da uomini qualsiasi, ma aborigeni, solo loro erano considerati quelli pericolosi⁹⁸:

The blacks were unequivocally the enemy – dirty, lazy, dangerous. Stories of young white lasses who innocently strayed down the Todd at night, there to meet their fate worse than death, were told with suspect fervour⁹⁹.

Robyn Davidson in *Tracks* (Orme, 1980) tiene traccia di ogni difficoltà che ha incontrato lungo il suo percorso in modo non pragmatico e oggettivo, ma personale, emotivo, intendendo il viaggio come terapia. Il risultato è innegabilmente eroico per la capacità della sua autrice di imparare a (ri)conoscere il proprio paese, a gestire e ad allevare i cammelli sui quali fa totale affidamento. La viaggiatrice chiede aiuto a degli allevatori che mostrano il loro dissenso, alcuni la sfruttano e la mettono a lavorare senza poi mantenere la promessa di darle i cammelli, fino a quando trova l'allevatore che decide di insegnarle i segreti del mestiere. Davidson sceglie di mettersi a nudo, scrive di tutti i pensieri e le crisi che ha affrontato, quando non credeva di avere la forza sia psicologica che fisica per partire; eppure, un giorno si decide a iniziare questo viaggio e, come sappiamo, concluderlo con successo. Con la sua forza d'animo, il femminismo e l'antirazzismo che emerge nel suo libro di viaggio, Robyn Davidson ha dimostrato alla nuova generazione di scrittrici di viaggio come questo genere letterario, per molto tempo

⁹⁸ K. Siegel, *Gender, Genre & Identity in Women's Travel Writing*, cit., p. 68.

⁹⁹ R. Davidson, *Tracks* (1980), London, Picador, 1998, p. 6.

legato alla figura maschile, associato ad atteggiamenti coloniali e imperialistici, potesse essere scardinato e liberato da tale eredità¹⁰⁰.

L'autrice non ha mai smesso di viaggiare e nemmeno di scrivere dopo *Tracks*: tra il 1990 e il 1992, come abbiamo visto in precedenza, ha vissuto insieme a dei nomadi dell'India settentrionale e racconta la sua esperienza in *Desert Places* (1996); in seguito ha pubblicato una raccolta di saggi, *Travelling Light* (1993), e ha indagato ulteriormente sulla vita nomade andando in Tibet e ha approfondito tale stile di vita nel saggio *No Fixed Address: Nomads and the Fate of the Planet* (2006).

¹⁰⁰ P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, cit., pp. 91-92.

Capitolo III

***Tracks* di Robyn Davidson**

3.1. La fatica del viaggio

Il viaggio di Robyn Davidson non è legato alla curiosità verso luoghi sconosciuti, né alla bramosia di compiere un'esperienza condivisa con gli amici, ma è motivato dal viaggio: l'andare, il perdersi e il tormentato dilemma sul tornare indietro, perché chi ha provato la lontananza difficilmente ne perde il gusto in quanto il viaggio corrisponde a una fatica esistenziale, ma anche a sentire dentro di sé lo spazio del mondo stesso nella sua ampiezza terribile e meravigliosa allo stesso tempo. Il suo percorso lento, a piedi, lungo l'antico territorio australiano in cui i suoi compagni di viaggio, i cammelli, utili solo a trasportare i bagagli e i viveri necessari e non a ridurre il percorso e la distanza da un luogo ad un altro, ha permesso alla scrittrice di vivere il senso del tempo e dello spazio in modo nuovo, rallentato, restituendoli alle origini, ai passi degli antenati aborigeni. La viaggiatrice, a differenza dei suoi predecessori che hanno solcato le dune dell'Australia, cerca di non consultare o prendere come base di partenza i loro resoconti in quanto desidera partire da zero, usando come unica "bibliografia" solo se stessa, la sua vita, le sue conoscenze per scoprire ciò che sarà la sua terra natia dopo il suo passaggio.

Il percorso di conoscenza e di apprendimento dell'autrice è attraversato da dure prove che la metteranno in difficoltà: la complessità e particolarità dei cammelli insieme alle complicazioni legate alla loro cura e allevamento, il degrado di Alice Springs fatta di polvere e pregiudizi, la grossolanità dell'uomo australiano, la fatica fisica, la violenza purtroppo necessaria nei confronti degli animali, la morte, la paura di fallire, il desiderio di fuggire. Tutto questo e altro ancora segna l'inizio di una trasformazione indispensabile che la porterà a scoprire se stessa e ciò che la circonda. Ma tutto ha il suo prezzo; questo viaggio la renderà una persona diversa, dura, intransigente, ma non senza versare lacrime: sarà tormentata da pensieri terribili come il suicidio, dallo stravolgimento di tutte le sue convinzioni basate sul pensiero occidentale, dalla difficoltà estrema di conoscere un

nuovo lato di sé mettendosi a confronto con la realtà violenta e impietosa del deserto: «Nel deserto si diventa altri: si sa il peso del cielo e la sete della terra, si è imparato a fare i conti con la propria solitudine. Lungi dall'escluderci, il deserto ci avvolge»¹⁰¹.

L'autrice si identifica con il deserto australiano, luogo abbandonato, estremo, lontano dal *comfort* della civiltà occidentale, che rientra in quelle che Rosi Braidotti descrive come «zone intermedie dove tutti i legami sono sospesi e il tempo si dilata, diventa un presente continuo. Oasi di non-appartenenza, luoghi di distacco. Terre di nessuna/o»¹⁰², perché tra le dune color tramonto riconosce quella fatica esistenziale di non riuscire a comprendere chi veramente è, di trovare il motivo fondante delle proprie scelte, rendendosi conto che tale processo di interrogazione interiore è un qualcosa che il mondo, preso dalla sua frenesia, non riesce ancora a comprendere. Per questo il viaggio è stato fondamentale per Robyn Davidson, perché la destinazione che ha scelto, con il suo vuoto, la sua solitudine, oltre a fornirle un'ambientazione simbolica adatta alle sue esplorazioni interiori e personali, le offre gli strumenti e l'esperienza per capire, conoscere, ascoltare in maniera più consapevole il proprio retaggio identitario e la capacità di metterlo da parte per leggere i propri passi, le orme lasciate sulla sabbia, non come semplici solchi sparsi senza un senso, ma come segni che faranno parte della memoria del territorio, una via aggiuntiva a quelle degli antenati aborigeni:

[...] when you walk on, sleep on, stand on, defecate on, wallow on, get covered in, and eat the dirt around you, and when there is no one to remind you what society's rules are, and nothing to keep you linked to that society, you had better be prepared for some startling changes. And just as Aborigines seem to be in perfect rapport with themselves and their country, so the embryonic beginnings of that rapport were happening to me¹⁰³.

Le difficoltà si presentano subito: «I arrived in the Alice at five a.m. with a dog, six dollars and a small suitcase full of inappropriate clothes»¹⁰⁴, ma la giovane autrice è motivata e vuole assolutamente imparare ad addestrare i cammelli, avventurarsi nel

¹⁰¹ E. Jabès, *Dal deserto al libro. Conversazione con Marcel Cohen* (1983), Milano, Edizioni degli animali, 2021, p. 44.

¹⁰² R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 37.

¹⁰³ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 193.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 3.

deserto e viaggiare; per circa due anni, prima con l'allevatore austriaco Kurt e successivamente con il cammelliere afghano Sallay, apprende tutto su come addestrare e come prendersi cura di questi animali esotici. Di giorno lavora nel *ranch*, mentre la sera lavora in un *pub* per racimolare il denaro necessario per l'impresa, ma ben presto l'autrice si rende conto che, nonostante il suo duro lavoro, senza un sostegno finanziario il suo sogno è destinato a fallire. Così, tra ripensamenti e dubbi che la tormentano sia di giorno che di notte, decide di scrivere al «National Geographic» spiegando il suo progetto e sperando in una loro risposta favorevole per finanziarle il viaggio. Nell'attesa di un loro riscontro decide che, prima di intraprendere l'avventura vera e propria verso l'Oceano Indiano, deve prima fare una sorta di viaggio di prova percorrendo centocinquanta miglia fino a Utopia per verificare la tenuta delle selle, atte all'ancoraggio dei settecentocinquanta chili di bagagli, per mettere alla prova la resistenza dei cammelli, ma soprattutto per verificare se lei stessa è pronta. Questo viaggio di otto giorni fino ad Utopia, «150 miles away through vicious and distorting summer»¹⁰⁵, è servito per prendere nota delle modifiche da fare all'attrezzatura, della difficoltà dei cammelli in determinate circostanze e rendere ben presente all'autrice quanto duro sarebbe stato il suo percorso. Proprio ad Utopia l'autrice riceve una notizia: con sua grande sorpresa la rivista nazionale ha accettato la sua proposta e le concede quattromila dollari a patto che saltuariamente la raggiungesse un fotografo, Rick Smolan, per documentare il viaggio con delle foto per la pubblicazione dell'articolo. L'autrice si rende conto che questo avrebbe cambiato tutto: «I also knew at some level that it meant the end of the trip as I had conceived it: knew that it was the wrong thing to do – a sell-out. A stupid but unavoidable mistake»¹⁰⁶; la presenza del fotografo, inizialmente per nulla gradita alla viaggiatrice, la costringe a stravolgere il suo progetto originale: starsene da sola in quest'avventura privata e personale, e a non essere condizionata da nessuna presenza esterna¹⁰⁷. Rick, però, col tempo riuscirà a cambiare il suo ruolo di “disturbatore” in

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 85.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 91.

¹⁰⁷ Il marketing promosso per il libro di Davidson, *Tracks* (1980), serve a esemplificare alcune delle difficoltà discusse da Kristi Siegel in *Gender, Genre, & Identity in Women's Travel Writing*: il libro è pubblicizzato a caratteri cubitali sulla copertina come «A Woman's Solo Trek Across 1,700 Miles of Australian Outback», una frase destinata a sottolineare le caratteristiche principali del potenziale *appeal*

amico. L'autrice può finalmente lasciare Alice Spings con il suo amato cane Diggity e i suoi cammelli Dookie, Bub e Zeleika; quest'ultima è incinta e durante il viaggio darà alla luce Goliath: il suo sogno inizia nel marzo del 1977.

È interessante notare che oltre ai suoi animali, gli unici umani con cui Robyn Davidson condividerà il suo viaggio sono Rick Sloman, ed in seguito Eddy – un anziano aborigeno che la aiuta a percorrere un lungo pezzo di strada in un'area proibita a una donna senza il consenso di un anziano, e con cui viaggerà per un altro tratto anche successivamente. Eddy le insegnerà molte cose, dandole ottimi consigli di sopravvivenza, guidandola anche nel suo percorso interiore, rendendole più chiaro il suo modo di vedere e di saperlo scindere dal suo sguardo “occidentalizzato”, fornendole una nuova visione della vita. Con loro l'autrice riscoprirà cosa vuol dire essere di nuovo in compagnia di qualcuno, fatto che aveva cercato assiduamente di evitare. Viaggiando con Eddy la scrittrice ha potuto comprendere che la vita nomade è la parte di lei che doveva trovare e ha capito che la società aborigena con il loro modo di vivere e di percepire il tempo e lo spazio in modo completamente diverso rispetto alla società occidentale la rispecchiavano di più:

And once again I compared European society with Aboriginal. The one so archetypally paranoid, grasping, destructive, the other so sane. [...] I had realized that in the desert time refused to structure itself. It preferred instead to flow in curlicues, vortices and tunnels, and besides it didn't matter¹⁰⁸.

La pelle le brucia, i piedi cominciano a farle male, ma il corpo comincia ad irrobustirsi, il suo bagaglio si fa sempre più leggero, interiore, riscoprendo se stessa tra le

del libro: una donna che viaggia in un luogo remoto da sola. Una ricerca su Internet per «women's safety + travel» genera quasi il doppio dei siti suggeriti rispetto a una ricerca parallela per «men's safety + travel», e la maggior parte dei risultati sulla sicurezza per gli uomini non ha affatto a che fare con i pericoli del viaggio. Davidson, chiaramente, si allontana da questa strada: non ha mai pensato che il suo viaggio fosse più pericoloso di un quanto lo sia attraversare la strada ogni giorno. L'obiettivo dell'autrice è sempre stato quello di mostrare come una donna semplice, di umili origini, non sempre con i mezzi a portata di mano, è stata in grado di compiere questo viaggio considerato da altri come “pericoloso”, improponibile per una donna. K. Siegel, *Gender, Genre & Identity in Women's Travel Writing*, cit., pp. 68-69.

¹⁰⁸ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 197.

dune del deserto, dove arriva a provare qualsiasi esperienza: nutrirsi di vermi, girare nuda nel deserto, camminando e giocando insieme ai cammelli e Diggity tra le pozze fangose lungo i corsi d'acqua, ma anche il piacere e il terrore del silenzio dove prova la gioia di perdersi per poi ritrovarsi. Pian piano la viaggiatrice inizia a ricomporre sé stessa, a ricucire i pezzi, comprendendo che in lei vive un'altra Robyn, la donna che viene chiamata "la signora dei cammelli", quella che si sente libera, folle e straordinaria allo stesso tempo. La nuova lei emergerà sempre di più nei nove lunghi mesi di viaggio verso l'Oceano indiano.

3.2. Partire senza bagagli

Capire il significato del viaggio è un lento processo di avvicinamento che Davidson compie per tentativi, ma che non riesce mai perfettamente; è sempre possibile, ma non sembra essere mai completo. È questo il senso dell'intraprendere un viaggio dentro se stessi: si ha sempre il permesso di accedere, ma nel contempo non totalmente; è come leggere un libro che non è scritto in caratteri alfabetici, ma in segni, numeri o altro. Si ha la sensazione di essere in grado di coglierne il senso, ma non si è certi di averlo compreso completamente; per questo è necessario non studiare subito la totalità, ma analizzarne parte per parte, frammento per frammento, per renderlo comprensibile e cogliere le strutture di significazione del libro, del rituale, dell'evento a cui si ha assistito, ed è quello che fa Davidson:

This desocializing process – the sloughing off, like a snake-skin, of the useless preoccupations and standards of the society I had left, and the growing of new ones that were more tuned to my present environment – was beginning to show. [...] I liked, still like, the person who emerged from that process far better than the one who existed before it – or since it¹⁰⁹.

Questo percorso rappresenta per la viaggiatrice un tentativo di sradicarsi dalla sua vita precedente, ma non sempre riesce ad allontanarsene: «Si è sempre, come l'esiliato,

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 181.

sospesi tra un prima chiuso in una lontananza indecifrabile e un approdo che sta sempre oltre l'orizzonte»¹¹⁰; il viaggio ha intrinsecamente la promessa di una nuova vita, di un nuovo inizio, ma dall'altra parte della bilancia c'è la nostalgia e l'amarezza della perdita degli affetti, la paura dell'oblio e del vuoto che può crearsi nel rimanere sola. L'autrice mette nero su bianco i suoi sentimenti ambivalenti per il viaggio: è un'occasione per fiorire, uscire dalla propria crisalide, un modo per riscoprire se stessa e il profondo legame con la sua terra, ma tale trasformazione è circondata da un velo di paura e nostalgia. La solitudine e la lontananza le pesano più di quanto pensasse, il timore di cedere alle proprie insicurezze, di tornare a vivere tra compromessi e rassicurazioni, insieme ai suoi demoni, gli attacchi di depressione e di cattivo umore, che la portavano a vedere gli ostacoli della vita con pessimismo e che l'hanno frenata per anni sono sempre dietro l'angolo, come un'ombra che la segue per tutto il tragitto:

It was as if the self-brought me constantly to this place – took every opportunity to show it to me. It was as if there was a button there which I could push if I only had the courage. If I could only just remember. Ah, but we always forget. Or are too lazy. Or too frightened. Or too certain we have all the time in the world. And so back up the ravines to the comfortable places (the sane ones?) where we don't have to think too much. Where life is, after all, just 'getting by' and where we survive, half asleep¹¹¹.

Robyn Davidson lungo il suo percorso si rende conto di come avesse bisogno di distruggere le convenzioni e le idee che si era fatta di se stessa prima di quest'avventura: impara che per essere liberi è necessario controllarsi costantemente per non cedere alla comodità dei modelli e delle etichette; una battaglia dura, quasi impossibile, ma indispensabile per essere se stessa¹¹²: «To be free is to learn, to test yourself constantly,

¹¹⁰ E. Jabès, *Dal deserto al libro. Conversazione con Marcel Cohen* (1983), cit., p. 7.

¹¹¹ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 221.

¹¹² Le donne viaggiatrici possono essere classificate come doppiamente diverse: si differenziano dalle altre donne, più convenzionali e socialmente conformiste, e dai viaggiatori uomini che utilizzano il viaggio per conoscere meglio la propria mascolinità. La sensazione prevalente che si può ricavare è che la viaggiatrice fosse in fuga da qualcosa, che volesse sfuggire alle limitazioni della sua famiglia o della società per poterle poi sovvertire, metterle in discussione e, al tempo stesso, crescere in prima persona, maturare e trovare la forza per dare voce al proprio io. P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, cit., p. 226.

to gamble. It is not safe»¹¹³. Gli ostacoli che prima la bloccavano e la intimorivano ora sono strumenti da usare per continuare a camminare, andare avanti, vivere ogni singolo momento con motivazione e con la voracità di compiere ogni passo che la porta più vicina all'Oceano e al suo vero Io: «I had learnt to use my fears as stepping stones rather than stumbling blocks, and best of all I had learnt to laugh. I felt invincible, untouchable, I had extended myself»¹¹⁴.

L'introspezione che l'autrice compie in *Tracks*, mettendosi a nudo di fronte alle proprie emozioni, ai propri limiti, mettendo in discussione il suo punto di vista, la sua visione dell'altro e sul modo di rappresentare se stessi e la propria cultura rende il resoconto ancora più interessante: il fatto che nel libro l'autrice narra in prima persona è un aspetto importante in quanto rende ancora più vividi gli ambienti, i luoghi, le persone che ha incontrato, permettendo al lettore di entrare dentro di lei, nei suoi pensieri, nei momenti bui e negli istanti di pura gioia:

The writer's inner journey is the most important part – and certainly the most interesting part – of any travel book. It doesn't make any difference where you go; it's your interpretation of it that matters [...] Now that writers have been everywhere, this feature – the inward-looking eye – is more important than ever. More important than anything else. The journeys writers make are slip roads to the private colonies of the imagination [...] It is the psychological journey that is paramount. "The most foreign country," Alice Walker wrote, "is within"¹¹⁵.

La motivazione, la determinazione a conoscere gli aborigeni e la terra che sta attraversando, il desiderio di libertà e di raggiungere l'Oceano che l'autrice ha e che riesce a far emergere in ogni pagina del libro, insieme alla rabbia verso il razzismo, il sessismo, le ingiustizie che tuttora sono presenti in Australia verso gli aborigeni costituiscono la base della bellezza di questo libro. Davidson riesce a catturare sulla carta l'essenza di ogni istante che vive e ad esprimere con descrizioni incredibili l'intimità con l'ambiente dell'Australia centrale: «It has that quality Baudelaire called 'circumstantial beauty': as

¹¹³ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 220.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ S. Wheeler, D. Birkett (eds.), *Amazonian: The Penguin Book of New Women's Travel Writing*, London, Penguin, 1998, p. IX, citato in M. Mulligan, «New Directions or the End of the Road? Women's Travel Writing at the Millennium», cit., p. 73.

well as relaying the ineffable and eternal, it carries and captures the spirit of its time»¹¹⁶. Non tralascia nulla, prende nota di tutto ciò che vede e sente, sfruttando poi la popolarità che avrà la notizia del suo viaggio per denunciare le ingiustizie che ha visto¹¹⁷ e per mandare un messaggio importante: chiunque può compiere un viaggio di questo tipo, che sia uomo o donna, basta averne la motivazione, la voglia di vivere la propria esistenza senza preoccuparsi di cosa possano pensare gli altri; la cosa più importante è vivere la propria avventura senza la paura di essere liberi, liberi dal pensiero post-coloniale, liberi dalle imposizioni sociali e culturali che influiscono sul nostro sguardo, aprire la mente ed essere liberi ad apprendere e a imparare a camminare di nuovo, solo con più consapevolezza di sé e del luogo sul quale si sta lasciando l'impronta.

La prima tappa è un villaggio aborigeno nell'Areyonga, raggiungibile solo attraversando una lunga strada abbandonata nella quale la giovane scrittrice, tra l'agitazione e la disperazione, crede di essersi persa. La pressione dell'immensità del deserto inizia a farsi sentire, come la costante preoccupazione per la salute dei cammelli. Dopo un paio di giorni raggiunge il villaggio, stanca, assetata e turbata, ma l'accoglienza dei bambini Pitjantjara entusiasti del suo arrivo, con le domande nella loro lingua che l'autrice non conosce molto bene, le fanno recuperare le energie strappandole un sorriso. La scelta dei cammelli si era rivelata fin da subito indovinata in quanto i Pitjantjara avevano un rapporto speciale con questi animali perché sono stati gli unici tra le varie tribù a utilizzarli per i continui spostamenti fino a dopo la metà degli anni Sessanta. Per tutta la prima parte del viaggio avrebbe attraversato il territorio da cui veniva la loro tribù, o almeno, quello che ne rimaneva: una riserva controllata dalla burocrazia bianca con vasti insediamenti governativi e amministrazioni missionarie. Durante le sue soste in campi e insediamenti aborigeni, Davidson ha potuto parlare con gli anziani aborigeni, notando che molti di essi erano ciechi, e osservare le condizioni di vita delle tribù: «Trachoma, a chronic form of conjunctivitis, diabetes, ear infections, heart trouble and syphilis are just some of the diseases which ravage Aboriginal populations, living without proper housing, medical facilities or correct diet». Pur essendo evidenti le condizioni

¹¹⁶ R. Cooke, *On Robyn Davidson: Writers on Writers*, cit., p. 12.

¹¹⁷ Robyn Davidson e Bruce Chatwin condividono una dimensione etnografica per la preoccupazione per il destino delle popolazioni indigene e per l'ammirazione che mostrano verso la loro cultura, il loro stile di vita e di pensiero. P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, cit., p. 92.

precarie dei nativi, sottolineando che la mortalità infantile è del duecento per mille (cifre che continuano ad aumentare), il governo Frazer ha comunque deciso di tagliare i fondi degli *Aboriginal Affairs*, restrizioni che hanno svilito il duro lavoro delle varie organizzazioni di assistenza medica e legale. Inoltre, la commissione di controllo sui programmi televisivi australiani, l'*Australian Broadcasting Commission*, è stata costretta dall'ispettore generale della sanità a sospendere le proiezioni riguardanti la documentazione sul problema della cecità fra le popolazioni aborigene del territorio per timore di eventuali ripercussioni negli affari del mercato del turismo della regione. Un ulteriore ostacolo è stato perpetuato da Bjelke Peterson, il premier del Queensland che, a suo tempo, ha impedito all'*équipe* di ricerca guidata dal professor Hollows, specialista degli occhi, di continuare gli studi nel territorio¹¹⁸.

La viaggiatrice attraversa il *bush*, lasciandosi alle spalle le Olgas, si inoltra nell'immensa distesa di deserti di sabbia dorata, rossa e bianca, passando per Ayers Rock, l'immenso monolite che con il tempo è diventato uno dei simboli del paese, per le montagne Olga e altri insediamenti. Il viaggio si fa sempre più impegnativo e il deserto la mette a dura prova: ogni giorno deve preparare i bagagli e caricarli sulle selle dei cammelli, occuparsi di loro, assicurarsi di tenerli ben legati in modo che durante la notte non si allontanino troppo, in modo da non perdere troppo tempo nel cercarli, andare a caccia, badare alle scorte, tener conto che non sempre c'è da ruminare per i cammelli, e che dopo dure giornate di cammino i suoi compagni di viaggio hanno bisogno di nutrirsi al meglio, non cedere alla stanchezza e a pensare di abbandonare tutto e tornare a casa, e stare sempre in guardia, alla larga dai cammelli selvatici in calore. Questi ultimi le hanno creato parecchi problemi, costringendola al gesto estremo di ucciderli:

Wild camels were a serious danger to me during that trip. The bulls come into season in winter and can be very aggressive – windmills with teeth. They wanted my cow, Zeleika, and if I got in the way, they would quite happily have broken me like a twig. I had to shoot several of them during those months in the desert, a most unpleasant job and one that I always tried to avoid¹¹⁹.

¹¹⁸ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., pp. 120-121.

¹¹⁹ R. Davidson, «Walk My Country», cit., p. 14.

Per l'autrice ogni proiettile che spara si ripercuote su di lei; odia fare del male ai cammelli, vederli cadere per mano sua la tormenta, ma si stratta di un gesto necessario.

Tra le difficoltà incontrate si presenta anche la ferita a una zampa di uno dei suoi cammelli, Dookie, che la porta a fermarsi per ben sei settimane a Docker, ospitata dagli abitanti della comunità che cercano di coinvolgerla nelle loro attività per conoscerla e rimotivarla. Questo lungo periodo di stallo, infatti, è uno dei momenti più duri per Davidson, in quanto deve affrontare un vero e proprio crollo psichico generato dalla paura di dover uccidere il suo cammello, di interrompere il suo viaggio, di non riuscire più a continuare ad alzarsi alla mattina senza sentire niente: ha perso fiducia in sé stessa. A Docker l'autrice incontra un'infermiera aborigena, Glenys, che la aiuta a curare la zampa dell'animale e che la coinvolge anche nelle attività degli aborigeni, la avvicina ai loro canti e balli, difficili da comprendere per la giovane viaggiatrice, ma non ha importanza: «I did not speak enough Pitjantjara to understand all they were saying, but it didn't matter. The mood was transmitted»¹²⁰. La barriera linguistica non è un problema, perché Davidson, ascoltando il loro canto, riesce a percepire l'armonia del legame che essi hanno instaurato con la terra e questo la porta a commuoversi, a desiderare di capire ed entrare nel loro mondo:

The sound seemed to rise from the ground. It belonged so perfectly, it was a song of unity and recognition, and the old crones were like extensions of the earth. I wanted to understand so much. [...] I melted into a feeling of belonging¹²¹.

Subito dopo il ballo, però, a seguito della richiesta di denaro da parte delle signore per aver partecipato al loro rito, comprende che entrare in quella realtà, avere il permesso di accedere alla profondità di quel rituale non le sarebbe stato possibile in quanto sente che non l'avrebbero mai guardata come una di loro, ma sarebbe sempre stata una «whitefella»¹²², un'estranea, una turista che dall'esterno guarda cosa succede all'interno, una semplice spettatrice. La considerazione che gli aborigeni della zona hanno della scrittrice inizia a peggiorare quando il responsabile della comunità le comunica che Rick

¹²⁰ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 144.

¹²¹ *Ivi*, p. 145.

¹²² Da “white fellow”, uomo bianco.

aveva fotografato un rituale segreto, ma lei non ne era a conoscenza; tale atto era gravissimo, si sentivano traditi e da quel momento l'avrebbero considerata una sua complice: la viaggiatrice era stata definitivamente etichettata dagli aborigeni come turista. La possibilità che un aborigeno la accompagnasse a Pipalyatjara per tagliare il percorso di almeno cento miglia attraversando una zona sacra in cui le donne non potevano accedere viene bruciata. Non ce l'avrebbe mai fatta ad attraversarla senza l'aiuto di un uomo anziano; purtroppo, dopo il "tradimento" di Rick le speranze di trovare qualcuno propenso ad accompagnarla svaniscono.

Per Robyn Davidson è arrivato il momento di ripartire, la zampa di Dookie sta lentamente guarendo, ma il suo morale è a terra:

By the time I was ready to leave, it was decided that none of the old men wanted to come. That meant 160 miles of dirt track, which, although I could expect to see no vehicles, I did not look forward to. I didn't know whether to continue. It all seemed rather pointless. I had sold the trip, misunderstood and mismanaged everything. I could not be with Aboriginal people without being a clumsy intruder. The journey had lost all meaning, lost all its magical inspiring quality, was an empty and foolish gesture. I wanted to give up. [...] I left Docker, more unhappy, more negative, more weakened than I had ever been¹²³.

Lasciato l'insediamento di Docker, da sola, l'autrice prova un senso di appiattimento, di lentezza estrema, percependo ogni suo passo sempre più pesante, insieme alla mancanza di consistenza di tutte le cose intorno a lei. Il silenzio che prima le procurava piacere ora la spaventa, il senso del tempo è diverso, due passi volevano dire due secoli di pensieri, ora è succube della sua mente in quella solitudine che la risucchia: «And the next day and the next day too, the road and the sandhills and the cold wind sucked at my thoughts and nothing happened but walking»¹²⁴. Con il morale a terra e il turbinio di pensieri che la tormentano, la viaggiatrice è intrappolata in un limbo, tra la sabbia tinta di rosso dal sole e il nero dei cespugli, il gelo della notte e le luci delle costellazioni, fatto di sussurri e bisbigli insieme alle sue voci che la sgretolano pian piano nel caos dove non riesce più a trovare se stessa:

¹²³ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., pp. 146-147.

¹²⁴ R. Davidson, *Tracks* (1980) cit., p. 150.

There was nothing but chaos and the voices.

The strong one, the hating one, the powerful one was mocking me, laughing at me.

‘You’ve gone too far this time. I’ve got you now and I hate you. You’re disgusting, aren’t you? You’re nothing. And I have you now, I knew it would come, sooner or later. There’s no use fighting me you know, there’s no one to help you. I’ve got you, I’ve got you.’

Another voice was calm and warm. She commanded me to lie down and be calm. She instructed me to not let go, not give in. She reassured me that I would find myself again if I could just hold on, be quiet and lie down.

The third voice was screaming¹²⁵.

L’unica cosa che non le permette di spezzarsi è la presenza della sua amata Diggity che la accompagna nel suo crogiolarsi leccandole il viso, dormendole vicino al petto, facendo sì che non si perdesse del tutto. Davidson vuole raggiungere Mount Fanny a qualunque costo, deve solo continuare a camminare. L’autrice sta impazzendo, il percorso sembra non finire mai; e poi, dopo quell’ultima duna, finalmente fuori da quella distesa di sabbia, inizia ad abbracciare le rocce, in lacrime: «I crouched on the rocks, weeping, feeling their substance with my hands. I climbed steadily, up the rocky escarpment, away from that terrible ocean of sand»¹²⁶. Ora tutto sembra più sereno, la sua mente si calma e le voci spariscono. Qui, mentre contempla il paesaggio immenso che ha attraversato, comprende il limite di non essere cresciuta nel deserto, in quel silenzio dove, come ha scritto Edmond Jabès: «[...] si fa sentire la prossimità della morte ed è difficile resistere. Solo i nomadi, nati nel deserto, sono capaci di sopportare la stretta di quella morsa. [...] Solo i nomadi, ancora una volta, sanno trasformare in forza vitale questo silenzio che opprime»¹²⁷. Davidson stava ancora imparando a trasformare quel silenzio in forza, a identificarsi con la vita nomade, e lo farà presto, grazie a un incontro che renderà il suo viaggio più piacevole e consapevole.

Il senso di perdita che ha provato tra le dune non sarà l’unico, ma queste crisi identitarie le hanno permesso di mettere in atto il denudamento del proprio essere, facendo riemergere il suo passato, la sua infanzia, la perdita della madre, morta suicida quando lei aveva solo undici anni; tali memorie le ha fatte diventare tutt’uno con il

¹²⁵ *Ivi*, p. 151.

¹²⁶ *Ivi*, p. 153.

¹²⁷ E. Jabès, *Dal deserto al libro. Conversazione con Marcel Cohen* (1983), cit., pp. 41-42.

deserto, in una sorta di processo di proiezione e identificazione con il paesaggio. L'io fragile dell'autrice qui ha corso il rischio di perdersi, ma ha imparato a muoversi nel vuoto rendendolo il proprio nido, dissolvendosi e riconoscendosi in un nuovo io: un io molteplice e in gestazione continua come il deserto che possiamo considerarlo metafora della scrittura dell'autrice che trova nel suo continuare a camminare e nelle difficoltà la sua forza e gli strumenti per riconoscere se stessa in tutte le sue sfumature. L'io che si è ricostruito in una nuova forma è in grado di affrontare la realtà del deserto, realtà rappresentata nello spazio astratto e in quello concreto che prende parola con la voce di Davidson ed evolve con lei¹²⁸. Edmond Jabès in *Dal deserto al libro* riflette proprio su tale tematica, del legame tra realtà del deserto, parola e scrittura e indaga su come la percezione dell'universo passa attraverso la parola, che la scelta di determinati vocaboli racchiude la propria percezione e tali parole non sono altro che la rappresentazione del proprio cambiamento, una «[...] metamorfosi in parola, prima inconscia, poi accettata. Noi diventiamo la parola che dà realtà alla cosa, all'essere. Scrivere è sempre misurarsi con questa realtà, per assumerla»¹²⁹.

È ormai giunta la sera quando in lontananza l'autrice intravede delle auto; un brivido la pervade: altre persone, non i suoi animali, ma uomini in carne ed ossa, come l'avrebbero vista? L'avrebbero considerata pazza? Sarebbe stata in grado di intrattenere una conversazione, visto che solitamente parla solo con i suoi animali? Si rivelano aborigeni Pitjantjara che stanno tornando a casa, a Wingelinna e Pipalyatjara, dopo aver partecipato a una riunione per il diritto alla terra svoltosi a Warburton; la pressione di non sapere cosa dire svanisce: «No fear there, they were comfortable with silence. No need to pretend anything. Billies of tea all round. Some sat by the fire and chatted, others drove on home»¹³⁰. Arriva un'altra macchina nella quale troverà la sua guida, il suo mentore, colui che le farà scoprire i segreti della vita nomade: Eddy, un anziano aborigeno che le

¹²⁸ Nel mondo postmoderno, dove le aree più "selvagge" della Terra vengono sempre più invase dall'asfalto e dal turismo, la scrittura di viaggio cerca di enfatizzare maggiormente il viaggio interiore: Robyn Davidson con *Tracks* (1980), insieme a Peter Matthiessen con *The Snow Leopard* (1980), hanno esercitato una forte influenza nel sottolineare l'importanza del viaggio introspettivo, la sua dimensione spirituale con la sua capacità di rinnovamento. P. Hulme, T. Youngs, eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, cit., p. 94.

¹²⁹ E. Jabès, *Dal deserto al libro. Conversazione con Marcel Cohen* (1983), cit., p. 132.

¹³⁰ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 155.

fa subito una buona impressione: piccolino, con indosso una scarpa troppo grande dell'Adidas e una troppo piccola da donna. Davidson ha bisogno di un accompagnatore per arrivare a Pipalyatjara e, il giorno dopo, Eddy si presenta da lei comunicandole che sarebbe stato felice di accompagnarla. Dopo due giorni di viaggio, tra giochi di parole nel tentativo di comunicare tra di loro, ridendo dei rispettivi errori, i due viaggiatori arrivano a Pipalyatjara dove Robyn Davidson viene a conoscenza della storia degli eroi del sogno: esseri ancestrali, una sintesi di uomo e animale o di forze come il fuoco e l'acqua, che con i loro viaggi andavano a creare la topografia del luogo, rilasciando la loro energia sulla terra, incorporata nelle vie che seguono o in luoghi dove sono avvenuti degli eventi importanti. Davidson, grazie a questi racconti, ad Eddy e alla gente Pitjantjara, riesce a scoprire l'origine del legame che gli aborigeni hanno con la propria terra e l'importanza che attribuiscono al sentimento che li lega ad essa:

It is everything – their law, their ethics, their reason for existence. Without that relationship they become ghosts. Half people. They are not separate from the land. When they lose it, they lose themselves. This is why the land rights movement has become so essential. Because, by denying them their land, we are committing cultural and, in this case, racial genocide¹³¹.

Uno delle questioni che affronta l'autrice è proprio il radicamento, trovare la propria "casa". Davidson si rende conto già percorrendo i suoi primi passi che sta cercando inutilmente un luogo specifico limitato da quattro mura; uno spazio anonimo, edificato sulle proprie paure e dubbi, dove sarebbe di nuovo nel luogo da cui ha cercato di fuggire. Durante il suo percorso verso l'Oceano Indiano, la viaggiatrice realizza, sperimentando la vita nomade, soprattutto insieme a Eddy, che decide di viaggiare ancora con lei fino a Warburton, che la sua casa è tutta l'Australia, ma non solo, la sua dimora è ovunque lei sia: «Il nomadismo è una forma intellettuale; non è quindi tanto l'essere senza dimora, quando la capacità di ricreare la propria dimora ovunque»¹³².

Viaggiare con Eddy fa crescere l'autrice in quanto le permette di cambiare la sua prospettiva:

¹³¹ *Ivi*, p. 167.

¹³² R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 34.

He made me notice things I had not noticed before – noises, tracks. And I began to see how it all fitted together. The land was not wild but tame, bountiful, benign, giving, as long as you knew how to see it, how to be part of it. This recognition of the importance and meaning of Aboriginal land strikes many whites who work in that country¹³³.

Eddy aiuta la viaggiatrice a liberarsi del superfluo, di vedere con più chiarezza i rapporti che ha instaurato con gli altri e con se stessa, insegnandole ad essere felice: «It was a giant cleansing of all the garbage and muck that had accumulated in my brain, a gentle catharsis»¹³⁴. Il tempo trascorso con l'anziano aborigeno dà all'autrice l'opportunità di riflettere su chi o cosa avrebbe potuto essere una minaccia per il suo viaggio: non il deserto o i cammelli selvaggi, ma l'Australia bianca legata al suo sentimentalismo verso l'immagine stereotipata dell'uomo bianco, priva di fascino, prevenuta, bigotta e brutale che ha distrutto il continente e la sua storia. L'esploratrice rimane sconvolta dal comportamento di un turista quando prende Eddy per un braccio con non curanza chiamandolo con un nomignolo stupido per avvicinarlo ai cammelli e metterlo in posa per fare una foto. Davidson prova una tale rabbia a riguardo che spinge con forza il turista, prende sottobraccio Eddy e si allontanano; ma la cosa che la colpisce di più è il comportamento dell'aborigeno: vedendola così turbata Eddy torna dai turisti con un bastone, saltellando e ballando come un pazzo, canticchiando parole senza senso in dialetto Pitjantjara, facendo dunque lo spettacolino che i turisti volevano; gli offrono dei soldi e se ne vanno contenti. Eddy, tornato dall'autrice, la guarda e scoppiano in una grossa risata isterica e irrefrenabile¹³⁵. Davidson rimane impressionata dal suo

¹³³ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 174.

¹³⁴ *Ivi*, p. 188.

¹³⁵ Gli aborigeni australiani vivono una vita sempre più interculturale e si indentificano in modi postetnici. La loro realtà è a stretta interazione con i coloni australi in campo economico, sociale, culturale e politico e sono sempre più integrate nella vita tradizionale, interamente eterogenee e ambigualmente differenti dagli altri abitanti australiani. I dilemmi strutturali derivati dalla logica pluralistica degli approcci multiculturali e interculturali legati agli aborigeni sono molto complessi. Nel pensare la cultura aborigena monolitica, immutabile e delimitata, è immaturo e porta a una differenza dicotomica e alla vittimizzazione forzata. Tale combinazione ha portato all'idea che le culture aborigene non possano cambiare senza che esse collassino completamente, portando all'esclusione e quindi all'esaurimento di questo approccio. In verità, la realtà aborigena quotidiana è una delle culture più molteplici e profondamente intersecanti, intrise di diversità

atteggiamento: «The thing that impressed me most was that Eddy should have been bitter and he was not. He had used the incident for his own entertainment and mine»¹³⁶.

Separarsi da Eddy è stato difficile, soprattutto per il legame che si era instaurato tra loro, un'amicizia sincera, vera, basata sulla fiducia e sul rispetto, ma l'autrice vuole attraversare la Gunbarrell Highway senza nessuno. Di nuovo sola nel deserto, ma con più fiducia e consapevolezza, continua il suo viaggio: finita Gunbarrell Highway con qualche intoppo Davidson arriva a Carnegie dove rimane sconcertata dalle condizioni in cui versa, rendendosi conto che le periferie del paese erano state completamente trascurate: la nazione è andata in frantumi. Tutto intorno a lei è distrutto. Non c'era nulla da mangiare per i suoi cammelli. Davidson era ancora ammaliata dalla bellezza incontaminata che aveva visto poco prima e questo cambiamento di scenario la colpisce come se avesse ricevuto uno schiaffo in piena faccia e si domanda come chi lo abita abbia potuto permettere una cosa del genere: «How could they overstock their country and, with the great Australian get-rich-quick drive, lay it bare. [...] I thought I had come through the worst part, only to find the true desert, man's desert, beginning»¹³⁷. Subito dopo incontra due giovani uomini che la aiutano a trovare qualcosa da mangiare e Davidson non si risparmia e li sgrida per come ha trovato la terra, ma loro si scambiano degli sguardi interrogativi; l'autrice rimane stupefatta e frustrata, come non potevano vedere la differenza del paesaggio tra l'altra parte del paese, quella che ha attraversato, piena di meraviglia, con la natura incontaminata, e questa, distrutta, massacrata dal bestiame, non

soggettiva, e che i popoli indigeni in questo senso vanno oltre l'aboriginalità assunta nel loro governo. Moore sostiene che per migliorare la gestione del paese e degli aborigeni è necessario adottare prospettive postetniche rispetto all'aboriginalità. Questa comprensione è fondamentale affinché i popoli indigeni mantengano la loro unicità culturale. Ciò non va contro il multiculturalismo, ma mina la rigidità, l'opposizione e il diritto che lo accompagna, cercando di costruire sulla sua sensibilità e sulle intenzioni che il multiculturalismo offre; riconoscendo la loro diversità interna e l'individualità, si mette in secondo piano la debilitante scelta strutturata tra l'essere un autentico aborigeno e l'essere urbano e/o istruito. Cerca di creare condizioni strutturali che rendano più facile per gli aborigeni essere entrambe le cose, puntando a realizzare e a impiegare meglio le prospettive postetniche nella vita quotidiana di tutti gli abitanti australiani. T. Moore, «Interculturality, Postethnicity and the Aboriginal Australian Policy Future». *Ethnicities*, vol. 16, no. 5, 2016, pp. 712; 726.

¹³⁶ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 179.

¹³⁷ *Ivi*, p. 210.

curata, portando alla scomparsa di alcune specie di piante, ma poi realizza una cosa: «One needs to have one's eyes peeled, and one needs to feel part of the earth before it is possible to notice the difference. And six months before, I probably would not have been able to see it either»¹³⁸. Quei due giovani erano lei qualche mese prima; non avevano accumulato la sua esperienza, non avevano visto quello che lei aveva potuto osservare e soprattutto non avevano conosciuto Eddy.

La viaggiatrice riparte e, nel tratto per raggiungere Glenayle, Diggity inghiotte del veleno e muore: non era solo un cane, perde la sua migliore amica, la sua compagna di viaggio. La piccola cagnolina inizia ad avere le allucinazioni, abbaia e ulula senza un apparente motivo e continua a vomitare per poi tornare dalla sua padrona in cerca di rassicurazioni; c'è solo una cosa da fare:

I raced for the gun, I loaded it and went back. She was on her side convulsing. I blew her brains out. I knelt frozen like that for a long time then I staggered back to the swag and got in. My body shook with uncontrollable spasms. I vomited. Sweat soaked into the pillow and blankets. I thought I was dying too¹³⁹.

L'autrice cade in uno stato di profonda incoscienza. Non sente più nulla, è intorpidita: il giorno seguente si prepara per ripartire, ma caricando l'ultimo bagaglio non sa più cosa fare. Robyn torna indietro per vedere il corpo di Diggity e desidera seppellirla, ma decide di non farlo. Le dice addio, la ringrazia e piange per la creatura che aveva amato più di chiunque altro e copre il suo corpo con una manciata di foglie con un'amarezza e un dolore nel petto indescrivibile: «I was numb, empty. All I knew was I mustn't stop walking»¹⁴⁰. Quel giorno l'autrice decide di percorrere più di trenta miglia e prova paura al solo pensiero di fermarsi, perché teme che il senso di perdita, di solitudine, la travolga di nuovo. Decide di concludere il viaggio a Wiluna. Non sapeva più che senso avesse senza Diggity. La perdita della sua fedele compagna la traumatizza profondamente, senza di lei sente riemergere la paura e la vulnerabilità: «I kept getting the odd sensation that I was in fact perfectly stationary, and that I was pushing the world around under my

¹³⁸ *Ivi*, p. 211.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 222-223.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 223.

feet»¹⁴¹. Davidson continua a camminare, ma con un vuoto dentro che la tormenta, finché non trova il suo anfiteatro, una superficie euclidea, chiamata *claypan*, perfettamente piatta dove non sbuca fuori nemmeno un filo d'erba, dove dare sfogo alle proprie emozioni per poter ripartire più leggera:

I tied up the camels for their midday break and in that searing, clean, bright, dry heat, I took off my clothes and danced. I danced until I could dance no more – I danced out everything, Diggity, the trip, Rick, the article, the whole lot. I shouted and howled and wept and I leapt and contorted my body until it refused to respond any more. I crawled back to the camels, covered in grime and sweat, shaking with fatigue, dust in my ears and nose and mouth, and slept for about an hour. When I woke, I felt healed, and weightless, and prepared for anything¹⁴².

Robyn Davidson ritrova il suo spirito combattivo, ma la perseguitano i giornalisti e i turisti che la seguivano ovunque andasse. Rick la aiuta a depistare le sue tracce. L'autrice prova un senso di invasione: giornalisti, riviste, il suo viaggio stava diventando pubblico e lei si stava tramutando in un simbolo, in un essere mitico che stava facendo qualcosa di estremamente coraggioso al di là delle proprie possibilità, ma l'autrice voleva dare un messaggio completamente diverso: «If I could bumble my way across a desert, then anyone could do anything. And that was true especially for women, who have used cowardice for so long to protect themselves that it has become a habit»¹⁴³.

Il suo viaggio sta per concludersi: passa per Gascoyne River fino a Woodleigh, finché finalmente vede il sole risplendere tra le onde dell'Oceano Indiano dopo l'ultima duna. Tra una gioia indescrivibile e una tristezza che le fa male ad ogni respiro, vedendo i suoi cammelli saltellare tra le onde, la viaggiatrice si rende conto che era passato tutto in un attimo, non riusciva a credere che fossero passati nove mesi dall'inizio del suo viaggio. Rimane su quella spiaggia che corre lungo il braccio interno di un'insenatura, conosciuta con il nome di Hamelin Pool, per una settimana e si sente così bene nel vedere i suoi amati compagni di viaggio nuotare, bere l'acqua salata e raggiungerla mentre nuota in quell'acqua cristallina: «I felt free and untrammelled and light and I wanted to stay that

¹⁴¹ *Ivi*, p. 229.

¹⁴² *Ivi*, p. 231.

¹⁴³ *Ivi*, p. 236.

way. If I could only just hold on to it. I didn't want to get caught up in the madness out there»¹⁴⁴. Ma tutto giunge a una fine: era il momento di tornare e salutare il suo amato deserto e i suoi adorati cammelli; il ricordo rimarrà vivido nella sua mente come la sua orma nella sabbia è rimasta e rimarrà nella storia della letteratura di viaggio.

3.3. In compagnia degli animali

Robyn Davidson, viaggiando nel territorio australiano, ha avuto una sola costante: la presenza e la vicinanza dei suoi compagni di viaggio a quattro zampe. Il rapporto che l'autrice instaura con ogni animale che porta con sé va ben oltre il confine che convenzionalmente ci si ostina a porre tra il dominio animale e quello umano. La viaggiatrice nel corso del suo viaggio ha maturato un percorso di crescita interiore, di conoscenza e di superamento dei limiti posti dalla società e dalle convenzioni; ciò che l'ha aiutata è stata proprio la scelta di compagni di avventura non proprio convenzionali per il pensiero occidentale: un cane e quattro cammelli. L'autrice non li vede semplicemente come animali, ma supera tale definizione: «Si tratta di aggiungere al vivente, all'animale, cioè all'unità di un organismo vivente, qualcosa d'altro, qualcosa di più, qualcosa che lo caratterizzi e lo faccia pensare diverso dalla bestia»¹⁴⁵; per lei sono compagni, amici veri, li umanizza e li vede come un'estensione di sé che le insegna qualcosa, c'è uno scambio reciproco di emozioni e insegnamenti. Quando Digitty mangia un boccone avvelenato l'autrice soffre moltissimo, tanto da mettere in dubbio il proseguimento del suo viaggio e la sua assenza è devastante. Davidson si rende conto di come il legame con il suo amato animale abbia influito sul suo modo di vedere la piccola cagnolina e l'importanza che ha avuto nella sua vita:

It may seem strange that the mere death of a dog could have such a profound effect on someone, but it must be remembered that, because of my isolation, Diggity had become a cherished friend rather than simply a pet. [...] But out there, and in that changed and stretched

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 252.

¹⁴⁵ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006, tr. it. di M. Zannini, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 7.

state of mind, it was as traumatic as the death of a human, because to a large extent she had become just that, she had taken the place of people¹⁴⁶.

I cammelli e Diggity hanno reso il viaggio di Robyn Davidson più ricco, portandola a riflettere su di sé, a ritornare a imparare a stare a contatto con la propria pelle, con la propria nudità, con il proprio io, prendendo coscienza di sé. Come Derrida, che parla della sua gatta che lo guarda nudo ne *L'animale che dunque sono*, anche Davidson ha ben dieci occhi che la osservano con i quali instaura un dialogo, ma senza avere risposta: «[...] la nudità implica lo sguardo dell'altro: lo sguardo dell'*altro* su di me e di *me* in relazione a tale sguardo»¹⁴⁷, ciò implica prendere coscienza dello sguardo dei suoi animali, ma è «uno sguardo più forte, impenetrabile, più originario del suo stesso sguardo»¹⁴⁸, in quanto non è vedere la propria nudità in senso originario, ma mediato, il che comporta la mancanza di qualcosa presente nell'uomo e da cui si cerca assiduamente di prendere le distanze. «Essere nudo è un limite interno alla mia vita»¹⁴⁹ in quanto l'uomo è l'unico essere vivente che ha cercato di coprire la propria nudità quando ne ha preso coscienza, provando vergogna ad essere guardato. Da tale assunto si può desumere che gli animali, essendo nudi senza saperlo, non sarebbero nemmeno nudi. Derrida sostiene dunque che la nudità in natura non esiste perché non ce n'è la consapevolezza; allora perché prova vergogna quando la sua gatta lo scruta? Derrida sostiene che la sua gatta ha un suo punto di vista su di lui: «Il punto di vista dell'assolutamente altro e niente mi ha mai fatto pensare all'alterità assoluta del vicino e del prossimo, quanto i momenti in cui mi vedo visto nudo sotto lo sguardo di un gatto»¹⁵⁰.

Gli autori a cui fa riferimento Derrida, da Kant a Lacan, concordano nell'affermare che il fattore distintivo tra uomo e animale è il linguaggio: un confine che è come una linea irriducibile e insormontabile, ma se tale linea di separazione è presente, ci deve o deve esserci stata una vicinanza, ossia la totalità vivente: «Non c'è l'animale, ma ci sono dei viventi, in rapporto storico, con l'uomo. *L'animale è una parola con cui l'uomo si*

¹⁴⁶ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., pp. 227-228.

¹⁴⁷ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, cit., p. 9.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 47.

assicura di un dominio su di sé»¹⁵¹. L'uomo dunque possiamo considerarlo un «animale che si sente mancante», animale che si è negato il piacere di conoscere la propria natura, ritenendola un aspetto che l'avrebbe reso imperfetto e dunque ha deciso di modellarlo con la forza della ragione¹⁵².

Anche Davidson ha avuto modo di interrogare se stessa su come l'avrebbe considerata chi l'avesse vista, ma, grazie al distacco dalla società e al limitato contatto con le persone, ha trovato un modo per completare il proprio io, guardandosi con gli occhi di chi non ha consapevolezza, i suoi animali, togliendosi di dosso tutte le etichette, i pregiudizi, le convinzioni che la società ha generato, per tornare ad essere a proprio agio con se stessa in qualsiasi condizione, sia nuda che vestita¹⁵³:

I probably looked like a senile old derelict in fact, with my over-large sandals, filthy baggy trousers, my tom shirt, my calloused hands and feet and my dirt-smearred face. I liked myself this way, it was such a relief to be free of disguises and prettiness and attractiveness. Above all that horrible, false, debilitating attractiveness that women hide behind¹⁵⁴.

L'autrice rivaluta anche la concezione che aveva degli animali che aveva deciso di addestrare, inizialmente pensati come strumento per raggiungere un fine, li vede in seguito come compagni indispensabili, degli amici che le forniscono il supporto che le

¹⁵¹ *Ivi*, p. 12.

¹⁵² *Ivi*, p. 37.

¹⁵³ Nella scrittura di viaggio femminile emerge spesso una particolare preoccupazione delle autrici per come esse si presentano o si descrivano. Sara Mills riprende un discorso che L.K. Worley fa in *Yearbook of German-American Studies* (1986) dove riflette su come una donna, nell'intento di scrivere un resoconto dei suoi viaggi, senta il peso dell'ideale ottocentesco della figura femminile come «angel of the house», causandole un costante stato di ansia verso il proprio io non solo per il fatto di essersi avventurata fuori dalla cerchia domestica, ma per il semplice atto di scrivere. I testi di viaggio menzionano spesso l'importanza dell'abbigliamento, di avere un comportamento decoroso e seguire le regole della società. Questo può essere interpretato come un cenno alla femminilità per mitigare il potere di alcuni elementi contenuti nel discorso coloniale. Tuttavia, c'è anche uno scontro tra il discorso della femminilità e il discorso del femminismo che cerca di sfidare la «naturalzza» dell'abbigliamento restrittivo per le donne. Tali aspetti, in parte, sono presenti in *Tracks*, dove Robyn Davidson rivaluta sé stessa, il suo paese e le convinzioni della società. S. Mills, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism* (1991), cit., pp. 71-72.

¹⁵⁴ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 196.

serve per continuare ad affrontare le difficoltà che il deserto le riserva e che metterà anche a dura prova i suoi compagni di viaggio. La scrittrice ha avuto l'occasione di compiere questa avventura con degli animali che, inizialmente, non aveva la benché minima idea di come gestire. Questo le permette inoltre di riflettere sulle emozioni che prova durante un momento di crisi e come tali emozioni abbiano influito sugli animali stessi. L'autrice ha potuto proiettare sé stessa negli atteggiamenti degli animali e questa difficoltà condivisa e le emozioni che ne sono scaturite ha reso il loro legame più forte, rendendo evidente quanto di lei vedesse nei suoi compagni. Derrida indaga proprio su questi aspetti e su ciò che condividiamo con gli animali: «[...] la mortalità che appartiene alla finezza stessa della vita, all'esperienza della compassione, alla possibilità di condividere la possibilità di questa impotenza, la possibilità di questa impossibilità, l'angoscia di questa vulnerabilità e la vulnerabilità di questa angoscia»¹⁵⁵.

Un altro esempio sul legame che si può instaurare tra uomo e animale lo si può trovare in *Interpretazione di culture* dell'antropologo Clifford Geertz. Nell'opera l'autore descrive e narra il suo soggiorno a Bali presso un villaggio di circa cinquecento abitanti nel quale ha potuto partecipare alle attività del villaggio assistendo ad uno dei combattimenti di galli che, a parte in alcune occasioni speciali (per finalità spirituali, come sacrificio di purificazione offerto agli Dei), sono considerati illegali. Nel testo, Geertz ci informa sul fatto che i galli vengono allevati in quasi tutte le famiglie di Bali, ma questi pennuti non solo considerati semplici animali domestici, bensì dei veri e propri guerrieri che rappresentano la famiglia che li ha allevati: «Molto di Bali affiora in un ring per galli. Perché solo apparentemente vi combattono dei galli; in realtà sono uomini»¹⁵⁶. L'antropologo, analizzando questo evento, riscontra molti aspetti interessanti; primo fra tutti l'identificazione psicologica e simbolica degli uomini con il proprio gallo, il quale viene considerato come il genitale maschile, infatti, in balinese la parola *Sabung*, "gallo", viene metaforicamente usata per indicare la figura del guerriero: le qualità dei maschi sono costantemente filtrate attraverso confronti simbolici incentrati sui galli¹⁵⁷. Ogni proprietario dedica molto tempo al proprio gallo standoci insieme per istruirlo, nutrirlo, controllarlo, prendersi cura del suo aspetto, dandogli più attenzione che alla propria

¹⁵⁵ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, cit., p. 67.

¹⁵⁶ C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 405.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 406.

persona, proprio come fa Robyn Davidson con i propri cammelli. Il gallo sembra essere una parte del suo proprietario, un simbolo di *status* e di autorevolezza, una sublimazione della mascolinità e del vigore, perdendo la connotazione di bestialità. Identificandosi con il suo gallo, il proprietario si identifica con il proprio sé ideale, con la sua virilità, ma anche con ciò che teme, «le potenze delle tenebre»¹⁵⁸. Il combattimento tra galli, dunque, assume un significato profondo: è una sorta di esorcismo contro i demoni che pervadono la terra; è un rito in cui le polarità come umano e animale, bene e male si fondono e trovano la loro risoluzione sul campo di battaglia, dove sono in palio non solo i soldi delle scommesse, ma anche l'onore, il rispetto all'interno del villaggio e il legame con la famiglia e tra classi sociali¹⁵⁹.

Robyn Davidson compie tale processo di identificazione con l'animale in molte occasioni dando libero sfogo ai propri pensieri, ricevendo rassicurazioni da Diggity e preoccupazioni dai cammelli, mettendo in grado l'autrice stessa e noi lettori di vedere una parte della loro soggettività. Davidson con la compagnia di Diggity e dei cammelli ha potuto continuare a coltivare la sua emotività, facendo emergere un lato quasi materno della viaggiatrice; per esempio, quando i cammelli vedono per la prima volta l'oceano e descrive la scena come una mamma che osserva i suoi bambini giocare:

The camels were thunderstruck at the sight of that ocean. They had never seen so much water. [...] They would stop, turn to stare at it, leap sideways, look at one another with their noses all pointed and ridiculous, then stare at it again, then leap forward again. They all huddled together in a jittery confusion of ropes. Goliath went straight in for a swim. He had not yet learnt what caution was¹⁶⁰.

Quando è arrivato il momento di lasciare i cammelli, l'autrice si è sentita veramente male: «Tearing myself away from them caused actual physical pain, and I kept going back to sink my forehead into their woolly shoulders and tell them how wonderful and clever and faithful and true they were and how I would miss them»¹⁶¹. Sono diventati compagni fedeli, amici che l'avevano fatta ridere, piangere e arrabbiare, ma non solo: l'avevano

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 409.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 428-429.

¹⁶⁰ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 251.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 253.

aiutata a credere nelle sue capacità, a dare l'avvio al suo sogno, ricordandole l'importanza della vita e di come possa essere dura, crudele, ma anche ricca di occasioni, di gioie e di incontri inaspettati.

3.4. La lentezza del viaggio

Davidson ha deciso di percorrere millesettecento miglia a piedi attraversando il deserto australiano e tale scelta ha reso possibile all'autrice di uscire dagli schemi del tempo e dello spazio dettati da qualcun altro, dal ritmo frenetico che guida l'uomo contemporaneo¹⁶², ma non solo: rallentare, camminare sulla sabbia le ha reso possibile accettare il fatto che si può essere cambiati dall'ambiente esterno e cambiare la propria visione della realtà. Tale evoluzione non è stata facile, ha dovuto lottare con se stessa ogni giorno per liberarsi dai propri schemi mentali e assimilare il senso di realtà che aveva imparato nel deserto grazie agli aborigeni:

Changing to this view of reality had been a long hard struggle against the old conditioning. Not that it was a conscious battle, rather it was being forced on me and I could either accept it or reject it. In rejecting it I had almost gone over the edge. The intellectual and critical faculties did everything they could think of to keep the boundaries there. They dredged up memory. They became obsessed with time and measurement. But they were having to take second place, because they simply were no longer necessary. The subconscious mind became much more active and important¹⁶³.

Il valore di ogni passo ha un significato "altro" per l'autrice, perché ora ogni orma lasciata sulla sabbia è una parte di sé, un solco che racchiude ogni sfumatura del suo io e della sua identità nomade, che diviene una mappa dei luoghi in cui è stata e li può sempre ripercorrere a posteriori in quanto essere nomade significa essere una «diversità in movimento», un io errante che nel proprio essere raccoglie ogni dettaglio, divenendo «un

¹⁶² R. Davidson, «Walk My Country», cit., p. 7.

¹⁶³ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 192.

inventario di tracce» proprie e di chi l'ha preceduta, portando dentro di sé la storia di ogni luogo con cui si è entrati in relazione¹⁶⁴.

Davidson con questo viaggio ha avuto modo di entrare in un vero e proprio mondo diverso, parallelo, dove i suoi sensi si sono affinati, riuscendo a percepire il tempo e lo spazio in modo nuovo:

I entered a new time, space, dimension. A thousand years fitted into a day and aeons into each step. The desert oaks sighed and bent down to me, as if trying to grab at me. Sandhills came and sandhills went. Hill rose up and hills slipped away. Clouds rolled in and clouds rolled out and always the road, always the road, always the road, always the road¹⁶⁵.

In questo senso il camminare assume una carica altamente formativa, scandendo un ritmo e una ritualità che oggi abbiamo perso e che l'autrice è riuscita a ritrovare: tra la solitudine e l'umiltà del semplice passo ha potuto riscoprire la propria forza, quella che ha sempre mosso l'uomo stesso fin dall'inizio dei tempi¹⁶⁶. Contrariamente a quanto pensava inizialmente, la viaggiatrice ha trovato nel deserto più di quanto avrebbe potuto immaginare, più opportunità di quante la città le aveva riservato. Le rocce, la sabbia, gli alberi, ogni angolo del deserto che Robyn Davidson ha attraversato l'ha accompagnata nel suo dialogo con se stessa, portandola a domandarsi chi è; tale quesito non ha scosso solo l'autrice, ma l'intera Australia e la sua cultura, coinvolgendo il lettore a interrogarsi a sua volta. Nel deserto l'autrice ha trovato l'eterna possibilità di reinventarsi, provando stupore e commozione non solo di fronte alla bellezza del paesaggio, ma anche di fronte alla quotidianità dei propri gesti:

Wasteland aesthetics point beyond the buoyancy of the experience of nature that animated Romantic sublimity towards the sheer inescapability of space as a brute and abstract reality. [...] The desert retains the trace of everything that might populate it and thus manifests infinite possibility¹⁶⁷.

¹⁶⁴ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 31.

¹⁶⁵ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 150.

¹⁶⁶ G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, cit., p. 2.

¹⁶⁷ A. Tynan, *The Desert in Modern Literature and Philosophy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020, pp. 3-4.

Tracks porta con sé la rottura, il sacrificio, il riconoscimento dei propri limiti, l'accettazione di appartenere a un luogo anche senza rimanerci, trovando nel nomadismo la propria essenza. Camminare diviene uno strumento che permette all'autrice non solo di descrivere, ma di modificare gli spazi che vede fornendo loro un ulteriore significato con la sua storia, il suo passato e il suo presente: «Il camminare, oltre ad essere un'azione è anche un segno, una forma che si può sovrapporre a quelle preesistenti contemporaneamente sulla realtà e sulla carta. Il mondo diventa un'enorme tela su cui disegnare camminando»¹⁶⁸. Camminando attraverso questi interstizi, Davidson restituisce dignità agli spazi restaurando il loro significato e facendoli diventare luoghi della sua continua rinascita. Davidson ha arricchito quella tela che è l'Australia con i suoi colori: «Piccoli pezzi o guizzi di vivida intuizione spandono il mio pensiero su una tela già esistente»¹⁶⁹.

3.5. Il ritorno

Il viaggio ha in sé anche l'idea del ritorno: è il punto di riferimento stabile a cui l'esploratore ambisce, come Ulisse che brama di tornare a Itaca. Nella modernità, però, il ritorno non è più così stabile; esso può essere motivo di confusione per il viaggiatore, che può non essere più in sintonia con il luogo da dove è partito e non essere in grado di riconoscerlo al suo ritorno. Questo luogo può essere un luogo fisico come anche il proprio io, la propria vita. Il motivo del ritorno, dunque, è una caratteristica del viaggio in cui si fanno i conti con cosa si è lasciato indietro e si scopre la differenza di quanto si è realmente cambiati e Davidson compie anche questo passo, tornare alla vita quotidiana, tra le persone, in città, con l'altra parte di sé che ha lasciato indietro.

L'autrice si rende conto di aver cresciuto nel deserto un'altra Robyn, una donna coraggiosa che ha deciso di compiere il primo passo verso il cambiamento, che non ha più paura del vuoto del deserto, ma ha imparato a starci dentro, ad entrare in armonia con l'ambiente circostante: «The emptiness, so vast and frightening at first, turned into the

¹⁶⁸ F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, cit., p. 114.

¹⁶⁹ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 34.

original garden as soon as I learnt how to be in it»¹⁷⁰; una donna che si è dedicata completamente all'impresa e ha cercato di preservare la sua solitudine nel deserto il più a lungo possibile, evitando le folle e i giornalisti, ma ai quali, purtroppo, non poteva sottrarsi per sempre. Dopo il viaggio deve infatti reimmergersi nella mondanità, recarsi a Carnarvon, dove prende un aereo per Brisbane e poi per New York per incontrare i responsabili del «National Geographic», i suoi *sponsor* e più grandi sostenitori, «And I was nervous about seeing people again. By now I was utterly deprogrammed»¹⁷¹.

Il ritorno alla civiltà è traumatico in quanto l'autrice si rende subito conto che i resti della sua ingenuità romantica verso questo viaggio sarebbero stati fatti a pezzi a New York, dove sarebbe arrivata in stato di shock, intimorita da «the canyons of glass and cement»¹⁷² e dove riconosce che la sua nuova identità di esploratrice è scomoda, non adatta a tale ambiente. Davidson aveva già riflettuto sul suo ritorno a casa, nella mondanità, e sapeva che la sua nuova identità sarebbe stata troppo nuda, troppo esposta, troppo libera per essere lasciata emergere:

Back there, this would just be another disguise. Back there, there was no nakedness, no one could afford it. Everyone had their social personae well fortified until they got so drunk and stupid that their nakedness was ugly. Now why was this? Why did people circle one another, consumed with either fear or envy, when all that they were fearing or envying was illusion? Why did they build psychological fortresses and barriers around themselves that would take a Ph.D. in safe-cracking to get through, which even they could not penetrate from the inside?¹⁷³

La città richiede un appiattimento del sé, tende all'omogeneizzazione, prevarica sul singolo, istituendo delle regole sociali che inducono l'individuo ad indossare una maschera che causa la perdita dell'autenticità di sé, influenza il suo modo di agire per apparire nel modo che egli ritiene migliore per controllare le impressioni che desta negli altri, come una sorta di copione prescritto e messo in scena. In questo ambiente l'autrice riconosce il suo io che appartiene al deserto ha difficoltà a rispondere a domande senza

¹⁷⁰ R. Davidson, «Walk My Country», cit., p. 8.

¹⁷¹ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 209.

¹⁷² *Ivi*, p. 252.

¹⁷³ *Ivi*, p. 197.

senso e a difendersi dalle persone che sminuivano il suo viaggio dicendo cose tipo «‘Well, honey, what’s next, skateboards across the Andes?’»¹⁷⁴, ma lei sapeva che quello che aveva vissuto nel deserto e quello che aveva affrontato era diverso da come gli altri lo immaginavano. Questo è stato riconosciuto da molti, tra cui Richard Cooke che scrive: «The sanctity of what happened to her in the desert was real, and it marked her»¹⁷⁵.

Il primo *shock* culturale, uno dei tanti che la assaliranno nei mesi successivi al suo ritorno e dei quali l’autrice afferma di non essere completamente guarita, è stato a Carnarvon, una città grande quanto Alice Springs, dove si è sentita attaccata, soffocata, tutto sembrava troppo ingombrante e intimidatorio:

Where was the brave Boadicea of the beaches? ‘Bring on New York,’ she had said. ‘Bring on *Geographic*, I’m invincible.’ But now, she had slunk away to her shell under the onslaught of all those freakish-looking people, and cars and telegraph poles and questions and champagne and rich food¹⁷⁶.

Più tempo passa più Davidson desidera tornare indietro, tra le dune del deserto insieme ai suoi cammelli, ma è consapevole che «Il ritorno di sé a se stesso si produce a dispetto dell’altro»¹⁷⁷, cioè che prima o poi avrebbe dovuto ricongiungersi con il suo vero io, la ragazza prima di quel viaggio, e tornare tra gli edifici di vetro e cemento che un tempo considerava ‘casa’ e ora la spaventano più di prima. L’esploratrice si rende conto che il viaggio l’ha marcata più di quanto immaginasse, lasciando un segno nella sua anima, nella sua identità e nella sua memoria:

Some part of me has never returned from that journey, so I often have the disconcerting sensation that an alien version of me, buried and shadowy, haunts my everyday life, mocking any attempt to be “normal.” One version of me attends literary events in London; the other belongs in the wilderness¹⁷⁸.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 252.

¹⁷⁵ R. Cooke, *On Robyn Davidson: Writers on Writers*, cit., p. 45.

¹⁷⁶ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 253.

¹⁷⁷ F. Hartog, *Memoria di Ulisse*, Torino, Einaudi, 2002, p. 22.

¹⁷⁸ R. Davidson, «Walk My Country», cit., p. 8.

Il suo lato selvaggio a New York si sente intrappolato, le manca quel luogo dove «There are no more tourists, no more tarmac, nothing but pink sand, worn-down ranges, and a corrugated dirt track devoid of cars and people»¹⁷⁹. Non per nulla la scrittrice tornerà spesso in Australia per ridare vigore al suo altro Io, insieme a chi la comprende, gli aborigeni, che sanno cosa significa valorizzare ciò che potrebbe andare perduto, che riescono ad ascoltare quel richiamo al deserto, dove tutto ha avuto inizio. Si sente privilegiata in quell'ambiente complesso e segreto che racchiude la vitalità della cultura che le ha prodotte:

I wonder what my London friends would make of this, whether they could begin to understand why it is that I feel privileged to be here. I feel privileged because there is nothing false or contrived here. Because the way these people live is the antithesis of kitsch. Because I am in awe of their capacity to survive the apocalypse with their humanity intact, their capacity for laughter intact. Because they are, all of them, poets. And because my ghost self is “home”¹⁸⁰.

Questo viaggio fino all'Oceano Indiano le insegna due cose importanti: in primo luogo, lei può essere forte e potente quando si permette di esserlo, sapendo che la parte più difficile di ogni impresa è fare il primo passo; in secondo luogo, prendere la decisione di seguire il suo sogno senza badare a cosa pensano gli altri, superare i propri confini e tornare con un diverso tipo di coscienza¹⁸¹:

If *Tracks* has a message at all, it is that one can be awake to the demand for obedience that seems natural simply because it is familiar. Wherever there is pressure to conform (one person's conformity is often in the interests of another person's power), there is a requirement to resist. Of course I did not mean that people should drop what they were doing and head for the wilder places, certainly not that they should copy what I did. I meant that one can choose adventure in the most ordinary of circumstances. Adventure of the mind, or to use an old-fashioned word, the spirit¹⁸².

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 15.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 17.

¹⁸¹ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 254.

¹⁸² R. Davidson, *Tracks* (1980), London, Bloomsbury, 2017, Postscript, p. 255 [versione iPad Kindle].

L'autrice desidera ricordare questo viaggio, ma non con troppa nostalgia perché «Camel trips, as I suspected alla long, and as I was about to have confirmed, do not begin or end, they merely change form»¹⁸³: il viaggio non è mai finito, lo continua a ripercorrere ogni giorno perché, finché vivrà, la sua anima da viaggiatrice sarà in perpetuo movimento, lasciando ancora le sue orme nella sabbia del deserto australiano.

¹⁸³ R. Davidson, *Tracks* (1980), cit., p. 254.

Bibliografia

- Ames E., «Herzog, Landscape, and Documentary». *Cinema Journal*, vol. 48, no. 2, 2009, pp. 49–69.
- Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Milano, Elèuthera, 1993.
- Calvino I., *Il cavaliere inesistente* (1959), Milano, Mondadori, 1993, p. 119.
- Calvino I., *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 2015, p. 43.
- Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Chatwin B., *Le Vie dei Canti* (1987), Milano, Adelphi, 1988.
- Chatwin B., *The Songlines*, London, Penguin Books, 1987.
- Cooke R., *On Robyn Davidson: Writers on Writers*, ReadHowYouWant, 2020.
- Davidson R., «Walk My Country». *Manoa*, vol. 18, no. 2, 2006, pp. 7–17.
- Davidson R., *Tracks* (1980), London, Bloomsbury, 2017.
- Davidson R., *Tracks* (1980), London, Picador, 1998.
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997.
- Demaria C., *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.
- Derrida J., *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006, tr. it. di M. Zannini, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006.
- Fabietti U., Matera, V., *Etnografia. Scritture e rappresentazioni dell'antropologia*, Nuova Italia Scientifica, Roma, 1997.
- Foster S., Mills S., *An Anthology of Women's Travel Writing*, Manchester, Manchester University, 2002, p. 9.
- Gadamer H., *Verità e metodo*, a cura di Vattimo G., Bompiani, Milano, 1983.
- Graves M., «Nowhere Left to Go? The Death and Renaissance of the Travel Book». *World Literature Today*, vol. 77, no. 3/4, 2003, pp. 52–56.
- Hartog F., *Lo specchio di Erodoto*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- Hartog F., *Memoria di Ulisse*, Torino, Einaudi, 2002.
- Hulme P., Youngs T., eds., *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

- Jabès E., *Dal deserto al libro. Conversazione con Marcel Cohen* (1983), Milano, Edizioni degli animali, 2021.
- Lawrence Karen R., *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*, Ithaca, Cornell UP, 1994.
- Marenco F., Marfè L., *Letteratura di viaggio*, Torino, Letteratura Europea Utet, 2004, pp. 401-423.
- Mills S., *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism* (1991), London, Routledge, 1993.
- Moore T., «Interculturality, Postethnicity and the Aboriginal Australian Policy Future». *Ethnicities*, vol. 16, no. 5, 2016, pp. 712–732.
- Mulligan M., «New directions or the end of the road? Women's travel writing at the millennium». *The Journal of English Studies*, II, 2000, pp. 61-78.
- Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, University Press, 2013.
- Omero, *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, P. Fabrini, Milano, BUR, 2010.
- Saint N., «Space and Absence in Sophie Calle's 'Suite Vénitienne' and 'Disparitions'». *L'Esprit Créateur*, vol. 51, no. 1, 2011, pp. 125-138.
- Shakespeare N., *Bruce Chatwin*, London, Vintage, 1999.
- Siegel K., *Gender, Genre & Identity in Women's Travel Writing*, New York, Peter Lang, 2004.
- Tynan A., *The Desert in Modern Literature and Philosophy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
- Westphal B., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009.
- Wheeler S., Birkett D., (eds.), *Amazonian: The Penguin Book of New Women's Travel Writing*, London, Penguin, 1998, p. ix.
- Williams E., *Commute: An Illustrated Memoir of Female Shame*, USA, Abrams ComicArts, 2019, pp. 46-47 (*Figure 1*).
- Woolf V., *The Voyage Out* (1915), London, Penguin Classics, 1992.

Sitografia

Intervista a Robyn Davidson insieme all'attrice che l'ha interpretata nel film *Tracks – Attraverso il deserto*, Mia Wasikowska. <https://youtu.be/jgBg2lGcVeQ>

Paci E., *The Songlines: an Ecocritical Perspective on Bruce Chatwin's Australia*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Archivio digitale delle tesi, anno accademico 2017/2018. <http://hdl.handle.net/10579/14363>

Filmografia

Curran J. (dir.), *Tracks - Attraverso il deserto*, GRAN, 2014.

Herzog W. (dir.), *Wo die grünen Ameisen träumen*, trad. it. *Dove sognano le formiche verdi*, GER-AUS, 1984.

Satrapa M., V. Paronnaud (dir.), *Persepolis*, FRA, 2007.