

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne

Dottorato di Ricerca in Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali

Indirizzo: Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/ L1

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/ 10 – LETTERATURA INGLESE

**“DARING TO BE FOOLISH”. L’OPERA POETICA DI
ROBERT KROETSCH DAL 2001 AL 2010**

Presentata da: Dott.ssa Roberta Cadei

Relatore: Prof.ssa Monica Turci

Correlatore: Prof.ssa Gabriella Elina Imposti

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Esame finale anno 2013

“DARING TO BE FOOLISH”. L’OPERA POETICA DI ROBERT KROETSCH DAL 2001 AL 2010

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA.....	1
INTRODUZIONE.....	5
CAPITOLO 1 – ROBERT KROETSCH E IL POSTMODERNISMO.....	11
1.1. Il Postmodernismo canadese.....	11
1.1.1 Postmoderno e Postmodernismo.....	11
1.1.2. Il caso canadese: Linda Hutcheon e il Postmodernismo “regionale”.....	18
1.2. Robert Kroetsch e il Postmodernismo.....	25
1.2.1. I primi contatti con le teorie postmoderniste.....	
1.2.2. L’interpretazione del Postmodernismo nei saggi di Kroetsch.....	31
1.3. Le ultime opere poetiche e il recupero del concetto di “trust”.....	37
1.3.1. Ihab Hassan: “a postmodern aesthetic of trust”.....	39
1.3.2. Convergenze.....	40
CAPITOLO 2 – UN PERCORSO DI FRAMMENTAZIONE: <i>LONG POEM</i> , <i>CHAPBOOKS</i> E <i>SKETCHES</i>	43
2.1 Dal <i>long poem</i> agli <i>sketches</i>	43
2.1.1 L’uso del <i>long poem</i>	43
2.1.2 Un esempio di <i>long poem</i> : “The Ledger”.....	48
2.1.3 Le fasi di transizione.....	55
2.2 Piccole perle di poesia: i <i>chapbooks</i> come “prima” forma di <i>sketches</i>	64
2.2.1 Il <i>chapbook</i>	65
2.2.2 Il <i>chapbook</i> e lo <i>sketch</i> : affinità di due forme frammentarie.....	67
2.2.3 Forma e contenuto: evoluzione della poetica di Kroetsch.....	70

CAPITOLO 3 – IL PASSAGGIO DAL <i>LONG POEM</i> AGLI <i>SKETCHES: THE HORNBOOKS OF RITA K</i> E <i>THE SNOWBIRD POEMS</i>	73
3.1 <i>The Hornbooks of Rita K</i> : poesia all'interno di una cornice.....	73
3.1.1 La forma degli <i>Hornbooks</i> e la <i>mise en abyme</i> di scrittura e narrazione.....	74
3.1.2 Un accumulo di tracce e frammenti: l'importanza dello scarto.....	79
3.1.3 Il dissolversi della figura dell'autore.....	84
3.1.4 Poeta, poesia e lettore.....	94
3.2 Prime prove di autoritratto: <i>The Snowbird Poems</i>	103
3.2.1 “The Footprint Episode”.....	105
3.2.2 “Snowbird goes to the South Seas” e “Tourist Traps”.....	119
3.2.3 “It is a Matter of Winter”.....	121
3.2.4 “and others”.....	126
CAPITOLO 4 – TOO BAD: SKETCHES TOWARD A SELF-PORTRAIT.....	133
4.1 <i>Too Bad</i> : quando il poeta tenta l'autoritratto.....	133
4.1.1 Metrica e stile degli <i>sketches</i>	135
4.1.2 Tempo e memoria.....	139
4.1.3 Scrittura e identità.....	145
4.1.4 Saggezza e follia.....	154
4.2 Due casi emblematici: “Comic Book” e “Emily Carr as Totem”.....	161
4.2.1 “Comic Book”, ovvero la morte non è il diavolo.....	161
4.2.2 “Emily Carr as Totem”: la saggezza della scimmia.....	168
CONCLUSIONE.....	175
APPENDICE.....	177
BIBLIOGRAFIA.....	179

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Robert Kroetsch nasce ad Heisler, Alberta, il 26 Giugno 1927. Cresce nella fattoria paterna e frequenta prima la scuola a Heisler poi a Red Deer, dove si diploma nel 1945. Studia poi presso la University of Alberta a Edmonton, laureandosi in Inglese e Filosofia (B.A.) nel 1948; tra il 1948 e il 1951 fa alcune esperienze di lavoro al nord, sul fiume Slave, poi sul Mackenzie e sulla baia di Hudson. Tra il 1951 e il 1954 lavora come insegnante in una base dell'aviazione americana a Goose Bay, nel Labrador. Tra il 1954 e il 1955 frequenta il Middlebury College in Vermont prima e la McGill University poi, dove tra l'altro studia con Hugh MacLennan, completando il suo M.A. nel 1956 al Middlebury College. In quello stesso anno, Kroetsch sposa Jane Lewis (dalla quale avrà due figlie, Laura e Margaret, e divorzierà pochi anni dopo) e comincia un PhD all'università dell'Iowa, che consegue nel 1961. L'anno prima intanto aveva anche pubblicato il suo primo componimento poetico, "Letter to a Friend's Wife".

Nel 1962 lo scrittore ritorna per breve tempo sul fiume Mackenzie per compiere alcune ricerche per il suo primo romanzo, *But We Are Exiles*, pubblicato nel 1965, e in cui si narrano proprio le sue esperienze sul fiume, con anche i primi rimandi al mito (Narciso) e ai grandi della letteratura inglese (quello a *Heart of darkness* di Conrad è il più evidente). Da qui comincia una fase molto fertile nella scrittura di Kroetsch, che inizia a pubblicare con sempre maggiore frequenza saggi e romanzi: a distanza di pochissimo tempo dal primo esce il suo secondo romanzo, *The Words of My Roaring* (1966), una storia comica e surreale ambientata nell'Alberta degli anni della Grande Depressione.

Ma è nel 1969 che arriva il successo con la pubblicazione di *The Studhorse Man*, terzo romanzo che gli vale il più prestigioso premio letterario canadese, il *Governor General's Award*, e che lo rende noto al grande pubblico e soprattutto alla critica. In quest'opera Kroetsch utilizza, in modo ancora più evidente che nei romanzi precedenti, la mitologia, riprendendo e parodiando figure del mito classico come Poseidone e Demetra – rispettivamente resi nel cavallo del protagonista, Poseidon, e nel narratore della storia, Demeter Proudfoot. Il romanzo rappresenta però nell'intenzione dell'autore anche la fase di transizione dall'utilizzo del cavallo a quello delle macchine, un passaggio epocale vissuto da Kroetsch in prima persona. *Gone Indian*, romanzo che viene pubblicato nel 1973, è invece la storia avventurosa e tragica al tempo stesso di Jeremy Sadness, studente universitario affascinato dalla figura di Archibald Stansfeld Belaney (il famoso Grey Owl, un britannico immigrato in Canada che si finse per lungo tempo un nativo americano).

Nel 1971 intanto Kroetsch aveva iniziato a insegnare letteratura presso la State University di New York (SUNY) a Binghamton, dove conosce William Spanos e, insieme a lui, fonda nel 1972 la rivista *Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature*, un'iniziativa importante perché costituisce l'inizio di una riflessione sul Postmoderno e sulla letteratura statunitense e canadese di quegli anni.

Il quinto romanzo dello scrittore, *Badlands*, viene dato alle stampe nel 1975 e rappresenta la storia di una *quest* maschile, quella del paleontologo William Dawe, raccontata però dalla figlia Anna, che utilizza gli appunti del padre – dei “field notes” che risultano importanti anche successivamente in poesia – per ricostruirne il viaggio nella selvaggia zona delle Badlands dell'Alberta. Tre anni dopo, nel 1978, esce *What the crow said*, un'opera che è stata definita da diversi critici un esempio dell'influsso del “realismo magico” sullo scrittore, in quanto sono presenti forti interpolazioni di elementi reali e fantastici. Nel 1980, poi, Kroetsch pubblica *The 'Crow' Journals*, parti del diario e degli appunti che egli teneva durante la stesura del romanzo.

Alibi, settimo romanzo edito nel 1983, è un'altra storia che racconta di una *quest*, quella di William William Dorfendorf, che porta il personaggio alla ricerca di una sorgente termale, ma che dal punto di vista metaforico rappresenta un gioco di riferimenti alla morte e alla rinascita, alla caduta e alla redenzione. *The Puppeteer*, del 1992, riprende un personaggio presente in *Alibi*, Jack Deemer, che diventa il narratore di una complicata vicenda che si muove sulla linea di confine tra vita e arte, metafisica e finzione. Lo sviluppo narrativo del romanzo precedente è qui ribaltato, infatti Dorfendorf, accusato di un crimine, si trova a dover fuggire per una ricerca dai toni picareschi. L'ultimo romanzo pubblicato da Kroetsch, *The Man From the Creeks*, esce invece nel 1998 ed è incentrato sul periodo della corsa all'oro nel Klondike.

A partire dalla metà degli anni Settanta lo scrittore comincia ad affermarsi anche in poesia, grazie alla pubblicazione della sua prima opera poetica, *The Stone Hammer Poems* (1975), che raccoglie componimenti scritti tra il 1960 e il 1975, seguita nello stesso anno da *The Ledger* e nel 1977 da *Seed Catalogue*, tre opere che costituiscono il nucleo fondamentale, il più noto e studiato, dei *long poems* di Kroetsch. Alla fine degli anni Settanta, Kroetsch conosce all'università di Binghamton Smaro Kamboureli, giovane studentessa greca, che egli poi sposa nel 1982 e con la quale egli si trasferisce a Winnipeg, dove insegna alla University of Manitoba, e vive fino al 1995, anno in cui lo scrittore va in pensione.

Componimenti come *The Ledger* e *Seed Catalogue*, insieme ad altri usciti negli anni seguenti, tra i quali ricordiamo *The Sad Phoenician* (1979), *The Criminal Intensities of Love as Paradise* (1981), *Letters to Salonika* (1983), *Advice to My Friends* (1985), *Excerpts From the Real World* (1986),

vengono poi raccolti in *Completed field notes*, che esce nel 1989 e rappresenta idealmente la conclusione di una fase molto produttiva dell'artista. Dopo questa fase, Kroetsch non utilizzerà più la forma del *long poem*, preferendo, a partire dalla raccolta successiva (*The Hornbooks of Rita K*, 2001), forme poetiche più brevi e frammentarie, un aspetto che si conserva anche in *The Snowbird Poems*, raccolta uscita nel 2004, e nell'ultimo volume di poesia, *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*, pubblicato nel 2010.

Kroetsch ha anche prodotto un numero notevole di saggi di critica letteraria, la maggior parte dei quali scritta tra il 1971 e il 1989 – anni durante i quali è *writer in residence* presso le università di Calgary e Lethbridge, e insegna alla University of Manitoba – poi raccolta prima in *Open Letter* (1983) e successivamente in *The Lovely Treachery of Words* (1989). Un'altra fonte preziosa per quanto riguarda le teorie dello scrittore è *Labyrinths of Voice*, un'intervista con Shirley Neuman e Robert Wilson pubblicata nel 1981 e suddivisa in quattro sezioni tematiche – “influence”, “game”, “myth”, e “narration” – attorno alle quali si coagulano le conversazioni tra i tre intellettuali. Nel 1995 Kroetsch pubblica poi *A Likely Story: The Writing Life*, una serie di frammenti in prosa e poesia che unisce racconto autobiografico a riflessioni sulla scrittura, soprattutto sugli eventi che lo hanno portato a diventare uno scrittore.

Dopo aver trascorso diversi anni a Winnipeg, luogo dove tra l'altro Kroetsch compone le ultime tre raccolte di poesia, e conclusasi la relazione con Smaro Kamboureli, nel 2009 lo scrittore decide di trasferirsi in una casa di riposo a Leduc, nei pressi di Edmonton, Alberta, per trascorrervi gli ultimi anni di vita. Dopo il 2010, con la pubblicazione dell'ultima opera, *Too Bad*, il poeta effettua vari *reading* delle proprie poesie in occasione di festival ed eventi letterari in Alberta e in British Columbia, ricevendo anche diversi riconoscimenti nel 2011 (come l'*Alberta Distinguished Writer Award* e il *Golden Pen Award* a Calgary), pochi giorni prima di morire in un incidente stradale, il 21 Giugno di quell'anno, durante il viaggio di ritorno da dal festival letterario di Canmore, Alberta.

INTRODUZIONE

La presente dissertazione si pone come oggetto di analisi la produzione poetica di Robert Kroetsch (1927-2011), scrittore e critico letterario canadese nativo dell'Alberta, che tra il 1960 e il 2010 ha pubblicato un numero notevole di opere (nove romanzi, più di venti opere poetiche tra componimenti singoli e in raccolta, due volumi di saggi e diverse interviste¹). La scelta di lavorare su questo autore è stata dettata da diversi motivi: in primis la constatazione che, mentre in Canada egli è riconosciuto come una figura di rilievo nel panorama critico-letterario del paese (avendo vinto anche premi letterari prestigiosi come il *Governor General's Award*²), in Italia la sua opera è poco conosciuta e studiata, fatto salvo per alcuni casi eccellenti,³ e soprattutto manca ad oggi un corpus critico in italiano sulla sua poesia. In secondo luogo questa scelta è stata dettata dal fatto che, nei suoi cinquant'anni di carriera artistica, Kroetsch ha lavorato costantemente sulla materia poetica, dimostrando di sapersi evolvere e rinnovare sia dal punto di vista formale e stilistico che da quello contenutistico.

In particolare si è scelto di focalizzare l'attenzione sull'ultimo periodo di produzione poetica dell'autore, quello che va dal 2001 al 2010, perché in questo arco di tempo egli ha dato alle stampe tre raccolte di poesia – rispettivamente *The Hornbooks of Rita K* (2001), *The Snowbird Poems* (2004) e *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait* (2010) – che, se confrontate con la produzione precedente, forniscono prova di alcuni elementi di novità all'interno della prospettiva poetica di Kroetsch. Il titolo della dissertazione, “ ‘Daring to be foolish’. L'opera poetica di Robert Kroetsch dal 2001 al 2010”, rispecchia dunque l'intento di restringere il campo d'indagine sulla parte più recente (e meno studiata) del corpus di poesie dell'autore, con lo scopo di seguirne l'evoluzione. L'espressione “Daring to be foolish” è tratta dall'ultimo verso di una poesia molto significativa, intitolata “Emily Carr as Totem”,⁴ che può essere considerata rappresentativa di questa ultima fase di scrittura del poeta, nella quale, come si vedrà nel capitolo conclusivo, egli invita ad assumere un atteggiamento apparentemente “sciocco, stolto” nei confronti della vita allo scopo di acquisire però una maggiore consapevolezza e saggezza.

¹ Si rimanda alla nota biobibliografica e alla bibliografia per i riferimenti alle singole opere.

² Per il romanzo *The Studhorse Man* (1969).

³ Mi riferisco ad Alessandro Gebbia, che ha dedicato diversi saggi alle opere di Kroetsch sia in italiano che in inglese, tra i quali ad esempio “Aspetti della narrativa di Robert Kroetsch” (in *Canada ieri e oggi*, 1986) e “A Novelist in His Making” (in *Open Letter*, 1996), e a Simona Bertacco, che ha scritto la monografia *Out of Place: The Writings of Robert Kroetsch* (2002).

⁴ Robert Kroetsch, *Too Bad. Sketches Toward a Self-Portrait*. Edmonton: The University of Alberta Press, 2010, p.10.

L'ipotesi dalla quale trae origine il presente studio è infatti che, a partire dalla raccolta *The Hornbooks of Rita K*, Kroetsch abbia imboccato un percorso di evoluzione stilistica che corre in parallelo con la formulazione di una nuova poetica. Nello specifico, si osserva che, negli ultimi dieci anni, da un punto di vista formale i componimenti si frammentano progressivamente, passando da una forma lunga – quella del *long poem* – a una breve – lo *sketch*, che risulta più adatta a rappresentare sul piano espressivo una mutata percezione dell'Io poetico. Kroetsch mostra infatti di essere alla ricerca di una possibile definizione della propria identità, volendo evitare però di giungere ad una descrizione fissa, risolutiva e granitica del Sé. A questa egli preferisce un profilo provvisorio, prodotto di un accumulo di bozzetti – gli *sketches* appunto – che esprimono la complessità e la varietà della soggettività dell'artista. A un simile aspetto si aggiunge poi il fatto che la raffigurazione della propria vicenda umana diventa, con sempre maggiore evidenza, motivo di riflessione su una condizione universale dell'umano e sulla dimensione etica del suo agire. Questi, dunque, sono in breve gli elementi ai quali ci si riferisce parlando di evoluzione della poetica di Kroetsch e rispetto ai quali si cercherà di tracciare un profilo della sua opera recente.

L'apparato critico al quale si attinge per operare l'analisi delle ultime tre raccolte di poesia dello scrittore è costituito in prima istanza da testi incentrati sullo studio del Postmodernismo, un fenomeno socio-letterario complesso col quale Kroetsch si confronta direttamente sia in saggi che in opere narrative e poetiche. Per questo motivo si rende necessario in primo luogo cercare di definire cosa si intenda col termine "Postmodernismo" attraverso l'utilizzo di un corpus di opere che si possono considerare fondamentali a riguardo, tra le quali ad esempio *La condizione postmoderna* (1979) di Jean-François Lyotard, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) di Fredric Jameson, oppure, per quanto concerne più da vicino la letteratura, *The Dismemberment of Orpheus* (1971) di Ihab Hassan. Al fine di delimitare un campo d'analisi altrimenti troppo vasto, si è scelto poi di fare riferimento alla realtà critico-teorica canadese, della quale Kroetsch appunto fa parte, rappresentata in modo paradigmatico da Linda Hutcheon con opere come *The Canadian Postmodern* (1988) e *A Poetics of Postmodernism* (1988). A questi testi basilari si aggiunge poi una raccolta di saggi del già menzionato Hassan, intitolata *In Quest of Nothing* (2010), nella quale viene formulata una teoria sullo sviluppo dell'estetica postmoderna nelle opere letterarie contemporanee, denominata "fiduciary realism",⁵ che postula un recupero di concetti come "truth" e "trust", considerati solitamente con scetticismo dalla critica postmodernista. Secondo Hassan è inoltre possibile leggere un'opera letteraria come specchio di un annullamento dell'individualità autoriale a favore di un più ampio ritratto dello spirito umano, che permette tra

⁵ Ihab Hassan, "Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust", in Klaus Stierstorfer (ed.), *In Quest of Nothing. Selected Essays by Ihab Hassan 1998-2008*. New York: AMS Press, 2010, p. 137.

l'altro il ritorno ad una dimensione etica dello scrivere. Da questa stimolante teoria, che cerca di aprire la prospettiva critica sulla letteratura contemporanea su questioni che vanno al di là del dibattito sul Postmodernismo,⁶ origina infatti l'idea che la produzione poetica di Kroetsch degli ultimi dieci anni si possa inserire all'interno di un panorama di opere che, attraverso l'esperienza del singolo, spostano la riflessione sulla condizione umana e al tempo stesso problematizzano la posizione etica dello scrittore.

La metodologia adottata per l'analisi delle opere poetiche dell'autore si basa prima di tutto sull'osservazione dell'impianto generale delle tre raccolte prese in esame – l'organizzazione e la forma dei componimenti, ma anche elementi peritestuali come le epigrafi – che fornisce informazioni importanti non solo su aspetti stilistici e formali, ma anche sui contenuti e sul messaggio poetico che Kroetsch intende veicolare. Si passa quindi all'individuazione di macrotemi salienti, che rappresentano talvolta un fattore di continuità con la produzione poetica precedente e talaltra costituiscono invece un elemento di novità, o quantomeno uno sviluppo di *Leimotiv* presenti prima solo in nuce. Poiché alcune tematiche, come ad esempio la questione dell'autorialità all'interno dell'opera, si inscrivono giocoforza nel dibattito critico-teorico sulla scrittura contemporanea, si fa di volta in volta riferimento alle relative teorizzazioni – quindi, nel caso del rapporto tra autore, opera e lettore, a scritti di Wayne Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961), Roland Barthes (“La mort de l'auteur”, 1968), o, in ambito italiano, di Federico Bertoni (*Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*, 1996). I motivi ricorrenti vengono ripercorsi attraverso un costante riferimento ad esempi tratti dalle poesie di Kroetsch, che vengono successivamente prese in esame da un punto di vista formale – metrico, laddove si presentino strutture rimiche e metriche riconoscibili, ma anche retorico – e contenutistico, al fine non solo di sviscerare il messaggio contenuto nei singoli componimenti, ma anche di rapportarli alla raccolta che li contiene e, più in generale, alla poetica dello scrittore.

I capitoli nei quali risulta suddivisa la presente dissertazione sono quattro e ad essi corrisponde idealmente una progressione che porta da questioni generali – come il Postmodernismo, oppure l'utilizzo di forme editoriali come quella del *chapbook* – allo specifico delle raccolte in versi di Kroetsch e della poetica espressa al loro interno. Il primo capitolo si occupa inizialmente del fenomeno del Postmodernismo e delle sue caratteristiche principali – operando anche una distinzione terminologica tra Postmoderno e Postmodernismo – per poi focalizzare l'attenzione sul caso del Postmodernismo canadese, un aspetto importante per comprendere la posizione di

⁶ È infatti significativo che uno dei saggi di Hassan ai quali si fa riferimento si intitoli “Beyond Postmodernism”, a segnalare proprio l'intento del critico di passare oltre al dibattito – ancora in corso – sul Postmodernismo in letteratura e soprattutto di ridimensionare l'eccessivo relativismo che può permeare il pensiero postmodernista se radicalizzato.

Kroetsch sia all'interno del dibattito critico che nella produzione letteraria del paese. La terza parte del capitolo si concentra proprio sul contributo dell'autore nella definizione di una sensibilità letteraria postmodernista in Canada. Infine, nel paragrafo che conclude il capitolo, si presenta l'ipotesi che sottende il lavoro di analisi delle poesie recenti di Kroetsch, ossia che queste si possano considerare un esempio di recupero del concetto di "trust" così come formulato da Hassan.

Nel secondo capitolo si mette in luce come la poetica dell'autore si concretizzi sul piano formale in un progressivo frammentarsi della composizione, in un percorso che porta il poeta dalla scrittura di *long poems* (dei quali si fornisce un esempio con l'analisi di "The Ledger", del 1975) a quella degli *sketches* presenti nella raccolta *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*. Poiché il passaggio tra le due forme compositive non è improvviso, si individuano alcune fasi di transizione nelle opere scritte prima del 2000, fasi che si rispecchiano anche nella predilezione da parte di Kroetsch di una modalità editoriale peculiare, quella del *chapbook*, della quale si tratteggerà un breve profilo, per illustrare le ragioni che spingono il poeta a optare per una simile soluzione. In questo capitolo si propone infatti di interpretare la scelta di pubblicare le proprie poesie sotto forma di *chapbooks* come un segnale della graduale frammentazione della materia poetica, in un passaggio verso la forma, in questo caso compositiva, degli *sketches*.

Il terzo capitolo costituisce, insieme al quarto, il nucleo dell'analisi delle tre raccolte di poesia prese in considerazione in questa sede. Si è scelto di trattare le prime due opere, *The Hornbooks of Rita K* e *The Snowbird Poems*, nel terzo capitolo, suddiviso in due parti. Nella prima si descrive la particolare struttura degli *Hornbooks*, che coniuga quella che si potrebbe definire una poetica del frammento a una problematizzazione del rapporto tra autore, narratore, opera e lettore. Un elemento quest'ultimo che si ritrova anche nella seconda parte del capitolo, riservata agli *Snowbird Poems*, che rappresentano anche un momento di confronto di Kroetsch-artista con i suoi predecessori più illustri, come ad esempio Daniel Defoe o Herman Melville, ai quali si ispira per operare una trasposizione contemporanea del motivo del naufrago e del marinaio.

Infine, il quarto capitolo si occupa interamente dell'ultima raccolta pubblicata da Kroetsch, *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*, che viene trattata singolarmente nella convinzione che la serie di sperimentazioni formali e di importanti questioni poetiche che cominciano ad emergere nelle prime due raccolte trovino proprio qui un'espressione più completa. La prima parte del capitolo è dedicata a tracciare un profilo dell'opera che tenga conto di un simile convergere di aspetti formali e contenutistici, soffermandosi prima sulla metrica e lo stile, per poi passare ai principali nuclei tematici. La seconda parte approfondisce l'analisi di due poesie, "Comic Book" e "Emily Carr as Totem", che risultano particolarmente significative. Sebbene con modalità

differenti, infatti, entrambe possono essere considerate rappresentative di quanto si diceva a proposito del recupero di una dimensione etica dello scrivere da un lato, e di un “fiduciary realism” dall’altro.

Pur consapevole del fatto che qualsiasi tentativo di individuare una chiave di lettura di un’opera letteraria rischi di irrigidirla in un’interpretazione fissa e arbitraria, la presente dissertazione si propone, per parafrasare una dichiarazione dello stesso Kroetsch a proposito di *Too Bad*,⁷ come un “gesto” che va nella direzione di fornire un contributo esegetico, elaborato però con l’auspicio di stimolare la formulazione di altre ipotesi e l’aprirsi di nuove prospettive critiche sull’opera poetica dello scrittore canadese.

⁷ Nella pagina dedicata ai ringraziamenti Kroetsch scrive: “A disclaimer: This book is not an autobiography. It is a gesture toward a self-portrait, which I take to be quite a different kettle of fish”. Robert Kroetsch, *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*, Edmonton: University of Alberta Press, 2010, senza pagina.

CAPITOLO 1 – ROBERT KROETSCH E IL POSTMODERNISMO

1.1 Il Postmodernismo canadese

Per riuscire a comprendere la portata dell'opera poetica di Robert Kroetsch e in particolare il significato dell'evoluzione che ha coinvolto gli stili compositivi e l'espressione dei contenuti nell'ultima fase di produzione dello scrittore (dal 2001 al 2010) è necessario collocare quest'ultimo insieme alla sua opera nel contesto critico-letterario dal quale il suo pensiero ha originato, ovvero quello del Postmodernismo canadese. Con l'espressione "Postmodernismo canadese" si intende la manifestazione a livello locale – in Canada appunto – di un fenomeno culturale, sociale, politico-economico, artistico e letterario di portata globale come il Postmoderno. Sebbene non sia questa la sede per una disamina particolareggiata delle caratteristiche di tale fenomeno, è opportuno ricordarne alcuni tratti fondamentali che si ritrovano poi in generale nella produzione critico-letteraria canadese e in particolare in quella di Kroetsch, o con i quali questi ultimi, come si vedrà più avanti, sono parzialmente in contrasto.

1.1.1 Postmoderno e Postmodernismo

Prima di tutto bisogna chiarire che qui non si intende dare una definizione unica e univoca del Postmoderno poiché non esiste un "anno zero" al quale far risalire la sua occorrenza o un'opera critica nella quale venga spiegato esattamente cosa si intenda con tale termine: esso è infatti già in uso dalla fine dell'Ottocento, ma viene inizialmente utilizzato in ambito pittorico per segnalare un superamento dell'Impressionismo, mentre è solamente nei primi decenni del Novecento che questa espressione comincia ad essere applicata ad una situazione storico-sociale e ad una nuova sensibilità letteraria, in un'accezione più vicina a quella intesa al giorno d'oggi¹. Per quanto, come si è detto,

¹ Si prenda a questo proposito il saggio di Ihab Hassan "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context" (2001), che ripercorre in estrema sintesi le tappe delle prime occorrenze del termine: "It seems that an English salon painter, John Watkins Chapman, used the term, back in the 1870's, in the sense that we now speak of Post-Impressionism. Jump to 1934, when Federico de Onís uses the word postmodernismo to suggest a reaction against the difficulty and experimentalism of modernist poetry. In 1939, Arnold Toynbee takes up the term in a very different sense, proclaiming the end of the "modern," Western bourgeois order dating back to the seventeenth century. Then, in 1945, Bernard Smith employs the word to suggest a movement in painting, beyond abstraction, which we call Socialist Realism. In the fifties in America, Charles Olson, in conjunction with poets and artists at Black Mountain College, speaks of a postmodernism that reverts more to Ezra Pound and William Carlos Williams than to formalist poets like T. S. Eliot. By the end of that decade, in 1959 and 1960, Irving Howe and Harry Levin, respectively, argue that postmodernism intimates a decline in high modernist culture." Ihab Hassan, "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context", in *Philosophy and Literature* 25.1 (2001): p. 6. Per una ricostruzione più ampia della nozione di Postmoderno con particolare riferimento alle origini del termine si veda invece il primo capitolo del volume di Steven Best e Douglas Kellner, "In Search of the Postmodern", in *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford Press, 1991: 1-33; oppure Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997: 9-66.

non vi sia una definizione unica di Postmoderno, questo fenomeno potrebbe essere descritto con le parole di Fredric Jameson una “*cultural dominant*”² dell’età contemporanea, ovvero un insieme di fattori culturali, ma anche sociali, politici ed economici fortemente interconnessi che si caratterizzano per essere il frutto di un cambiamento apportato dal capitalismo a partire dagli anni dal secondo dopoguerra in poi – quella che Jameson chiama nel sottotitolo alla sua opera sul Postmoderno “*the cultural logic of late capitalism*”.³

Il prefisso “Post-” che compare nel termine denoterebbe infatti un superamento della condizione moderna, ma come hanno fatto notare diversi studiosi, può essere interpretato sia in senso cronologico, come passaggio da un periodo storico a un altro, che come effettivo distacco dalle modalità di pensiero e di percezione del reale dell’epoca moderna.⁴ Per riprendere ancora Jameson, tale concetto avrebbe quindi la funzione di correlare l’emergere di nuovi aspetti formali con nuovi modi di vivere sia a livello sociale che economico, ovvero “*what is often euphemistically called modernization, postindustrial or consumer society, the society of the media or the spectacle or multinational capitalism.*”⁵ Il Postmoderno sarebbe dunque strettamente legato all’influenza che l’insorgere dei nuovi mezzi di comunicazione da un lato e il consumismo dall’altro hanno sulla società contemporanea, fattori socio-economici globali e globalizzanti che hanno altresì ripercussioni in ambito culturale, artistico, filosofico e letterario. È per questo motivo che ad interessarsi del Postmoderno non sono unicamente sociologi ed economisti, ma anche filosofi, scrittori e artisti di tutte le discipline.

È opportuno operare un’ulteriore distinzione terminologica tra *Postmoderno*, ovvero la condizione attuale della nostra società postindustriale o consumistica, secondo Jameson, e *Postmodernismo*, col quale invece si indica più in particolare il dispiegarsi in ambito culturale di tale condizione, intendendo quindi la produzione filosofica, letteraria e artistica del Postmoderno, che si pone spesso in aperto contrasto con la stessa condizione postmoderna.⁶ Il Postmodernismo nasce cioè nel momento in cui alcuni pensatori illustri (come Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, o Fredric

² Fredric Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1991, p.69 (enfasi dell’autore).

³ Ibid.

⁴ Cfr. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London: Verso, 1998; Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, New York: Routledge, 1992; Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit.

⁵ Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society” in Hal Foster (a cura di), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985, p. 113.

⁶ Come fa presente Remo Ceserani in un saggio sulla postmodernità e la globalizzazione, la questione della distinzione terminologica è importante, anche perché spesso ha originato tra critici e teorici del Postmoderno accesi dibattiti: “The dialectical distinction between *Post-modernity* (in its historical specificity and significance), *Post-modernization* (the historical process in its gradual, often aggressive, expansion) and *Post-modernism* (the ideological, cultural, literal, and aesthetic movements that have flourished, producing ideological positions pro or against Post-modernity) has been even more important and more present in the debate and lively discussions among the scholars and the observers of the phenomenon than in the case of Modernity. (...) Very few reacted in the only sensible way: studying the new condition, analysing it in all its aspects and consequences, putting their knowledge at the service of society.” Remo Ceserani, “Post-modernity and Globalisation” in Silvia Albertazzi e Donatella Possamai (a cura di), *Postmodernism and Postcolonialism*, Padova: Il Poligrafo, 2002, p. 96 (enfasi dell’autore).

Jameson), sebbene con modalità diverse e raggiungendo esiti differenti, cominciano ad interrogarsi sulle conseguenze del vivere in una società postmoderna e iniziano ad indagare gli effetti di consumismo, globalizzazione e nuove tecnologie sulla produzione del sapere. Lyotard per esempio ne *La condizione postmoderna* (1979) compie una vera e propria indagine sulla “condizione del sapere nelle società più sviluppate”⁷ grazie alla quale si è avuta una delle formulazioni più note per quanto riguarda il Postmoderno: “Semplificando al massimo, possiamo considerare ‘postmoderna’ l’incredulità nei confronti delle metanarrazioni”⁸. Con “metanarrazioni” Lyotard intende le affermazioni di verità sulla conoscenza e sul mondo non formulate su basi logiche o empiriche, quanto piuttosto sulla base di storie accettate (le narrazioni appunto) che costituiscono i capisaldi del pensiero occidentale, quel ragionare per assoluti che legittima l’esistenza e i fondamenti stessi delle strutture sociali ed economiche contemporanee. L’incredulità postulata da Lyotard consente di mettere in discussione gli universali (i paradigmi di Verità, Unità, Storia, ecc., scritti con la lettera maiuscola a indicare proprio il loro valore di assoluti) e insieme ad essi anche i ruoli e le funzioni assunte dall’uomo e dalle sue azioni:

La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi pericoli e i grandi fini. Essa si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi, ecc., ognuno dei quali veicola delle valenze pragmatiche sui generis.⁹

Lyotard sottolinea dunque come alla fine delle grandi narrazioni corrisponda sul piano narrativo il tramonto della figura dell’eroe e lo scetticismo nei confronti dell’agire eroico e, forse più in generale, delle grandi teleologie. Tale discorso comporta d’altronde diverse conseguenze, una delle quali viene subito individuata da Lyotard nel fatto che a livello linguistico i valori veicolati dagli elementi linguistici non sono più unicamente narrativi (o descrittivi, denotativi, ecc.), ma assumono valenze molto specifiche, legate alla loro concreta formulazione. Un simile postulato porta dunque in primo piano il testo e la narrazione, che divengono importanti per spiegare, da un lato, la componente comunicativa che tiene legati gli individui e, dall’altro, per dar ragione della rilevanza dei giochi linguistici, che secondo Lyotard fondano i rapporti sociali.¹⁰ Un’ulteriore conseguenza dello scetticismo nei confronti delle “metanarrazioni” è che si mettono in discussione la funzione

⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. Trad. it. di C. Formenti. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli, 2012, p. 5.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ *Ivi.*

¹⁰ Per chiarire questo punto si prenda un passaggio cruciale nel quale Lyotard si sofferma a considerare la natura del legame sociale nell’epoca postmoderna. A proposito di prendere i giochi linguistici come metodo d’approccio egli afferma: “Non pretendiamo che tutto il rapporto sociale sia di questo ordine, ciò resterà qui un problema aperto; ma per ammettere che i giochi linguistici siano il minimo di relazione necessario perché si dia società, non c’è bisogno di ricorrere ad una robinsonata: fin dalla nascita, e non fosse altro che per il nome che gli viene dato, il piccolo d’uomo è già collocato come referente della storia narrata dal suo ambiente in rapporto alla quale dovrà più tardi dislocarsi. (...) il problema del rapporto sociale, in quanto problema, è un gioco linguistico, quello dell’interrogazione, che colloca immediatamente colui che interroga, colui che viene interrogato, e il referente: tale problema è quindi già il legame sociale.” *Ibid.*, p. 33 (enfasi dell’autore).

della storia e la sua capacità di raccontare il reale, nonché le modalità (epistemologiche ma anche linguistiche) con le quali si ricostruisce il passato. Prima di tutto, infatti, si rifiuta qualsiasi concezione lineare e teleologica del tempo e della storia, che, nella visione di Lyotard, non ha più una direzione, uno scopo o una finalità (un *telos* appunto) uniche e ben precise. Per questo motivo è cominciata una revisione del concetto stesso di storia nonché di storiografia, interpretata non più come una scienza esatta, ma come una continua operazione di selezione di fatti, avvenimenti e figure emblematiche mai neutra o scevra da condizionamenti culturali, politici o sociali. La storia comincia a essere considerata come un processo nel quale si dispiegano i rapporti di potere tra culture egemoniche da un lato e subalterne dall'altro, un campo non neutrale, che rispecchia in modo più o meno esplicito le tensioni tra soggetti storici differenti. Simili considerazioni sono poi culminate con quella che il politologo Francis Fukuyama ha definito "the end of history"¹¹, ovvero la fine della storia intesa come progresso, come continua evoluzione economica, politico-ideologica e sociale. Sicuramente lo scetticismo postmoderno nei confronti di qualsiasi sistema rigidamente progressivo o guidato da un fine ultimo ha fatto sì che si privilegiasse una modalità di pensiero più propensa ad opporre agli impulsi centripeti di una visione coerente e lineare della storia una spinta alla dispersione nel frammento, che possa rendere conto di quelli che Michel Foucault chiama "spazi di dissenso"¹², ovvero quelle contraddizioni che fanno parte di qualsiasi ricostruzione discorsiva (perciò anche di quella storica) e che vanno non risolte attraverso una dialettica che concili e appiattisca le differenze, quanto piuttosto rintracciate e mantenute tali, così che "si localizza la divergenza"¹³. In questo modo diventa possibile aprire la riflessione su una pluralità di prospettive che possono dialogare su un livello paritario anziché secondo logiche gerarchiche ed egemoniche e la storia può diventare un coacervo di storie (necessariamente plurali), anziché uno strumento col quale esercitare un potere.

La tendenza a rifiutare la linearità e la chiusura del classico metodo argomentativo della dialettica tesi-antitesi-sintesi, che consente di mantenere e valorizzare le differenze, invece di aprire uno spazio dialettico, finisce per appiattirsi attorno a una prospettiva di opposizione antinomica di binarismi dei quali solitamente si privilegia un termine rispetto a un altro, in un modo di procedere che in effetti contrasta con l'intento teorico di conservare uno "spazio di dissenso" in senso

¹¹ Questo concetto compare prima in un articolo ("The End of History?", 1989) poi in un volume (*The End of History and the Last Man*. London: Hamish Hamilton, 1992); per chiarire cosa intenda Fukuyama con questa espressione sembra opportuno riportare il passo dove questa occorre per la prima volta: "What we may be witnessing is not just the end of the Cold War, or the passing of a particular period of postwar history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind's ideological evolution and the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government." Francis Fukuyama, "The End of History?" in *The National Interest*, Summer 1989, p. 3.

¹² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. Trad. it. di G. Bogliolo. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: RCS Libri, 1997, p. 202.

¹³ *Ibid.*, p. 201.

foucaultiano. Un esempio di questo modo di concepire lo scarto tra Modernismo e Postmodernismo viene da Ihab Hassan, uno dei primi critici letterari a parlare di Postmodernismo in letteratura nella sua opera *The Dismemberment of Orpheus* (1971), sottotitolata significativamente *Toward a Postmodern Literature*. Nella postfazione all'opera (scritta undici anni più tardi, nel 1982) Hassan propone un vero e proprio elenco delle caratteristiche di Modernismo e Postmodernismo, presentato su due colonne, in cui coppie di termini antinomici si contrappongono per tentare di descrivere i due fenomeni culturali e letterari. Si prenda come esempio una parte di questa lista, che chiarisce bene l'approccio contrastivo di Hassan:

	
Modernism	Postmodernism
Romanticism/ Symbolism	'Pataphysics/ Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
(...)	(...)
Creation/ Totalization	Decreation/ Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal (...) ¹⁴

Sebbene Hassan stesso ponga questa suddivisione nei termini di una semplice proposta per delineare le differenze tra i due fenomeni, il seguito che ha avuto nelle opere di critici e teorici¹⁵ ha fatto sì che una simile descrizione binaria si diffondesse e diventasse per lungo tempo la modalità più semplice e di comodo per definire il Postmodernismo, che è arrivato dunque a rappresentare il molteplice che si oppone all'unico, il caos che si contrappone all'ordine, il frammento all'intero e così via.

¹⁴ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982, pp. 267-268. (Prima edizione 1971).

¹⁵ Sono diversi gli studiosi che si sono rifatti a questa suddivisione schematica, si prendano ad esempio David Harvey in *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1990, p. 62) e Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno* (op. cit., p.127).

Nel contesto canadese un esempio di questa tendenza può essere individuato nelle opere di Linda Hutcheon¹⁶, un critico letterario che, come si vedrà in seguito, può essere considerata un vero e proprio punto di riferimento per quanto riguarda la riflessione sul Postmodernismo in Canada anche per la notevole influenza che i suoi scritti hanno avuto in ambito critico e teorico. In tempi recenti la sua opera e soprattutto la sua prospettiva sulla produzione culturale canadese sono state riviste da diversi studiosi¹⁷, che tra le altre cose hanno posto l'accento sul fatto che Hutcheon adotta una terminologia binaria (probabilmente mutuata in modo più o meno diretto da quella di Hassan) che però risulta in una palese propensione per uno solo dei termini, così che l'effetto generale è quello di rientrare ancora in una logica gerarchizzante e totalizzante. Come puntualizza a tal proposito Philip Tew: "Hutcheon reduces the notion of the dialectic to a residual interplay of source and negation."¹⁸ Quello che infatti sul piano concettuale potrebbe diventare uno strumento critico utile per mettere in evidenza gli elementi distintivi del Postmodernismo, si riduce appunto secondo Tew in un "residual interplay" tra termini in contrasto, si fa mera sussunzione di uno nell'altro, annullando così le potenzialità di un discorso che metterebbe invece in campo la pluralità.

Per tornare ad Hassan, si osserva che nel suo schema egli utilizza una terminologia ("deconstruction", "presence/absence") mutuata dagli scritti di Jacques Derrida¹⁹, una delle figure di riferimento insieme ai già citati Jameson e Lyotard per una problematizzazione del Postmoderno. Al fine di comprendere meglio che cosa si intenda con questi vocaboli, si rende qui necessario accennare brevemente alle teorie di Derrida, alle quali fanno riferimento molti altri critici dopo Hassan, compresi nello specifico del caso canadese Linda Hutcheon e Robert Kroetsch.

Hassan riprende dal filosofo francese l'operazione di critica e rifiuto delle strutture di pensiero che fissano l'esperienza umana attorno alcuni concetti come centro, verità, significato, Dio, ecc. Un simile rifiuto si attua poi nella pratica derridiana di decostruzione dei suddetti concetti attraverso l'adozione di nuovi parametri come quelli di indecidibilità e di *différance*. In breve, Derrida attua una lettura critica che si interroga su ciò che un testo sottende, quello che presuppone, per dimostrare poi la natura instabile di concetti come segno, significato, scrittura e così via. Secondo il filosofo francese nella cultura occidentale è presente una costante affermazione della Presenza, ovvero del desiderio di completezza e finitezza, che si traduce quindi nel postulare (e ricercare)

¹⁶ In particolare *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* (Toronto:Oxford University Press, 1988), *A Poetics of Postmodernism* (London & New York: Routledge, 1988) e *The Politics of Postmodernism* (London & New York: Routledge, 1989).

¹⁷ Si vedano i saggi di Christian Bök, Stephen Cain e Adam Carter in Robert David Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern. Canadian Literature and Criticism after Modernism*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2010: 57-121.

¹⁸ Philip Tew, "A New Sense of Reality? A New Sense of the Text? Exploring Meta-Realism and the Literary-Critical Field", in Klaus Stierstorfer (ed.), *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2003, p. 39.

¹⁹ Si pensi per esempio a opere come *Della grammatologia* (1967), *La scrittura e la differenza* (1967) o *La disseminazione* (1981).

degli assoluti come l'Essenza, la Sostanza, la Verità, la Totalità, l'Ordine. Tale desiderio di Presenza si tradurrebbe poi in una serie praticamente infinita di dicotomie, per cui ad esempio alla presenza si oppone l'assenza, alla mente il corpo e all'oralità la scrittura. In particolare, rispetto a quest'ultima coppia di opposti, Derrida decostruisce criticamente il senso della parola – il parlato – come paradigma della comprensione perfetta, immagine che rimanda al concetto di logocentrismo, inteso come presentazione diretta del pensiero, come significato immediatamente presente a se stesso. La decostruzione derridiana punta invece a riconciliare l'originaria identità tra orale e scritto dimostrando che il pensiero occidentale si fonda sul concetto di Presenza e che tale concetto contiene anche la propria assenza, la differenza da sé. La scrittura, essendo nient'altro che (rap)presentazione del *logos*, porrebbe una distanza spazio-temporale tra il messaggio e il suo significato, così che con la sua “differenza” parlerebbe dell'assenza. In questo modo la scrittura sarebbe un ribaltamento del desiderio logocentrico per la presenza, totale ed immediata. Derrida però non risolve le dicotomie attraverso una sintesi logica, bensì tenta di mostrare quello spazio interstiziale che è la *différance* – nel senso di diversità, ma anche di differimento temporale: “designeremo con *différance* il movimento secondo il quale la lingua o ogni codice, ogni sistema di rinvio in generale, si costituisce storicamente come tessuto di differenze.”²⁰ Invece di concepire la differenza come opposizione, Derrida non risolve la contraddizione dei termini e mantiene la *différance*, la non-identità, opta per l'indecidibilità e accetta la contraddizione lasciandola tale. La lettura decostruzionista si potrebbe riassumere quindi in quello che il filosofo definisce “un doppio gesto”²¹: il ribaltamento della gerarchia e il riconoscimento della *différance* che dimostra l'impossibilità dell'opposizione, poiché ognuno degli opposti è già “contaminato” dall'altro.

Pur mutuando i termini della decostruzione derridiana, Hassan finisce però per presentare con il suo schema una vera e propria contrapposizione tra Modernismo e Postmodernismo, senza mantenere realmente uno spazio di *différance* tra i due fenomeni. Si comincia dunque a vedere che, al di là della difficoltà di definire Postmoderno e Postmodernismo da un punto di vista terminologico, si aggiungono le insidie di tentare una descrizione a partire dal contrasto con il Moderno e il Modernismo, fenomeni dai quali appunto si prendono le distanze (sia cronologicamente che ideologicamente) attraverso la significativa aggiunta del Post-. Un'altra tendenza che si è manifestata in modo sempre più evidente in tempi recenti è proprio quella di cercare di smussare la categoricità delle differenze, ponendo l'accento sugli elementi di continuità tra Moderno/Postmoderno e Modernismo/Postmodernismo. Un esempio di tale tentativo di revisione è la

²⁰ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972. Trad. it. di M. Iofrida. *Margini della filosofia*. Torino: Einaudi, 1997, pp. 12-13 (enfasi dell'autore).

²¹ Ibid., p. 392.

raccolta di saggi a cura di Klaus Stierstorfer *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture* (2003), che nel sottotitolo segnala appunto la volontà di riconsiderare le formulazioni sul Postmodernismo rispetto al suo precedente, il Modernismo, una promessa in effetti mantenuta se si pensa che l'intera prima parte, che consta di sei saggi, è dedicata a rintracciare i punti di continuità con quest'ultimo e a puntualizzare come non si dia in realtà una cesura netta tra i due fenomeni: anche qui il titolo della sezione che raccoglie i saggi, "The Persistence of the Modernist Heritage", è particolarmente rivelatore poiché postula proprio la presenza di un legame forte con gli stilemi modernisti sulla base di un retaggio culturale che si conserva nel passaggio tra Modernismo e Postmodernismo.

Questo dunque in breve il quadro generale della questione, ma occorre a questo punto entrare nello specifico del caso canadese e tentare di delineare il contesto culturale e soprattutto letterario dal quale origina il pensiero di Kroetsch e al quale egli dà anche un notevole contributo con le sue opere (sia con la saggistica che con la narrativa e la poesia).

1.1.2 Il caso canadese: Linda Hutcheon e il Postmodernismo "regionale"

Il Postmodernismo canadese si configura, da un lato, come una delle manifestazioni a livello locale della riflessione filosofica, sociologica e critico-teorica che origina tra Europa (si pensi ai citati Lyotard, Foucault e Baudrillard) e Stati Uniti (come per Jameson e Hassan) e che si diffonde poi nel resto del mondo con tempi e modalità differenti. Dall'altro lato, però, quello canadese si può anche considerare come un caso particolare per almeno due motivi: prima di tutto per la rilevanza del discorso di affermazione identitaria proprio rispetto ai due poli (europeo e statunitense) dai quali trae origine il Postmodernismo, che si declina in una continua oscillazione tra regionalismo e nazionalismo sia nella saggistica che nella narrativa e in poesia; in secondo luogo per la presenza nel panorama critico-letterario canadese stesso di una figura, quella di Linda Hutcheon, che per lungo tempo rimane quasi l'unico paradigma di riferimento per la definizione del Postmoderno canadese. Queste due peculiarità sono tra l'altro aspetti che si compenetrano, visto che in effetti è la stessa Hutcheon una dei primi critici a mettere in evidenza la questione dell'eccentricità del fenomeno in Canada e del suo forte legame con la problematica identitaria.

Sia dal punto di vista geografico che culturale il Canada occupa infatti uno spazio liminale, sospeso com'è tra il retaggio culturale europeo, dal quale origina storicamente (con l'occupazione del territorio ad opera di coloni inglesi e francesi e successivamente di altre parti d'Europa), e la stretta vicinanza con un paese come gli Stati Uniti, una potenza economica ma anche culturale che

inevitabilmente ha influito e continua a influire sulla modalità di formazione e percezione dell'identità canadese. Non è questa la sede per addentrarsi nei dettagli della questione storica e della genesi identitaria, ma questo argomento ha originato una grande varietà di studi a partire da approcci differenti²², si pensi soltanto alle parole di Northrop Frye, uno dei critici letterari più noti del paese (o forse *il* più noto) che ha dedicato molti dei suoi lavori alla riflessione sul Canada e la sua difficile collocazione identitaria, sempre divisa a metà tra le influenze europee da un lato e statunitensi dall'altro: "The simultaneous influence of two larger nations speaking the same language has been practically beneficial to English Canada, but theoretically confusing. It is often suggested that Canada's identity is to be found in some *via media*, or *via mediocris*, between the other two."²³ Questa sospensione a metà tra l'influsso dei due poli culturali non sarebbe dunque secondo Frye necessariamente da intendere in senso negativo ("practically beneficial to English Canada"), per quanto l'essere nella condizione intermedia possa risultare "theoretically confusing". In ogni caso è importante rilevare che Frye pone l'accento proprio sul fatto che la definizione di un'identità canadese si colloca su una via di mezzo tra quella inglese e quella americana, come se non si desse la possibilità di una reale autodeterminazione slegata dagli influssi di Europa e Stati Uniti.²⁴ A questo proposito Alessandro Gebbia sottolinea piuttosto la difficoltà che si incontra nello sviluppare un'autonomia rispetto alle altre due forze in campo, questione complicata dall'imprescindibile confronto con un territorio che rappresenta una sfida alla sopravvivenza sia sul piano concreto che su quello letterario:

Trovare gli strumenti per la sopravvivenza fisica significa anche trovare un linguaggio letterario autonomo sia dall'Inghilterra che dagli Stati Uniti e, quindi, un'identità. Affrontare i problemi del rapporto uomo/ Natura in un contesto ostile e adattare forme e stili per tramandarne la memoria divengono gli imperativi categorici per affermare la propria diversità e, di conseguenza, la propria originalità.²⁵

La questione della sopravvivenza, problematizzata tra l'altro anche da Margaret Atwood in *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972), diventa infatti di primaria importanza affinché l'identità culturale canadese non venga "schiacciata" tra le influenze europee e quelle

²² Si pensi ad esempio ai saggi sull'identità canadese analizzata dal punto vista culturale e letterario di Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (1971), o di Margaret Atwood in *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972), oppure alla prospettiva socio-politica di Robin Mathews in *Canadian Identity. Major Forces Shaping the Life of a People* (1988) o a quella che traccia un parallelo tra arte e identità canadese nella recente raccolta di John O'Brian e Peter White *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art* (2007).

²³ Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: House of Anansi Press, 2011, p. 218 (enfasi dell'autore).

²⁴ In questa sede non è possibile approfondire l'argomento, ma alla questione delle difficoltà di autodeterminazione della componente anglofona del Canada bisogna aggiungere quelle, forse ancora più problematiche, della parte francofona del paese. A questo proposito si veda: Robert Bothwell, *Canada and Quebec: One Country, Two Histories*. Vancouver: UBC Press, 1995; Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, voll. 1-2*. Montréal: Boréal, 1989.

²⁵ Alessandro Gebbia, *Cartografie del Nuovissimo Mondo. Viaggi nella letteratura canadese di lingua inglese*. Roma: Bulzoni Editore, 2002, p. 22.

americane. L'autonomia e l'autodeterminazione identitaria vanno di pari passo con la necessaria affermazione della diversità e dell'originalità letteraria messa in evidenza da Gebbia.

Come si accennava poc'anzi, tali questioni sono anche al centro delle formulazioni critico-teoriche del e sul Postmodernismo canadese, che si concentrano spesso sulla difficile conciliazione dell'espressione originale del sentire locale e l'inevitabile influsso di due potenze culturali come quella europea e quella statunitense. Tra i primi a interrogarsi sulla natura del Postmodernismo in Canada troviamo Hutcheon e Kroetsch, che la interpretano rispettivamente come una tensione tra spinte nazionalistiche e regionalistiche, oppure come espressione di una "total ambiguity"²⁶ che costituirebbe la vera essenza dell'identità canadese. Mentre ci occuperemo più avanti del pensiero di Kroetsch, si consideri qui il punto di vista di Hutcheon, che mette in risalto la fondamentale eccentricità del paese e quindi anche della sua identità, che è venuta definendosi storicamente rispetto ai centri di potere economico e culturale (Inghilterra e Stati Uniti appunto) anche grazie alla sua natura composita, ovvero al suo essere un insieme di eccentricità regionali: "Canada can in some ways be defined as a country whose articulation of its national identity has sprung from regionalist impulses: the ex-centric forces of Québec, the Maritimes, the west. Its history is one of defining itself against centres."²⁷ Proprio in questo aspetto la studiosa rintraccia un elemento di comunanza tra la situazione canadese e il Postmodernismo, che in linea teorica privilegia appunto il margine al centro, l'eccentricità e la molteplicità di prospettive alla spinta centripeta e ordinatrice del logos (si ricordi ad esempio l'elenco di caratteristiche proposto da Hassan). Su questo punto concordano con Hutcheon anche quei critici che solitamente non condividono appieno la sua interpretazione del Postmodernismo canadese, come ad esempio Frank Davey e Alexander MacLeod, che fa notare come "regionalism's influence over Canada's reading of postmodern fiction has been equally pervasive and undeniable."²⁸ Il regionalismo sarebbe dunque la risposta canadese, eccentrica, proveniente dai margini, al Postmodernismo così come questo viene formulato in Europa e negli Stati Uniti, quindi idealmente proprio in quei centri di potere dove non solo l'economia e la politica, ma anche il sapere vengono prodotti ed esportati. Addirittura, secondo Hutcheon, alcune caratteristiche postmoderne sarebbero tratti già presenti nell'immagine che il Canada ha di se stesso²⁹, quasi come se il fenomeno di origine euroamericana fosse stato

²⁶ Robert Kroetsch and Diane Bessai, "Death is a Happy Ending: A Dialogue in Thirteen Parts", in Diane Bessai and David Jackel (eds.), *Figures in a Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honour of Sheila Watson*, Saskatoon: Western Producer Prairie Books, 1978, p. 208.

²⁷ Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto: Oxford University Press, 1988, p. 4.

²⁸ Alexander MacLeod, "Reconciling Regionalism: Spatial Epistemology, Robert Kroetsch, and the Roots of Canadian Postmodern Fiction", in Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern*, op. cit., p. 128.

²⁹ "Another consequence of the postmodern valuing of the different and the diverse in opposition to the uniform and the unified is perhaps more particularly Canadian, or at least so the dominant Canadian self-image would have it. (...) Canada may like to see itself

potenzialmente sempre presente, per quanto in nuce, nell'essenza composita del paese. Secondo l'autrice infatti il regionalismo degli scrittori canadesi si tradurrebbe nella rappresentazione di una diversità in linea col sentire Postmoderno:

The postmodern has also translated the existing Canadian emphasis on regionalism in literature, for example, into a concern for the different, the local, the particular – in opposition to the uniform, the universal, the centralized. (...) Canadian novelists have refigured the realist regional into the postmodern different: the west of Aritha van Herk.; the Maritimes of David Adams Richards; the west coast of Jack Hodgins; (...) To render the particular concrete, to glory in a (defining) local ex-centricity – this is the Canadian postmodern.³⁰

Hutcheon fa ruotare dunque la sua lettura del Postmodernismo canadese attorno ai concetti di eccentricità e regionalismo, che diventano le caratteristiche chiave per definire il fenomeno locale. In particolare, il regionalismo canadese è inteso da Hutcheon nel senso di un tipo specifico di riscrittura della storia che la scrittrice definisce “historiographic metafiction”³¹, un'espressione coniata nel 1988 (utilizzata in entrambe le opere da lei pubblicate in quell'anno, *A Poetics of Postmodernism* e *The Canadian Postmodern*) e poi entrata nell'uso comune di critici e teorici – canadesi e non – per descrivere “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages”.³²

Si è visto infatti in precedenza come nel Postmoderno si sviluppi un senso di disillusione nei confronti della storia, in particolare per il fatto che essa comincia ad essere vista come una delle grandi narrazioni verso le quali è diretta la critica di pensatori come Lyotard. Se la storiografia è una narrazione,³³ allora anche la narrativa può scrivere della storia, anzi riscriverla con gli strumenti della letteratura postmoderna (giochi linguistici, ironia e parodia, linguaggio auto-referenziale, ecc.). La *historiographic metafiction* si presenta dunque come una messa a nudo del processo di scrittura della storia, nonché della selezione e interpretazione dei fatti che viene operata da chi scrive, mirate a evidenziare secondo Hutcheon “the fact that a work of fiction is never only an autonomous structure of language and narrative, but is always also conditioned by contextual forces (such as society, history, and ideology) that cannot or should not be ignored in our critical discussions.”³⁴ La riscrittura della storia in atto nelle opere postmoderne rappresenta dunque un modo per smascherare i condizionamenti provenienti dai contesti sociali e ideologici nei quali le opere stesse vengono prodotte. Hutcheon porta diversi esempi di scrittori canadesi postmoderni che

as a nation that has resisted the more American model of unification, be it geographic, demographic, or ideological.” Hutcheon, *The Canadian Postmodern*, op. cit., p. 19.

³⁰ Ivi (enfasi dell'autrice).

³¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York: Routledge, 1988, p. 5.

³² Ivi.

³³ Un simile concetto è esposto anche da Hayden White, che definisce la storia come “a verbal structure in the form of a narrative prose discourse.” Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1973, p. ix.

³⁴ Hutcheon, *The Canadian Postmodern*, op. cit., p. 74.

porterebbero avanti questa riscrittura metafinzionale: Rudy Wiebe con *The Temptations of Big Bear* (1973), George Bowering in *Burning Water* (1980) e Timothy Findley in *Famous Last Words* (1981). In queste opere Hutcheon individua appunto elementi stilistici e compositivi che fanno parte delle tecniche di scrittura del Postmodernismo, come auto-referenzialità, intertestualità, *mise en abyme*³⁵, che concilierebbero la specificità regionale dei singoli scrittori con il fenomeno di portata internazionale.

Questo punto in particolare è stato interpretato dai detrattori delle teorie della Hutcheon come un elemento debole della sua speculazione sul Postmodernismo canadese, in quanto il tipo di regionalismo al quale fa riferimento l'autrice sarebbe contraddistinto invece da un realismo piuttosto simile a quello della letteratura del diciannovesimo secolo. Christian Bök sottolinea che gli esempi presi in esame da Hutcheon sono tutt'altro che in linea con gli stilemi postmoderni, perché rappresenterebbero piuttosto casi di realismo narrativo poco o per nulla sperimentale e soprattutto non metterebbero in discussione lo status quo storico e sociale, allineandosi dunque con un tipo di prospettiva alquanto conservatrice: "Most examples of metafictional historicism, heretofore considered postmodern in this country, do not in fact question the quiddity, so much as they question the veracity, of our history."³⁶ Anche Alexander MacLeod fa notare come in realtà per operare la descrizione di un Postmodernismo canadese Hutcheon faccia uso di una retorica regionalista tradizionale, che tra l'altro imprigionerebbe il fenomeno letterario del paese in una logica deterministica: "It almost seems that regionalism and postmodernism are sequentially, perhaps even causally, related in Canada."³⁷ È come se Hutcheon, aggiunge MacLeod, definisse la letteratura canadese "postmodernista" solamente in virtù del fatto di essere regionalista piuttosto che per caratteristiche più strettamente pertinenti al fenomeno letterario.³⁸ Alla base dell'interpretazione di Hutcheon vi sarebbe pertanto un fraintendimento di cosa si intenda per eccentricità della letteratura postmodernista, ovvero non un semplice spostamento dell'attenzione dall'ambito di produzione letteraria nazionale a quella regionale, quanto piuttosto la reale manifestazione di uno "spazio di dissenso" foucaultiano.

Quelli di Bök e MacLeod sono due esempi di osservazioni che prendono le distanze dalla formulazione del Postmodernismo canadese proposta da Hutcheon, che ha per lungo tempo

³⁵ Seguendo la definizione data da Lucien Dällenbach la *mise en abyme* sarebbe "ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene", quindi un rispecchiarsi dell'opera all'interno di se stessa. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. Trad. it. di B. Concolino Mancini. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*. Parma: Pratiche, 1994, p. 13.

³⁶ Christian Bök, "Getting Ready to Have Been Postmodern", in Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern*, op. cit., p. 93.

³⁷ MacLeod, "Reconciling Regionalism: Spatial Epistemology, Robert Kroetsch, and the Roots of Canadian Postmodern Fiction", op. cit., p. 133.

³⁸ "One is the product of the other: Canada's literary regionalism leads directly into its postmodernism. Or, more accurately: Canadian writers make good postmodernists because they are already such good regionalists." Ivi.

influenzato la critica letteraria in Canada. A dimostrazione del fatto che il peso delle riflessioni dell'autrice ha gravato a lungo sull'interpretazione letteraria canadese, si consideri che nel 2008 studiosi provenienti da diverse realtà accademiche del paese hanno sentito l'esigenza di organizzare un simposio nel quale ripercorrere le tappe della critica e della teoria sul Postmodernismo canadese dalle sue origini proprio a partire da Hutcheon, per rivederne così le influenze su chi scrive ancora oggi. Il risultato di questo sforzo è l'edizione di *Re:Reading the Postmodern. Canadian Literature and Criticism After Modernism* (2010), una interessante miscellanea di contributi nella maggioranza dei quali emerge appunto come per lungo tempo gli scritti di Hutcheon (e secondo alcuni anche di Kroetsch) siano stati i testi fondamentali dai quali trarre ispirazione per interpretare il Postmodernismo in Canada e dai quali solo in rari casi si prendevano le distanze. Robert David Stacey, Stephen Cain, Adam Carter, Christian Bök, Herb Wyle sono solo alcuni degli studiosi che si interrogano sulla questione degli influssi delle opere di Hutcheon e che risultano comunque concordi nel sostenere che una delle peculiarità del Postmodernismo canadese risiede proprio nel fatto di essere così strettamente legato agli scritti di un solo critico letterario, un'associazione che viene quasi automatica se si pensa che tra anni Ottanta e Novanta le formulazioni di riferimento erano quasi "proprietà" della scrittrice di *The Canadian Postmodern*, come ricorda anche Robert David Stacey:

For me at that time the postmodern seemed virtually the property of Linda Hutcheon (...) indeed, in the minds of many, postmodernism itself is reducible to the fictional genre of 'historiographic metafiction' and/ or to her favoured tropes of irony, parody, metafictional self-consciousness, and thematic 'ex-centricity'.³⁹

Effettivamente, questi termini costituiscono un *Leitmotiv* nelle opere di Hutcheon, che tra l'altro prendono in considerazione quasi esclusivamente opere di narrativa, un altro aspetto molto rilevante messo in luce da Stacey come da Frank Davey e Pauline Butling. Secondo questi ultimi, infatti, il Postmodernismo canadese, inteso unicamente in questo senso, sarebbe privo di una sua componente fondamentale: la creazione poetica, che in effetti in Canada ha prodotto, oltre ad una grande quantità e varietà di opere, alcuni tra gli esiti più interessanti grazie alla sperimentazione sonora, linguistica e grafica.⁴⁰ Davey, in particolare, cerca di spostare l'attenzione dalla narrativa ad altri generi, tra i quali anche la poesia, appunto, arrivando provocatoriamente a proporre una visione del Postmodernismo canadese che vada oltre la focalizzazione su uno o più generi specifici:

Almost all of the books on postmodernist literature, including Hutcheon's, focus mostly if not entirely, on prose fiction. What if they are wrong in making this emphasis? What if most postmodernist writing has been done – as it has been in Canada – in poetry? What if

³⁹ Robert David Stacey, "Introduction: Post-, Marked Canada", in Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern*, op. cit., pp. xii-xiii.

⁴⁰ Cfr. Pauline Butling and Susan Rudy, *Writing in Our Time: Canada's Radical Poetries in English, 1957-2003*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 2005.

significant writing has been done in autobiography? Or political commentary? What if the most postmodern of Canadian writing is arguably genreless?⁴¹

Oltre a spostare l'attenzione sull'importanza della poesia nella produzione postmodernista locale, l'incalzare delle domande di Davey ci porta a riflettere sul fatto che anche il discorso sul Postmodernismo canadese può ricadere in quelle trappole a cui vorrebbe sfuggire il Postmodernismo stesso, ovvero quelle della narrazione. È infatti a causa delle necessarie scelte e restrizioni del campo d'indagine e delle semplificazioni operate per raccontare un fenomeno complesso che si corre il rischio di scrivere una metanarrazione nel senso criticato da Lyotard. Nel momento, cioè, in cui un critico come Hutcheon tenta di ricostruire un fenomeno culturale e letterario come quello che si stava manifestando in Canada negli anni Settanta e Ottanta, le sue scelte e rielaborazioni hanno comportato delle generalizzazioni e forse, in certi casi, delle forzature (come per l'eccentricità o il regionalismo o la caratterizzazione delle opere postmoderne canadesi come *historiographic metafiction*), che però sono entrate nel linguaggio comune della critica letteraria e solo in un secondo momento, come si è visto, sono state sottoposte a critica e riconsiderate.

La stessa Hutcheon, peraltro, nota a proposito come con il senno di poi sia possibile rendersi conto delle varie – colpevoli – mancanze, ovvero, per esempio, l'aver trascurato generi come la poesia, il teatro o la letteratura per bambini oppure il non aver preso in considerazione l'impatto dei media allora emergenti (come il computer e i videogames) sulla produzione letteraria. Nel suo saggio "The Glories of Hindsight: What We Know Now", l'autrice fa dunque un bilancio sul suo stesso lavoro, ammettendo che "there is more to the postmodern than 'historiographic metafiction'. *Mea culpa!*"⁴² e sottolineando in chiusura che, nonostante da vari critici il discorso sul Postmodernismo sia stato proclamato finito, non è ancora concluso e probabilmente ci riserverà ancora interessanti prospettive, almeno fino a che rimarrà un dibattito acceso, contraddittorio e provocatorio com'è sempre stato.

⁴¹ Frank Davey, "Canadian Postmodernisms: Misreadings and Non-Readings", in Stacey (ed.). *Re: Reading the Postmodern*, op. cit., p. 24.

⁴² Linda Hutcheon, "The Glories of Hindsight: What We Know Now", in Stacey (ed.). *Re: Reading the Postmodern*, op. cit., p. 41 (enfasi dell'autrice).

1.2 Robert Kroetsch e il Postmodernismo

1.2.1 I primi contatti con le teorie postmoderniste

Finora si è visto che il Postmodernismo in Canada è stato per molto tempo interpretato attraverso le parole di Linda Hutcheon, ma un'altra figura centrale per la definizione del fenomeno artistico canadese è Robert Kroetsch (1927-2011), scrittore assai prolifico che, con i suoi saggi critici, ha dato un contributo non trascurabile all'argomento. Il ruolo di Kroetsch si può ritenere rilevante per quanto riguarda il Postmodernismo in Canada perché in una serie di saggi critici molto acuti, come quelli raccolti poi in *The Lovely Treachery of Words* (1989), egli ha applicato i parametri interpretativi della letteratura postmodernista alla produzione artistica locale. Prendendo in considerazione le più diverse forme artistiche, infatti, egli ha riflettuto sul cambiamento in atto nella sensibilità e nella percezione creativa canadese a partire dal secondo dopoguerra, mettendo in relazione alcune problematiche centrali del rapporto tra il singolo/l'artista e la nazione con un più ampio ambito internazionale, statunitense ed europeo. Nei suoi scritti critici, infatti, teoria e prassi postmoderniste convergono in uno stile affatto originale col quale viene proposta una lettura in chiave postmodernista delle opere di autori meno noti al pubblico non canadese (come Willa Cather, Rudy Wiebe o Eli Mandel), parallelamente alla rilettura e giustapposizione critica con grandi nomi (Margaret Atwood, Margaret Laurence, Michael Ondaatje tra gli altri).

Prima ancora però di dedicarsi alla questione del Postmodernismo in Canada, Kroetsch fa esperienza del dibattito in corso a livello internazionale mentre insegna letteratura alla State University di New York a Binghamton (SUNY) all'inizio degli anni Settanta. Grazie ad un intenso scambio intellettuale col collega William Spanos, che si interessa di filosofia (in particolare di Martin Heidegger) oltre che di letteratura, Kroetsch infatti approfondisce la sua conoscenza dei testi-chiave del e sul Postmoderno (in particolare le formulazioni di Lyotard, Derrida e Foucault). All'epoca, tuttavia, sia Kroetsch che Spanos non erano ancora del tutto consapevoli di cosa si intendesse con quel termine, come lo scrittore stesso conferma nell'intervista con Susan Rudy e Pauline Butling in *Poets Talk* (2005): "We knew there was an emerging theory, but it was very muddy. (...) Spanos was really more into philosophy than literature in many ways (...) So we worked together. Well, I knew very little theory back then."⁴³ Proprio a seguito della curiosità suscitata dalle letture di queste teorie "emergenti" e avendone intuito l'importanza, Kroetsch fonda nel 1972 insieme a Spanos la rivista *boundary 2. a journal of postmodern literature*, una delle prime a portare nel titolo il termine "postmodern". A proposito del fatto che tra la fine degli anni

⁴³ Pauline Butling and Susan Rudy, *Poets Talk*. Edmonton: University of Alberta Press, 2005, p. 6.

Sessanta e l'inizio dei Settanta il vocabolo non fosse ancora molto utilizzato, Kroetsch confida a Rudy e Butling che l'idea di fondare una rivista era partita da lui e Spanos per avere un "luogo" nel quale discutere "this whole thing that comes after Modernism"⁴⁴ tanto che, persino nella scelta del titolo da dare alla rivista, traspare l'atteggiamento ironico (ma in fondo estremamente serio) dei due studiosi:

We tried a lot of things, I don't remember what they were, and Bill [William Spanos] said, 'well what about boundary 2?' Because the first boundary was Modernist – very Poundian – and this journal would be moving out of Modernism, so it's a second boundary. And he liked the pun. Then we thought, well that's such a mysterious title we better have a subtitle – at first I think it was a journal of postmodern literature. We had seen the word 'postmodernism' used a couple of times.⁴⁵

L'intento è dunque quello di indagare ciò che si posiziona oltre la linea di confine che dividerebbe il Modernismo dal Postmodernismo, ma non solo, perché la rivista prende apertamente posizione in contrasto con il Modernismo ("this journal would be moving *out of* Modernism", enfasi mia) in quanto riconosce al suo interno "the ultimately "totalitarian" implications of the Western structure of consciousness"⁴⁶, come afferma William Spanos nel saggio che inaugura la rivista. In una simile affermazione si possono riconoscere gli echi delle formulazioni teoriche di Jameson o di Lyotard e infatti per Spanos, come per Kroetsch, è stata fondamentale l'influenza di teorici, critici e scrittori americani ed europei che hanno contribuito nei modi più diversi alla "costruzione" di una sua prospettiva sul Postmodernismo, sia nella teoria sia nello sperimentare nuove tecniche stilistiche e narrative.

Il pensiero di Kroetsch ha le sue origini nella lettura e rielaborazione delle formulazioni di teorici e filosofi anche molto distanti tra loro, come Martin Heidegger, Mikhail Bachtin, Northrop Frye, Ihab Hassan, Michel Foucault, Jacques Derrida e Julia Kristeva. Frank Davey, nell'introduzione alla raccolta di saggi di Kroetsch in *Open Letter* rintraccia puntualmente tali influenze, che risultano fondamentali per meglio comprendere la poetica dello scrittore canadese:

Kroetsch's occasional mention of Heidegger and borrowings from Derridian critical vocabulary ('deconstruction', 'delay', 'trace', 'archaeology') tell us from what philosophical tradition his criticism springs. Behind Kroetsch is Husserl (...), Wittgenstein (...), Heidegger (...), Jaspers (...). The central emphases of this tradition are its radical suspicion – ultimately denial – of the existence independent of temporal embodiment of idea, archetype, essence, or Platonic form (...). Kroetsch in turn declines system, avoids completion, reads literature in the context of his own history and place.⁴⁷

⁴⁴ Ivi.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ William Spanos, "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination", in Paul A. Bové (ed.), *Early Postmodernism: Foundational Essays*. Durham: Duke University Press, 1995, p. 26. (Prima edizione del saggio 1972).

⁴⁷ Frank Davey, "Introduction", in Davey and bp Nichol (eds.), *Robert Kroetsch: Essays. Open Letter 5.4* (Spring 1983), pp. 7-8.

Come fa notare giustamente Davey l'uso che Kroetsch fa di un simile background filosofico è nei limiti di una "occasional mention", ossia egli non opera rigorosamente all'interno di una scuola di pensiero tra quelle citate, bensì prende in prestito terminologie che sono funzionali ad esprimere un "radical suspicion" dell'autore nei confronti di sistemi rigidi, cosmologie e teleologie. Il fatto di essere di fronte ad una molteplicità di influenze non fa che confermare la poliedricità di Kroetsch e la grande versatilità delle sue letture e riflessioni, anche se una delle critiche che è stata mossa all'autore è proprio quella di essersi limitato ad appropriarsi di una terminologia senza applicare alcun metodo di analisi collegato ad essa. Dianne Tiefensee, per esempio, in *The Old Dualities. Deconstructing Robert Kroetsch and His Critics* (1994), si è basata proprio sull'uso non rigoroso da parte di Kroetsch della terminologia derridiana per mostrare che le sue opere non sono inscrivibili all'interno della lettura decostruzionista dei testi prodotti nel Postmodernismo. La teoria di fondo della Tiefensee è infatti che Kroetsch si sia appropriato della terminologia di Derrida senza in realtà portare avanti una pratica decostruzionista autentica. Con il suo libro l'autrice mette in atto a sua volta una decostruzione dei testi di Kroetsch, soprattutto mettendo in risalto come questi, pur proponendosi di tenersi fuori dalla logica dei binarismi, ricadano nelle "old dualities" (ovvero proprio le coppie di opposti) senza far emergere la *différance* derridiana.⁴⁸

Per quanto si debba concordare con Tiefensee sul fatto che all'appropriazione terminologica di Kroetsch non corrisponda nei suoi scritti critici una reale pratica di decostruzione dei testi in senso derridiano, bisogna altresì tener presente che da un lato egli è tra i primi a "importare" in Canada il dibattito sul Postmoderno in atto in Europa e negli Stati Uniti (quindi a introdurre il pensiero di figure come Lyotard e Derrida) e, dall'altro, che egli in più occasioni mette in chiaro che la questione delle influenze è sempre problematica, ma che può divenire una risorsa nel momento in cui la si mette in gioco con creatività. La prima parte di una conversazione con Shirley Neuman e Robert Wilson, *Labyrinths of Voice* (1982), è interamente dedicata all'importanza delle influenze e alla modalità suggerita da Kroetsch per metterle a frutto in scrittura: "I think it's to your advantage to know that you've been influenced, if only because you can play a much more exciting game."⁴⁹ Quello di Kroetsch con i suoi predecessori può essere allora interpretato come un gioco nel quale consapevolmente si utilizzano delle fonti, ma in modo molto libero e artisticamente produttivo. A tal proposito, il critico Walter Pache assegna a Kroetsch il ruolo di figura centrale per il passaggio

⁴⁸ "(...) to posit any two sets of goals or terms as thesis and antithesis is to present them as logical opposites that will inevitably be resolved through the negative, ultimately unifying work of dialectic. It is, in Kroetsch's case, the first step towards the reversal by which he rejects history and endings in favour of an archeological pursuit of beginnings. It is to embark upon a quest for the pure, true, and lost origin which, by virtue of the quest, becomes the goal, the end, the telos; (...)". Dianne Tiefensee, *The Old Dualities: Deconstructing Robert Kroetsch and His Critics*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1994, p. 58.

⁴⁹ Robert Kroetsch in Shirley Neuman e Robert Wilson (eds.), *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch*. Edmonton: NeWest Press, 1982, p. 8 (Da qui abbreviato in LV).

da una fase di incertezza creativa ad una in cui, proprio grazie al “dialogo” con i grandi pensatori del suo tempo, egli introduce fattivamente il Postmoderno nel dibattito letterario canadese:

Even after its ‘renaissance’, Canadian fiction remained firmly committed to the theoretical premises and narrative conventions of modernism. [...] It required a writer of the independent stature of Robert Kroetsch to liberate the postmodern debate in Canada from the national/international deadlock and turn it into a productive force.⁵⁰

In breve, con “renaissance” Pache fa riferimento ad un periodo molto produttivo della letteratura canadese collocabile tra gli anni Sessanta e Settanta, che è stato definito “Canadian renaissance”⁵¹, durante la quale sono stati scritti alcuni dei libri più interessanti e più noti anche fuori dal paese, come *Beautiful Losers* (1966) di Leonard Cohen, *Surfacing* (1972) di Margaret Atwood, *Coming Through Slaughter* (1976) di Michael Ondaatje o *The Diviners* (1974) di Margaret Laurence. In questa fase di “rinascimento” letterario alcuni critici, come Geoffrey Hancock⁵² e lo stesso Pache, vedono in realtà una condizione in cui “literary nationalism and the normative concept of ‘identity’ (...) restricted productive contacts with the new international avant-garde.”⁵³ Secondo il critico tedesco, la letteratura canadese sarebbe dunque rimasta ancorata a stilemi tendenzialmente realisti, tranne che per le poche eccezioni costituite da scrittori come Cohen e Ondaatje, dato che tecniche compositive più sperimentali sarebbero state guardate generalmente con sospetto, tanto che “Even those writers who (...) experimented with breaking away from descriptive realism, did so in a haphazard and undecisive way.”⁵⁴ Sebbene un simile punto di vista possa essere opinabile, dato che sono invece diversi i critici che mettono in risalto gli elementi innovativi del rinascimento letterario canadese,⁵⁵ è importante rilevare come la figura di Kroetsch diventi un riferimento per marcare una nuova fase in cui il dibattito critico sul Postmodernismo si unisce alla produzione creativa in opere di narrativa e poesia. Su questo aspetto l’opinione di Pache coincide con quella di altri studiosi come Robert Lecker, che nella sua monografia su Kroetsch sottolinea come i suoi scritti abbiano iniziato “a reexamination of the standards and perspectives from which Canadian literature is judged.”⁵⁶ Secondo Linda Hutcheon poi il nostro autore sarebbe addirittura il rappresentante per eccellenza del Postmodernismo canadese, in quanto ha saputo fondere nella sua opera teorie e

⁵⁰ Walter Pache, “‘The Fiction Makes Us Real’: Aspects of Postmodernism in Canada”, in Robert Kroetsch and Reingard M. Nischik (eds.), *Gaining Ground: European Critics on Canadian Literature*. Edmonton: NeWest Press, 1985, p. 67.

⁵¹ Cfr. “Section VI – Contemporary Period, 1960-1985”, in Laura Moss and Cynthia Sugars, *Canadian Literature in English. Texts and Contexts*. Toronto: Pearson Longman, 2009: 213-250.

⁵² Geoffrey Hancock, “Here and Now: Innovation and Change in the Canadian Short Story”, in *Canadian Fiction Magazine*, 27 (1977): 4-22.

⁵³ Pache, “The Fiction Makes Us Real”, op. cit., p. 67.

⁵⁴ Ivi.

⁵⁵ Per esempio in Frank Davey, *Reading Canadian Reading*. Winnipeg: Turnstone Press, 1988; Barbara Godard and Smaro Kamboureli (ed.), *Canadian Literature at the Crossroads of Language and Culture*. Edmonton: NeWest Press, 2008.

⁵⁶ “Robert Kroetsch has transformed our perception of Canadian literature. As a novelist and poet he has articulated new visions of Canadian experience that are distinctly at odds with those held by any of his predecessors. And as a critic he has posed vital, challenging questions about Canadian writing that have initiated a reexamination of the standards and perspectives from which Canadian literature is judged.” Robert Lecker, “Preface”, in *Robert Kroetsch*. Boston: Twayne Publishers, 1986, (nessun numero di pagina).

pratiche di scrittura postmoderniste, tanto che in *The Canadian Postmodern* arriva a dire di lui: “In many ways it is probably redundant to call Robert Kroetsch a postmodernist; he is Mr Canadian Postmodern.”⁵⁷ Hutcheon dedica l'intero capitolo conclusivo di *The Canadian Postmodern* all'analisi degli elementi postmodernisti che ricorrono nelle opere di Kroetsch, sottolineando che grazie al suo uso di “decentred multiplicity, split selves, and double-voiced parody”⁵⁸ paradossalmente l'autore si trova proprio al centro di quel fenomeno decentrato che è il Postmodernismo. Come fanno presente vari interventi in *Re: Reading the Postmodern* (per esempio quelli dei già citati MacLeod e Rudy), l'etichetta di “Mr Canadian Postmodern” ha avuto poi molto successo in Canada presso gli studiosi del fenomeno letterario, ma mentre alcuni di questi hanno interpretato l'importanza attribuita da Hutcheon a Kroetsch come un riconoscimento del debito intellettuale nei suoi confronti⁵⁹, altri, come Robert David Stacey, azzardano l'ipotesi che la preminenza che per lungo tempo hanno avuto le formulazioni della studiosa abbiano in realtà messo in secondo piano, quando non addirittura assimilato, teorie alternative sul Postmodernismo, tra le quali anche quella di Kroetsch stesso.⁶⁰

Al di là del dibattito sulle influenze o le possibili assimilazioni è interessante notare che nel 1974, a due anni dalla prima edizione di *boundary 2*, Kroetsch sia il curatore di un numero speciale della rivista, dedicato interamente alla situazione canadese e intitolata proprio *A Canadian Issue*⁶¹, per mettere in risalto, con un gioco di doppi sensi attorno alla parola *issue*, il fatto che il discorso sul Postmodernismo in Canada merita un'edizione a sé e allo stesso tempo che è una questione da discutere, una problematica da indagare. Successivamente lo scrittore torna a riflettere sull'argomento arrivando a sostenere, in *Labyrinths of Voice*, che il Canada non avrebbe nemmeno sperimentato una fase modernista propriamente detta, perché, fatti salvi i casi di Sheila Watson, Morley Callaghan e Wyndham Lewis, la letteratura canadese sarebbe passata direttamente da uno stile vittoriano a uno postmoderno: “We came into contemporary writing with relative ease because we didn't have an Eliot or a Pound to deal with.”⁶². T.S. Eliot ed Ezra Pound rappresentano per Kroetsch il Modernismo stesso, un fenomeno che non sarebbe stato alla portata dei canadesi così come lo è stato per i “vicini” americani o i “parenti” d'oltreoceano, perché secondo lo scrittore il Modernismo è il prodotto di una società fortemente urbana e urbanizzata. A suo modo di vedere “It

⁵⁷ Hutcheon, *The Canadian Postmodern*, op. cit., p. 160.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁹ Cfr. MacLeod, “Reconciling Regionalism: Spatial Epistemology, Robert Kroetsch, and the Roots of Canadian Postmodern Fiction”, op. cit., pp. 123-149; Donna Pennee, “A Postmodern Engagement?”, in *Essays on Canadian Writing 41*, (1990): 109-115.

⁶⁰ “It would not be misinterpreting the case, I think, to suggest that most of these alternative understandings of the postmodern were overshadowed by Hutcheon's work, or else were absorbed by it, incorporated within its generally synthetic approach, as in the case of Robert Kroetsch's criticism.” Stacey, “Introduction: Post-, Marked Canada”, op. cit., p. xiv.

⁶¹ Robert Kroetsch (ed.), *boundary 2: A Canadian Issue*, 3.1 (Autumn 1974), 249 pp.

⁶² Kroetsch in Neuman and Wilson, *LV*, op. cit., p. 111.

was really the discovery of urban civilization that produced Modernism”⁶³, mentre, per quanto concerne la situazione canadese, si ha a che fare con una realtà dominata in gran parte da ampi spazi, da una natura pressoché incontaminata e centri urbani non paragonabili a quelli statunitensi ed europei. Un altro motivo di questo “salto” potrebbe risiedere secondo il critico nella diversa concezione della comunicazione canadese, un sistema aperto e discontinuo che, grazie all’assenza di ingombranti predecessori, avrebbe di fatto agevolato l’emergere di un pensatore e mass-mediologo come Marshall McLuhan nonché del Postmodernismo. In questo senso sarebbe dunque da interpretare l’affermazione di Kroetsch secondo la quale:

A great deal of what happens in Canada, including our literature, has to do with our having always to deal with gaps and spaces. Our national discontinuities made us ripe for Postmodernism. McLuhan was just a symbolic figure in that sense.⁶⁴

In questo passaggio Kroetsch connette idealmente la questione letteraria a quella culturale e spaziale/ geografica, conciliandole sotto il comune denominatore della discontinuità. Egli motiva dunque la sua opinione sul fatto che il Canada fosse già pronto per il Postmodernismo sostenendo che la questione spaziale influisce sulla cultura e il sentire letterario del paese al punto che la percezione di un vuoto (di “gaps and spaces” appunto) diventa un vantaggio, una risorsa che rende appunto i canadesi pronti (“ripe”) ad accogliere il messaggio postmodernista.

La percezione di un senso di vuoto è d’altra parte una tematica sulla quale Kroetsch si sofferma a più riprese, sia nei saggi in cui va definendo – in modo volutamente frammentario – una sua poetica,⁶⁵ che nelle poesie stesse, nelle quali il vuoto viene associato all’assenza di un background culturale e letterario di rilievo nei luoghi in cui l’autore è cresciuto e al tempo stesso al senso di perdita causato dalla morte della madre quando egli era ancora un adolescente. Accantoniamo per il momento le questioni legate al ricorrere della figura della madre in congiunzione con il tema del vuoto/ assenza, che analizzeremo nei capitoli successivi. Torniamo invece per un attimo al concetto di “gap”, con il quale Kroetsch definisce il rapporto tra la cultura e la spazialità canadesi. Nel discorso si intrecciano infatti l’elemento spaziale con quello estetico e narrativo, come conferma il seguente passo sulle problematiche di artisti Canadesi e Australiani:

The geography of middle space is a peculiar problem in these two countries, which both like to talk so much about great distances. The middle space becomes, if you will, unquotable. Quotation of course implies gaps, the quotation cannot be a quotation of the whole, it must

⁶³ Ivi.

⁶⁴ Ibid., p. 112.

⁶⁵ Si veda ad esempio “Reciting the Emptiness”, in *The Lovely Treachery of Words. Essays Selected and New*. Toronto: Oxford University Press, 1989: 34-40. (Da qui abbreviato in *LTW*).

become fragment. But here the gap is in the middle. (...) The artist, or at least the male artist, in Canada and Australia, insists that the middle ground is unreadable.⁶⁶

Il “middle space” di cui parla lo scrittore appare come uno spazio più concettuale che geografico, una conseguenza del doversi costantemente relazionare col vuoto e con la fondamentale incomprendibilità del tutto, dell’intero. Il fatto di utilizzare una terminologia che rimanda evidentemente all’atto di scrivere e di leggere (“quotation”, “unquotable” e “unreadable”) è un segnale dell’importanza che Kroetsch attribuisce a scrittore e lettore in egual misura, oltre che un chiaro elemento di connessione tra analisi del processo creativo, interpretazione (del testo, del frammento) e metafora archeologica. Se da un lato come afferma Kroetsch “the temptation of meaning is upon us all the time”⁶⁷, dall’altro egli cerca di resistere a questa tentazione di attribuire sempre un significato a tutto, lasciando uno spazio, un “gap” appunto, laddove la comprensione non è possibile.

1.2.2 L’interpretazione del Postmodernismo nei saggi di Kroetsch

Come si è anticipato, il pensiero critico di Robert Kroetsch si articola a partire dall’inizio degli anni Settanta attraverso la partecipazione all’edizione della rivista *boundary 2*, ma non solo, perché anche in un consistente numero di saggi e articoli, apparsi in altre riviste o in opere collettanee, egli si occupa di Postmodernismo. Questi saggi sono stati poi raccolti nel volume monografico a lui dedicato dalla rivista *Open Letter* (1983) e nel già citato *The Lovely Treachery of Words*. Un’altra opera molto interessante e rivelatrice sulla poetica dell’autore è *Labyrinths of Voice*, che consta di una conversazione piuttosto libera sulla letteratura tra Kroetsch, Shirley Neuman e Robert Wilson, dalla quale emergono diversi punti cruciali, tra i quali quattro argomenti – influenza, gioco, mito e narrazione – attorno ai quali si coagulano le conversazioni tra i tre interlocutori. Sia in quest’opera che nei saggi emerge come, alla luce di un personale approfondimento critico, filosofico e sociologico, Kroetsch rielabori una propria versione e/o visione del Postmodernismo in Canada, quella che dipinge un paese che si riscopre ad ogni momento, che deve continuamente ricrearsi per potersi definire, nel quale la molteplicità si fa strategia unitaria⁶⁸ e lo scetticismo – rispetto alle grandi narrazioni che legittimano la storia e l’esistenza stessa di una nazione – diventa una pratica di sopravvivenza. Kroetsch vede appunto il Canada come paese pienamente postmoderno, dove avvengono i veri cambiamenti perché è qui che vengono messi in crisi i capisaldi del pensiero eurocentrico, quell’apparato di verità giudicate universali che sono appunto le “metanarrazioni” di

⁶⁶ Ibid., pp. 36 e 38.

⁶⁷ Kroetsch in Neuman and Wilson, *LV*, op. cit., p. 15.

⁶⁸ Come recita il titolo di un saggio fondamentale di Kroetsch, “Disunity as Unity: A Canadian Strategy”, in *LTW*, op. cit., pp. 21-33.

cui parla Lyotard: “I am suggesting that by Lyotard’s definition, Canada is a postmodern country.”⁶⁹ Assecondando la pratica inaugurata da Hassan in *The Dismemberment of Orpheus*, anche Kroetsch giunge a definire il Postmodernismo e, nello specifico, il Postmodernismo Canadese, attraverso una serie di opposizioni binarie che rendono l’idea di un rifiuto del primo termine a favore del secondo: all’unità/unicità si oppone quindi la molteplicità, all’ordine il caos, all’intero il frammento e così via.⁷⁰ Tali coppie di opposti non avrebbero però altro senso se non quello provocatorio di “smontare” le certezze sulle quali si fonda il pensiero occidentale; difatti Kroetsch stesso utilizza questi binarismi in modo creativo, per stimolare il lettore ad una presa di coscienza del processo di costruzione dei miti e delle mitologie nazionali e, più in generale, del sistema culturale nel quale ognuno è immerso.

Un esempio dell’uso creativo di queste opposizioni binarie, teso a cercare da un lato di descrivere le tensioni all’interno della cultura e della letteratura canadese e dall’altro ad evitare qualsiasi definizione statica, è quello con cui si chiude il saggio “Beyond Nationalism: A Prologue”: “Canadian writing takes place between the vastness of (closed) cosmologies and the fragments found in the (open) field of the archeological site. It is a literature of dangerous middles.”⁷¹ Kroetsch cerca dunque di mettere in risalto le contraddizioni che a suo avviso sono alla base della produzione letteraria in Canada, senza però risolverle in una definizione, quanto piuttosto lasciando al lettore il compito di interpretare la natura di quei “dangerous middles” della quale la letteratura canadese si comporrebbe. Lo scrittore ci parla infatti di una tensione tra la tendenza a focalizzare la scrittura su dei discorsi compiuti, su narrazioni interpretate in senso lyotardiano (“(closed) cosmologies”) e quella invece ad operare per frammenti, che si stratificano e si possono andare a recuperare con procedure quasi archeologiche. La stessa scelta lessicale operata da Kroetsch non sembra casuale, in quanto espressioni come “archeological site” costituiscono un rimando esplicito agli scritti di Foucault,⁷² uno dei pensatori contemporanei ai quali Kroetsch si ispira per le proprie formulazioni sul Postmodernismo canadese e che infatti troviamo citato anche in questo saggio a proposito della storia intesa come raccolta di documenti, anziché come narrazione. Ciò che viene ripreso da Foucault è il concetto di genealogia, col quale il pensatore francese intende un modo di concepire l’acquisizione del sapere attraverso l’accumulo di materiali documentari, di singolarità, che si oppone “allo sguardo di talpa del dotto; (...) al dispiegamento metastorico dei significati ideali e delle indefinite teleologie. S’oppono alla ricerca dell’«origine».”⁷³ La conoscenza dunque

⁶⁹ Ibid., p. 22.

⁷⁰ “Instead of answers we have questions. Instead of resolution we have doubt. (...) Given the failure of ends, of goals (...) process becomes more important than end.” Ibid., pp. 25-26.

⁷¹ Kroetsch, *LTW*, op. cit., p. 71.

⁷² In particolare a *L’archeologia del sapere* (1969) e a saggi come quelli raccolti in *Microfisica del potere. Interventi politici* (1977).

⁷³ Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogia, la storia”, in *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi, 1977, p.30.

avviene per accumulo di dati dispersi⁷⁴ e non tramite un rimando alle origini che possa spiegare in senso evolutivo il presente, come se esistesse un disegno, un fine della storia. A partire da questi presupposti Kroetsch formula la propria visione del Postmodernismo in letteratura come un “documentary act”⁷⁵ che preclude ogni generalizzazione e pretesa di autorità sul discorso storico:

Document opens up the site; it is the archeological act that resists the overarching generalization of history. From the elaborate documents of *The Temptations of Big Bear* to the real or imagined documents of Timothy Findley’s *The Wars* to the imagined documents of *The Invention of the World* – the lesson is always the same. A reading of the world is at best a misreading of the world.⁷⁶

Si vede qui come Kroetsch prenda ad esempio tre testi canadesi contemporanei, rispettivamente di Rudy Wiebe, Timothy Findley e Jack Hodgins, per mostrare come in essi la presenza di documenti (autentici o di fantasia) diventi un modo per resistere all’interpretazione storica intesa nel senso di un susseguirsi di cause ed effetti. Al massimo queste opere possono offrire una delle possibili letture del reale, che si rivela comunque “at best a misreading of the world”. Non si dà dunque una spiegazione dei fatti definitiva, conclusa, inscrivibile in un ordine, bensì si propone la lista, il cumulo di documenti che lascia aperte tutte le potenzialità interpretative. Anche la modalità di recupero archeologico del sapere, mutuata da Foucault, altro non è per Kroetsch che uno strumento funzionale ad esprimere il suo modo di interpretare la conoscenza come un processo di continuo rinvenire tracce, frammenti, la somma dei quali non darà mai l’intero, non potrà raccontarci la Storia. È tramite il lavoro di interpretazione e di lettura dei frammenti che si racconta, si *fa* la storia, o una delle tante possibili versioni; nelle parole di Kroetsch: “we posit an archeological sense that every unearthing is problematic, tentative, subject to a story-making act that is itself subject to further change as the ‘dig’ goes on”⁷⁷. A un simile processo di “unearthing” non si può attribuire una finalità, perché non c’è nemmeno una reale ricerca delle origini, altro elemento evidentemente ripreso dal pensiero foucaultiano: “Not origins but beginnings. Origins recede into history, history into myth. Beginnings recur.”⁷⁸

C’è allora nella visione di Kroetsch del Postmodernismo una sorta di continuità tra inizio e fine, un’armonizzazione degli opposti, che si ritrova anche quando egli tratta altri concetti binari. Non si dà una soluzione dialettica, *Aufhebung* o sintesi degli opposti, c’è invece sospensione del giudizio,

⁷⁴ “La genealogia non pretende di risalire il tempo per ristabilire una grande continuità al di là della dispersione dell’oblio; il suo compito non è di mostrare che il passato è ancora lì, ben vivo nel presente, (...) dopo aver imposto a tutte le traversie del percorso una forma disegnata sin dall’inizio. Nulla che somiglierebbe all’evoluzione d’una specie, al destino d’un popolo. Seguire la trafila complessa della provenienza è al contrario mantenere ciò che è accaduto nella dispersione che gli è propria; (...) è scoprire che alla radice di quel che conosciamo e di quel che siamo non c’è la verità e l’essere, ma l’esteriorità dell’accidente.” Ibid., p. 35.

⁷⁵ Kroetsch, *LTW*, op. cit., p. 69.

⁷⁶ Ivi.

⁷⁷ Ibid., p. 24.

⁷⁸ Ibid., p. 15.

perché lo scrittore non opta per nessuno dei due termini della dicotomia e non ne propone un terzo; forse infatti essi sono da lasciare come tali, perciò irrisolti, in una modalità di pensiero che non ragiona per “o... o” bensì per “sia... sia”, esce dalla logica della negazione e si fa accumulo. Su questo punto è interessante l’opinione di Robert Wilson, che usa il termine “collection” a proposito del romanzo di Kroetsch *Alibi* (1983), ma che si può estendere alla poetica dell’accumulo e del processo di recupero archeologico: “there is a great deal of textual play that turns upon a single foregrounded concept: the collection (...) as a vehicle for making serious (or seriously playful) comments upon the nature, scope and limitations of human conceptuality.”⁷⁹ La raccolta di poesie, al pari di quello che avviene nella narrativa, è difatti sia un accumulo di documenti, frammenti, “pezzi” di varia natura, sia lavoro *in fieri*, sempre aperto che virtualmente può procedere all’infinito. In maniera simile, all’interno degli scritti di Kroetsch non è possibile rintracciare un disegno teleologico, una ricerca che possa avere un fine o una fine, non c’è fede nel progresso ma nel processo.⁸⁰

Un ulteriore aspetto da tenere in considerazione, in un parallelo tra sito archeologico e scrittura/ lettura, è la contaminazione reciproca che inevitabilmente si crea tra opera e fruitore, e che si ripercuote anche sull’interpretazione, sulla lettura del frammento, poiché rispecchia il complicato rapporto tra intenzione dello scrittore/ artista, opera e fruizione della stessa. Di nuovo, è grazie alla metafora dell’archeologia che si può comprendere meglio il divario che talvolta si crea tra significante e significato proprio a causa dell’intervento ordinatore del pensiero logico, che contamina il “sito” e addirittura include ed esclude certi elementi a discapito di altri. A questo proposito è interessante riprendere quanto Kroetsch afferma nella conversazione con Shirley Neuman e Robert Wilson:

Neuman: So you were the archeologist who was more interested in what no one expected to find than in what should have been there?

Kroetsch: Well, there are two things: there’s contamination of the site and then there’s how we only see what we’re looking for in a site...When I did the study of the paleontologists in southern Alberta, I was amazed that they didn’t pick up small bones (...) because everybody was into finding bigger bones (...). And now they have to go back and go through the destroyed sites looking for seashells or whatever that would tell them a great deal. (...) Their system of reading destroyed the sites in really profound ways, of course. And I think we do the same, as readers, but the contamination – let’s call it irrelevant detail – the contamination is part of the total talk of the site, isn’t it? The archeologist is part of the contamination, too.⁸¹

Da un lato c’è la contaminazione di chi osserva/ legge e dall’altro l’importanza della contaminazione per l’opera-reperto stesso, che si rivela altrettanto fondamentale. L’interpretazione

⁷⁹ Robert Wilson, “The Discourse of Museums: Exhibiting Postmodernism”, in *Open Letter 7.1*, 1988, p. 93.

⁸⁰ “Process has replaced end in a radical way” afferma lo scrittore nel saggio “No Name is My Name”, *LTW*, op.cit., p.48.

⁸¹ *Ibid.*

è dunque libera, ma in Kroetsch essa diventa anche autocosciente, perché viene presentata come parte integrante – e ben riconoscibile – dell’opera. Sembra allora di poter affermare che in effetti non si assista negli scritti di Kroetsch ad un mero scambio di ruoli tra scrittore e lettore, bensì ad una disseminazione, un fiorire di istanze interpretative che sono parte dell’opera, in un “contagio” positivo e fecondo, come si vedrà anche nei capitoli dedicati all’analisi delle poesie (in particolar modo in quelle degli *Hornbooks of Rita K* e degli *Snowbird Poems*).

Come si ricordava poc’anzi, Kroetsch mette in atto nelle sue opere saggistiche un’analisi della realtà letteraria locale che gli permette di far dialogare le opere di autori noti e meno noti del panorama letterario canadese mettendole poi in relazione con il più ampio clima culturale nordamericano ed europeo. Parallelamente al discorso letterario, lo scrittore porta avanti anche una riflessione sul farsi della nazione canadese nell’immaginario collettivo, nonché sul ruolo preminente di problematiche storiche, identitarie e, non da ultimo, artistiche legate al luogo d’origine. Un esempio di questo tipo di analisi è il saggio “The Moment of the Discovery of America Continues”⁸², nel quale l’autore parte da un ricordo d’infanzia per arrivare a riflettere sulla questione della scrittura e della storia. Kroetsch racconta di quando da bambino i suoi genitori lo portarono al lago per un pic-nic e lui, giocando in una depressione del terreno vicino alla riva, si accorse che c’era qualcosa di strano, che non era naturale. Suo padre allora gli spiegò che quello era un punto in cui si rotolavano i bisonti. Questa rivelazione, apparentemente banale, diventa per il bambino un momento epifanico, che gli apre gli occhi su un orizzonte del tutto nuovo, sull’illusorietà di una storia narrata solo in parte:

It’s where buffalo rolled and scratched, he said. He could tell me a little more – the lake never went dry, he explained, the buffalo came here to drink. What buffalo? I asked. Or wondered, if I didn’t ask. I don’t remember now. When? From where?... Even at that young age I was secure in the illusion that the land my parents and grandparents homesteaded had had no prior occupants, animal or human. Ours was the ultimate *tabula rasa*. We were the truly innocent. [...] My sense of the gap between me and history was growing. History as I knew it did not account for the world I lived in. Present here in this landscape, I was taking my first lesson in the idea of absence.⁸³

Per Kroetsch uno dei primi incontri con la storia avviene dunque nel mezzo delle praterie, il luogo dove egli è nato e in cui però paradossalmente la Storia – ufficiale, con la esse maiuscola – non è mai davvero “passata”, perché lì i segni lasciati dallo scorrere del tempo e dal passaggio dell’uomo o di altri “prior occupants” non sono ricordati tra i grandi avvenimenti storici. Il primo momento di confronto con la storia fa sì che Kroetsch cominci a percepire quel senso di vuoto e assenza che sarà poi una delle tematiche centrali nei romanzi e in poesia, ma si profila al tempo stesso un discorso

⁸² Pubblicato prima in *Open Letter* (op. cit., pp. 25-31) e poi in *LTW* (op.cit., pp. 1-20).

⁸³ Kroetsch, *LTW*, op. cit., pp.1-2. (corsivo dell’autore).

sull'occupazione del territorio e la mancanza di consapevolezza riguardo a chi lo ha abitato in passato. In questo saggio Kroetsch racconta il momento in cui si rende conto che i postulati sui quali si poggiavano le sue convinzioni di bambino (“Ours was the ultimate *tabula rasa*. We were the truly innocent.”) non sono veri e che quindi c'è bisogno di ripensare la storia, ciò che questa racconta e soprattutto ciò che non racconta. A questo scopo l'indagine genealogica proposta da Foucault si rivela indispensabile, da un lato per rintracciare e accumulare i segni, i documenti trascurati dalla storiografia e dall'altro per esprimere l'indignazione nei confronti di una narrazione storica nella quale non ci si riconosce: “Our genealogies are the narratives of a discontent with a history that lied to us, violated us, erased us even. We wish to locate our dislocation, and to do so we must confront the impossible sum of our traditions.”⁸⁴ Se la storiografia ufficiale ha escluso dai suoi “racconti” buona parte del passato e dei fatti che hanno segnato il territorio canadese (e in particolare l'Alberta di Kroetsch), allora tocca allo scrittore di andare ad indagare e recuperare le tracce di quello che è stato, partendo proprio da ciò che si ha: la somma delle tradizioni – dei documenti – che hanno segnato il *settlement*, un punto di partenza per cominciare a mappare il senso di dislocazione che si prova di fronte alla discrepanza tra fatti, storia ufficiale, tradizione e mito. La sua però non è la ricerca di uno storico, ma quella di un poeta che si confronta con testi (della tradizione appunto) e con miti nazionali che portano ad interrogarsi sull'origine di ciò che si dà per scontato sul proprio paese, ma anche su se stessi.

⁸⁴ Ibid., p. 65.

1.3 Le ultime opere poetiche e il recupero del concetto di “trust”

Se fin qui si è cercato di ripercorrere il passaggi più salienti dell’opera critica di Robert Kroetsch, andando a rintracciare i punti chiave del suo pensiero sulla letteratura postmodernista, è perché questi elementi risultano fondamentali per comprendere l’evoluzione della poetica dell’autore in particolar modo per quanto riguarda l’ultima fase di scrittura, che va dal 2000 al 2010. In tale arco temporale infatti Kroetsch si è dedicato prevalentemente alla produzione poetica, arrivando a pubblicare tre raccolte di poesia: *The Hornbooks of Rita K* (2001), *The Snowbird Poems* (2004) e *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait* (2010). Queste opere rappresentano a mio avviso un momento cruciale della scrittura del poeta, nel quale egli si discosta parzialmente sia da quanto affermato in saggi e interviste che da quanto messo in pratica nei romanzi e nelle poesie nel suo ventennio più prolifico, ovvero tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Novanta⁸⁵. Mentre si è già detto del percorso critico-teorico dello scrittore, nel prossimo capitolo si analizzeranno i tratti salienti degli stilemi compositivi e delle tematiche ricorrenti che rappresentano l’espressione della poetica di Kroetsch di quel periodo, in modo da avere le coordinate stilistiche e contenutistiche sulla base delle quali operare poi un confronto con gli esiti della produzione più recente.

Nell’ultima fase di scrittura cominciano a comparire infatti segnali di un cambiamento di prospettiva che si manifesta sia sul piano della forma e dei contenuti (questioni sulle quali ci si occuperà nel secondo capitolo), sia su quello ideologico. Nelle ultime tre raccolte di poesia si assiste cioè al passaggio da una visione della letteratura contemporanea permeata da un profondo scetticismo, mutuato da una prospettiva sul Postmodernismo che, come si è visto, affonda le sue radici nelle formulazioni di Lyotard, Derrida e Foucault, a una in cui l’autore si mostra più fiducioso nei confronti delle potenzialità della letteratura e delle capacità dello scrittore di conoscere ed agire sul reale, di coglierlo e ritrarlo mentre ritrae se stesso. Ciò che emerge a partire dalle poesie di *The Hornbooks of Rita K* è difatti una sempre crescente attenzione alle problematiche legate alla definizione del Sé, che si declinano nel costante tentativo di compiere un autoritratto (un *self-portrait* esplicitato anche nel titolo dell’ultima opera, *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*) che possa rendere conto però non solo dell’identità del singolo ma di una condizione umana condivisa. A questo proposito bisogna rilevare come la definizione identitaria sia da tempo un argomento al centro del dibattito postmoderno, ad esempio uno studioso come Stuart Hall si è posto il problema della definizione dell’identità in rapporto al contesto culturale postmoderno e in un saggio come “The Question of Cultural Identity” descrive il soggetto

⁸⁵ Oltre alle già citate raccolte di saggi critici (*Open Letter, The Lovely Treachery of Words*) e interviste (*Labyrinths of Voice*), si pensi che solamente in questo ventennio Kroetsch ha pubblicato sette romanzi, nove raccolte di poesia e un’opera saggistica sull’Alberta, la provincia canadese nella quale egli è nato.

postmoderno come un individuo frammentato e contraddittorio, “formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us.”⁸⁶ Proprio per questo motivo il soggetto non ha un’identità unica e unitaria, vive una “crisis of identity”⁸⁷ in quanto risulta diviso in una molteplicità di Sé che assumono diverse identità e trascinano il soggetto in direzioni opposte, tanto che quella di possedere un “coherent self”⁸⁸ è solamente un’illusione. L’autoritratto di Kroetsch, a partire da un insieme di frammenti (di abbozzi, di poesie), in questo senso diventa quindi emblematico di una condizione in cui, in mancanza di unità anche all’interno del Sé, l’accumulo di *sketches* può rendere il senso dell’intero della figura umana; sotto questo aspetto si può affermare dunque che prevale ancora lo scetticismo dello scrittore postmodernista rispetto alle grandi narrazioni di cui parla Lyotard e ai paradigmi di verità, unicità e unità intesi come assoluti. Il rifiuto di simili principi universali porta infatti l’autore ad affidarsi ad una forma frammentata di composizione poetica per cercare di costruire il proprio ritratto. Nella prima opera che si prenderà in esame, *The Hornbooks of Rita K*, la frammentazione si dispiega in un insieme di componimenti presentati senza un ordine logico, né un’apparente coesione contenutistica e nella successiva, *The Snowbird Poems*, le poesie appaiono ancora come “episodi” sparsi nei quali elementi autobiografici si alternano ad altri di finzione. Infine nell’ultima raccolta, *Too Bad*, Kroetsch sceglie per il suo ritratto di affidarsi a forme frammentate come quella degli *sketches*, che nel loro accumularsi possano diventare un *collage* di documenti che raccontano l’individuo, nel senso genealogico inteso da Foucault, invece che in una prospettiva finalistica. Dall’altro lato, però, in questi *sketches* affiora anche una visione più ottimistica rispetto a ciò che la poesia, o più in generale la scrittura, può dirci sul reale e su noi stessi, perché nelle sue poesie recenti egli dimostra che gli *sketches* possono rappresentare scorci sul reale, frammenti di verità che si possono esperire nel quotidiano. Tramite l’accumulo di bozzetti di e sull’artista, dunque, diviene possibile arrivare a conoscere almeno in parte se stessi e, come si vedrà in componimenti quali “It is a Matter of Winter” e “Comic Book”,⁸⁹ soprattutto si possono leggere le vicende personali alla luce di una prospettiva più ampia, quella dell’essere umano.

⁸⁶ Stuart Hall, “The Question of Cultural Identity”, in Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson (eds.). *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Malden: Blackwell Publishers, 1997, p. 598.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 596.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 598.

⁸⁹ Presenti rispettivamente nelle raccolte *The Snowbird Poems* e *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*.

1.3.1 Ihab Hassan: “a postmodern aesthetic of trust”

La rinnovata fiducia nelle potenzialità della scrittura di portare, per quanto parzialmente, ad una conoscenza di Sé e dell’umano rientra a mio avviso in quella che il già citato Ihab Hassan interpreta in un suo saggio recente, “Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust”, come una evoluzione del Postmodernismo, ovvero una tendenza nella letteratura internazionale a riacquistare una certa misura di ciò che egli definisce “fiduciary realism, a postmodern aesthetic of trust”.⁹⁰ Secondo Hassan infatti quella stessa crisi dell’identità del soggetto postmoderno rilevata da Stuart Hall può venire superata se si rimettono in campo concetti considerati per lungo tempo sospetti dalla teoria e dalla prassi postmoderniste, ossia quelli di verità e fiducia. Con verità Hassan non intende una “absolute, transcendent, or foundational Truth”,⁹¹ quella appunto oggetto di critica dei teorici del Postmodernismo, bensì una verità pragmatica e composta da tante piccole verità (con la lettera minuscola), che poggia su principi etici e sul riconoscimento di un terreno comune a tutta l’umanità, una “planetary civility”.⁹² Una simile condizione, che rende possibile una convivenza tra esseri umani nella quale si riescano a rinegoziare le relazioni tra sé e altro, margini e centro, frammento e intero, si raggiunge mettendo in atto il secondo concetto proposto dal critico, quello di fiducia: “Epistemic trust flows, in Western cultures at least, from evidence, dispassion, trial, doubt – from intuitions and speculations too (...).”⁹³ “Trust” intesa da Hassan significa dunque fare affidamento di nuovo su quei frammenti di verità che sono esperibili da ogni individuo nel quotidiano, non una fiducia cieca in principi universali e generali, quanto un modo di acquisire spirito critico attraverso quegli stessi strumenti in uso nel pensiero postmodernista (“evidence, dispassion, trial, doubt”), senza però portarli alle estreme conseguenze, ovvero a un “radical relativism (...) which denies reciprocity, denies both empathy and obligation.”⁹⁴ In particolare il rifiuto di una prospettiva relativista impone una riflessione sulla questione etica, che può tornare al centro dell’attenzione anche per quanto riguarda il discorso letterario tramite il recupero di quello che Hassan definisce, come si è detto, “fiduciary realism”, ovvero una scrittura che, integrando la denuncia della condizione Postmoderna con una rinnovata fiducia nelle possibilità di esperire e raccontare il reale, possa diventare una presa di posizione etica dello scrittore. Per raggiungere un simile risultato è necessario, secondo Hassan, che il soggetto, ovvero l’autore, si liberi dalla problematica identitaria, dalle costrizioni che vengono dal ragionare in termini di Sé e Altro, poiché è solamente svuotandosi, lasciando letteralmente spazio al vuoto e al silenzio, che si può percepire

⁹⁰ Ihab Hassan, “Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust”, in Klaus Stierstorfer (ed.), *In Quest of Nothing. Selected Essays by Ihab Hassan 1998-2008*. New York: AMS Press, 2010, p. 137.

⁹¹ *Ibid.*, p. 132.

⁹² *Ivi.*

⁹³ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁴ *Ivi.*

il reale come qualcosa che va là di là dell'individuo, uno spirito che accomuna tutto l'umano.⁹⁵ Questa che il critico chiama "a postmodern aesthetic of trust" rappresenta dunque "a stance toward reality (...). At the far limit, at the horizon, such a stance demands identification with reality itself, dissolution of the distinction between the I and the not-I."⁹⁶ Un simile annullamento del soggetto a favore di una "identification with reality itself" costituisce, sul piano della creazione letteraria, una sfida per lo scrittore, che è chiamato a mettere in discussione non solo la propria figura autoriale, ma anche il rapporto con l'Altro, rappresentato da un lato dal lettore e, dall'altro, dal narratore e dai personaggi all'interno dell'opera.

1.3.2 Convergenze

Svuotamento del soggetto (nel senso di disgregazione della logica binaria tra "I and the not-I"), problematizzazione dell'identità dell'autore, identificazione col reale e con una prospettiva allargata a comprendere l'umano sono elementi che si possono rintracciare anche nella poetica espressa nelle opere che Robert Kroetsch ha prodotto negli ultimi dieci anni. Il percorso che porta dalle raccolte di poesia *The Hornbooks of Rita K* a *Too Bad*, passando per *The Snowbird Poems*, è infatti costellato di occasioni in cui l'autore si interroga sulla propria identità, la mette in dubbio, la nega o la sdoppia in quella dell'Altro,⁹⁷ ma anche di momenti nelle quali egli riesce a staccarsi da sé e a considerare la condizione umana e l'ambivalenza che permea l'agire del singolo così come quello della comunità. La tendenza all'annullamento dell'individuo a favore di una visione allargata sull'umanità negli ultimi anni di produzione poetica di Kroetsch acquista sempre maggiore importanza, fino ad arrivare all'ultima raccolta, *Too Bad*, in cui a questa prospettiva umanitaristica si aggiungono spunti di riflessione etica. In particolare si vedrà come in questa raccolta la denuncia della meschinità alla quale può giungere l'essere umano e la conseguente presa di posizione dell'autore venga espressa con uno degli strumenti retorici tipicamente in uso nella scrittura postmodernista, l'ironia.⁹⁸ Benché Kroetsch si sia pronunciato raramente sulla questione morale, è interessante notare che una delle poche occasioni in cui parla di questo argomento è nell'intervista con Pauline Butling e Susan Rudy, *Poets Talk*, a proposito del rapporto tra Postmodernismo ed etica. Qui Kroetsch confessa di

⁹⁵ Cfr. Hassan, "The Authority of the Void", in Stierstorfer (ed.), *In Quest of Nothing*, op. cit., pp. 187-199.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁷ Per esempio in *The Snowbird Poems*, dove lo sdoppiamento si manifesta come revisione del rapporto tra il personaggio del naufrago sull'isola deserta Robinson Crusoe e del selvaggio Friday, ripresi dal noto romanzo di Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719).

⁹⁸ Si pensi, rimanendo in ambito canadese, che Linda Hutcheon ha dedicato vari saggi e due volumi di rilievo sulla questione dell'ironia in letteratura: *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies* (1991) e *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1994).

ritenersi uno scrittore “incredibly ethical”⁹⁹ proprio per fatto che attraverso ironia e parodia egli cerca di veicolare una sua posizione morale, sebbene l’uso del termine “etica” possa risultare problematico all’interno del dibattito sulla letteratura postmodernista:

(...) one tends to flich at the word now because ethics seems anathema to postmodernism. My sense is that some critics of postmodernism assume that ethics must be linked to particular paradigms, requiring writers to stay within the limits of those paradigms. To say that I’m a ‘comic’ writer is to suggest that I shouldn’t be taken seriously (...) ¹⁰⁰

Ciò che emerge da queste parole è un duplice problema: da un lato viene messa in luce la necessità di affrontare la questione morale e dall’altro si parla del contesto nel quale essa può venire esplicitata. Secondo Kroetsch l’etica o è messa in secondo piano da una prospettiva relativista che la considera “anatema” (un “radical relativism” come quello mostrato da Hassan per esempio), o limitata entro i parametri di certe modalità espressive – quelle in uso nella letteratura “seria”, che non fa uso di ironia e parodia come nel caso di Kroetsch. In definitiva il problema è anche quello dell’etichetta che si dà a un autore o a un genere di scrittura, ai limiti che alcuni studiosi di letteratura impongono alla materia stessa, imbrigliandola in “particular paradigms” e liquidando uno scrittore come “comico” quando invece egli usa mezzi più sottili di quelli della comicità e soprattutto cerca di veicolare un messaggio di impegno morale. Sfidando simili parametri di giudizio, a mio avviso Kroetsch si pone con le sue ultime opere fuori dalla portata del pensiero postmodernista più radicale e al tempo stesso rivendica uno spazio nel quale esprimere la propria opinione.

L’opera poetica di Kroetsch negli ultimi dieci anni si è diretta sempre più verso quello che un altro critico letterario, Louis Dudek, definisce “meditational poem”¹⁰¹, ovvero l’espressione di una soggettività in poesia che va oltre la manifestazione autobiografica e per la quale “the poet’s life becomes an incidental or accidental source of meaning”.¹⁰² Il dato autobiografico si rivela cioè funzionale non tanto a dipingere un ritratto dell’autore, quanto a riportare l’attenzione su questioni che coinvolgono l’umanità intera. In questo modo la poesia può farsi portatrice di un messaggio di valore universale ma non universalistico (cioè che non ricada in quei principi assoluti di verità, unità ecc. condannati dal Postmodernismo), poiché trae spunto dalla vita di un singolo, di un individuo che è parte della comunità. Similmente, l’accumulo di frammenti della vita di Kroetsch, che nell’ultima raccolta di poesie si fa raccolta di *sketches*, è sì un tentativo di autoritratto, ma che si può estendere a comprendere l’umano e al tempo stesso può manifestare i suoi valori morali per

⁹⁹ Butling and Rudy, *Poets Talk*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁰ Ivi.

¹⁰¹ Louis Dudek, “Beyond Autobiography”, in *Open Letter*, 6.2-3 (Summer-Fall 1985), p. 109.

¹⁰² Ibid., p. 107.

mezzo di una critica carica di ironia della condizione presente. Di nuovo le parole di Dudek si rivelano essere particolarmente adatte ad esprimere un simile pensiero:

We are struggling toward an integration that will again provide order and value to the individual, and that again may provide our society with some bearings. It will not be a new dogma, or a new collective faith (...). It must be somewhat arbitrary, poetical, conceived with a certain 'suspension of disbelief'. But it must be capable of gaiety, humanity, laughter, and consensus for tolerance and mutual care and regard. It may be a society floating on air, or in pure space, but it must be a human world, an ethos forged by poetry for a world which has come to love the truth, and can live by it.¹⁰³

L'auspicio di Dudek per un mondo che sia in grado di recuperare una dimensione etica condivisa, basata su valori umanitari, sembra riecheggiare il "fiduciary realism" prospettato per la letteratura contemporanea da Hassan e, con le dovute precauzioni, la presente dissertazione si domanda se anche gli esiti della poesia recente di Kroetsch non possano portare in questa direzione.

¹⁰³ Ibid., p. 113.

CAPITOLO 2 – UN PERCORSO DI FRAMMENTAZIONE: *LONG POEM*, *CHAPBOOKS* E *SKETCHES*

2.1 Dal *long poem* agli *sketches*

Uno degli aspetti più interessanti dell'ultima fase di produzione poetica di Robert Kroetsch è che si assiste ad un'evoluzione che avviene in parallelo sul piano della forma e su quello dei contenuti. A partire dalla raccolta *The Hornbooks of Rita K* infatti il poeta comincia a mettere in atto una frammentazione della forma poetica del *long poem*, da lui prediletta fin dagli esordi negli anni Sessanta, alla quale corrisponde dal punto di vista contenutistico un'indagine attorno alla propria identità che va con sempre maggiore slancio nella direzione di un annullamento del soggetto poetico, una frantumazione che sfocia nell'ultima opera, *Too Bad*, un autoritratto composto di una serie di *sketches* che rappresentano l'atomizzazione della figura umana e al tempo stesso un tentativo di delinearne il profilo. Prima di arrivare ad analizzare questi esiti però è opportuno rintracciare le tappe di un percorso che si dispiega lungo un arco temporale di cinquant'anni (dal 1960 circa al 2010) e che negli ultimi dieci ha visto una svolta notevole a livello della poetica e delle modalità compositive. In primo luogo si prenderà dunque in esame la scelta di Kroetsch di utilizzare la forma del *long poem*, funzionale ad esprimere la sua poetica a partire dalla prima raccolta di componimenti (*The Stone Hammer Poems.1960-1975*, 1975) e rimasta, nonostante le sperimentazioni operate nel tempo, la forma a lui più congeniale fino a tutti gli anni Ottanta. Successivamente invece si concentrerà l'attenzione sul processo di graduale allontanamento da questa forma compositiva, al quale corrisponde il passaggio ad una diversa concezione del messaggio poetico che trova poi negli *sketches* la sua espressione più concreta, come si vedrà nella parte conclusiva del paragrafo.

2.1.1 L'uso del *long poem*

Robert Kroetsch esordisce in poesia nel 1975 con la pubblicazione di una raccolta intitolata *The Stone Hammer Poems*, che comprende ventitre poesie composte tra il 1960 e il 1975 nelle quali lo scrittore fa uso del verso libero e di una forma poetica, quella del *long poem*, che gli permette libertà espressiva e un grande slancio creativo per tutto il decennio seguente, durante il quale egli produce alcuni dei suoi componimenti più noti ("The Stone Hammer Poem", "The Ledger", "Seed Catalogue", per esempio). Tuttavia, prima di soffermarci brevemente su uno di questi testi al fine di

comprendere da quali premesse parta la progressiva frammentazione del *long poem*, è necessario chiarire cosa si intenda con questo termine e i motivi per cui tale forma poetica venga prediletta dal poeta durante un lungo periodo, per poi essere abbandonata in tempi recenti.

Il *long poem* è una forma molto duttile che nello specifico del caso canadese potrebbe essere definito con le parole di Frank M. Tierney e Angela Robbeson come “a site of tension between the lyric and the epic, between personal and communal expression, [...] a distinctively Canadian genre in the 1960s, 1970s, and 1980s.”¹ Da un lato i due critici pongono l’accento sull’ambivalenza che contraddistingue il *long poem* da altre forme poetiche, ossia il fatto che esso sia l’espressione di un sentire individuale (dunque più lirico) e comunitario, come quello veicolato dalla poesia di genere epico, così che questa forma può venire a rappresentare una via di mezzo tra le altre due, una condizione di “betweenness”² che anche Smaro Kamboureli rileva come caratteristica saliente del *long poem* Canadese contemporaneo, in quanto “measure of the culture that it comes from and speaks to”.³ È anche importante rilevare che Tierney e Robbeson definiscono questo come un genere “distinctively Canadian”, circoscrivendolo nell’arco temporale che va dagli anni Sessanta agli Ottanta, un particolare di non poco conto se si pensa che in effetti alcuni tra i maggiori poeti canadesi di quel periodo (si pensi a Al Purdy, Leonard Cohen, Daphne Marlatt, Michael Ondaatje, per citare solo i più noti) mostravano di prediligere il *long poem* come forma espressiva, scegliendo ciò che Charles Bernstein definisce “the expansion of the long poem” rispetto alla “closure of the short poem”.⁴ Un aspetto sul quale diversi critici si soffermano è infatti la potenzialità del *long poem* di rimanere una forma aperta, in quanto permette al poeta da un lato di articolare il proprio discorso senza dover agire entro dei limiti formali o concettuali (come quelli invece solitamente imposti da forme poetiche più codificate, come ad esempio la ballata o il sonetto) e dall’altro di procedere per accumulo, aggiungendo parti (versi o strofe) in un processo che può essere virtualmente infinito. Louis Dudek, ad esempio, attribuisce una simile apertura dal punto di vista formale a una parallela apertura della speculazione poetica, una tendenza che si riscontra nella scrittura postmodernista e che rispecchia la negazione di uno sviluppo logico e finalistico del pensiero, un rifiuto a ragionare in termini di inizio e fine:

It is the mind that is entirely open, incapable of ‘closure’, that generates the verbal form, equally open, fragmentary, disjunct, spasmodic. The poetic mind today is open to all possibility and speculation (...). The form of the poem (...) is open, in that it has no

¹ Frank M. Tierney and Angela Robbeson, “Preface”, in *Bolder Flights: Essays on the Canadian Long Poem*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1998, p. 1.

² Smaro Kamboureli, *On the Edge of Genre: The Contemporary Canadian Long Poem*. Toronto: University of Toronto Press, 1991, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 204.

⁴ Charles Bernstein, “Whole to Part: The Ends of the Ideologies of the Long Poem”, in Frank Davey and Ann Munton (eds.), *Open Letter. Long-liners Conference Issue*, 6: 2-3, (Summer-Fall 1985), p. 184.

beginning, no middle, no end, with its formal and syntactical discontinuities, with its distracting openness to experience (...).⁵

Il *long poem* sarebbe dunque una forma poetica che permette di rappresentare la frammentarietà e la discontinuità che stanno alla base delle modalità di pensiero contemporanee e che, si potrebbe aggiungere, contrappongono il frammento all'intero, la genealogia alla ricerca delle origini e la decostruzione alla logica lineare della dialettica classica di tesi-antitesi-sintesi. A questo proposito bisogna aggiungere che anche Kroetsch si inserisce nel dibattito sulla funzione del *long poem*, che secondo lo scrittore risponderebbe all'esigenza di farsi espressione dell'incredulità lyotardiana nei confronti di sistemi di pensiero inquadrati teleologicamente:

The problem for the writer of the contemporary long poem is to honour our disbelief in belief – that is, to recognize and explore our distrust of system, of grid, of monisms, of cosmologies perhaps, certainly of inherited story – and at the same time write a long work that has some kind of (under erasure) unity. And yet the long poem, by its very length, allows the exploration of the failure of system and grid. The poem of that failure is a long poem.⁶

Pur sottolineando che il *long poem* rappresenta un'espressione di dissenso nei confronti di “cosmologies” e “inherited history”, Kroetsch assume qui una posizione ambigua, se non addirittura contraddittoria, in quanto avanza l'ipotesi che una simile forma poetica si strutturi attorno ad un nucleo di coerenza (“some kind of (under erasure) unity”). Ciò risulta effettivamente in contrasto con il proposito di scrivere poesia al di fuori o apertamente contro qualsiasi sistema chiuso. Per quanto Kroetsch attenui l'affermazione di un principio di unità nel *long poem*, rimane il problema del conciliare questi due aspetti sia dal punto di vista teorico che pratico. Una simile contraddittorietà del pensiero di Kroetsch è stata rilevata, oltre che da Dianne Tiefensee nel già citato *The Old Dualities*⁷, da Eli Mandel, che la interpreta però come un segnale di più ampia portata del fatto che il *long poem* stesso è incongruente nella sua stessa formulazione. Secondo Mandel difatti dal momento in cui viene considerato una forma poetica esso perde il suo potenziale di sovversione del sistema nel quale è iscritto: “the long poem cannot be a form – its endless process resists the very definition of structure, centre, foundation we want to put upon it. And yet the temptation to fix is powerful.”⁸ L'artista, così come il critico, dovrebbe dunque cercare di resistere alla tentazione di attribuire delle caratteristiche prefissate al *long poem*, che per questo motivo, sarebbe da intendersi nel senso di un processo di scrittura piuttosto che come una forma poetica.

⁵ Louis Dudek, “Further Thoughts on the Long Poem”, in *Paradise: Essays on Myth, Art, and Reality*. Montreal: Véhicule Press, 1992, p. 98.

⁶ Robert Kroetsch, “For Play and Entrance: The Contemporary Canadian Long Poem”, in Kroetsch, *LTW*, op. cit., p. 118.

⁷ Si veda in particolare il secondo capitolo dell'opera di Tiefensee, “Gaining Ground: Situating Robert Kroetsch in Canadian Postmodernism”, in *The Old Dualities*, op. cit.: 27-42.

⁸ Eli Mandel, “The Death of the Long Poem”, in Davey and Munton (eds.), *Open Letter*, op. cit., p. 21.

Quest'ultima caratteristica del *long poem* messa in luce da Mandel sembra concordare con quanto si affermava poc'anzi riguardo al fatto che tale modalità di scrittura poetica rimane aperta all'accumulo, poiché è un processo in cui si possono aggiungere parti, o meglio, frammenti, potenzialmente all'infinito. In questo senso si può interpretare anche quella che alcuni critici come Dorothy Livesay, Stephen Scobie o Manina Jones hanno definito la propensione del *long poem* canadese al farsi "documentary"⁹, ossia a comprendere parti di documenti di vario tipo, dalle cronache di storici ai diari o altri materiali personali, per cercare di creare "a dialectic between the objective facts and the subjective feelings of the poet"¹⁰. Nel *long poem* dunque sarebbe riconoscibile non solo una tensione tra la dimensione collettiva (epica) e quella individuale (lirica), ma anche un tentativo di conciliare "facts" e "feelings", oggettivo e soggettivo; poiché le nozioni stesse di oggettività e soggettività possono essere difficili da delimitare nonché opinabili. Scobie precisa a questo proposito che un simile tipo di scrittura è collocabile proprio nella zona liminale e indistinta "between fact and fiction, in which the categories collapse into each other."¹¹ La funzione del *long poem* arriva pertanto ad essere quella di offrire al poeta la possibilità di accostare la vicenda (storica) della comunità a quella personale in uno spazio poetico che, anzi, consente di mettere in discussione (o far collassare secondo Scobie) i parametri stessi di oggettività e soggettività.

Frank Davey sottolinea poi come queste poesie-documentario siano anche da considerarsi come un atto di "appropriation, re-contextualization, literary intervention, historical revision, textual subversion"¹² pienamente postmodernista. Il *long poem* canadese sarebbe infatti un *locus* letterario ideale nel quale mettere in atto una riscrittura della storia del paese che tenga conto dell'artificialità di ogni impostazione narrativa¹³ e dove al tempo stesso l'accumulo delle tracce documentarie diventi appunto gesto di "appropriation" e "re-contextualization". Kroetsch stesso mette in pratica questa riappropriazione storica attraverso l'uso di documenti sia ufficiali (come giornali e cronache locali) che appartenenti alla famiglia, sperimentando proprio per mezzo di *collage*, accumulo e

⁹ Cfr. Dorothy Livesay, "The Documentary Poem: A Canadian Genre", in Eli Mandel (ed.), *Contexts of Canadian Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1971, pp. 267-81; Stephen Scobie, "Amelia, or: Who Do You Think You Are? Documentary and Identity in Canadian Literature", in *Canadian Literature* 100, (Spring 1984), pp. 264-85; Manina Jones, *The Art of Difference: 'Documentary-Collage' and English-Canadian Writing*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

¹⁰ Livesay, "The Documentary Poem", op. cit., p. 267.

¹¹ Per chiarire questo punto si veda l'intero passaggio: "The whole notion of 'fact' may itself be no more than a fiction, a linguistic construct — and thus subject, like all linguistic constructs, to the deconstructive play of Derridean 'différance'. . . . So, while the attraction of the documentary may begin with an appeal to the authoritativeness of fact, consideration of the difficulties involved in ever satisfactorily *writing* fact leads quickly to that borderblur area between fact and fiction, in which the categories collapse into each other." Scobie, "Amelia", op. cit., p. 272.

¹² Frank Davey, "Countertextuality in the Long Poem", in Davey and Munton (eds.), *Open Letter*, op. cit., p. 39.

¹³ Questo punto si trova problematizzato anche da Linda Hutcheon: "If we only have access to the past today through its traces — documents, the testimony of witnesses, and other archival materials — then in a way we only have other representations of the past from which to construct our own narrative representations or explanations. Postmodernism nevertheless tries to understand present culture as the product of previous codings and representations." Linda Hutcheon, *The Politics of Representation in Canadian Art and Literature. Working Paper Series, Robarts Centre for Canadian Studies*. Toronto: York University, 1988, p. 23.

accostamento una modalità di rappresentazione del passato che sia in grado di problematizzarlo e al tempo stesso di mettere in luce la componente finzionale di qualsiasi ricostruzione di questo tipo. Secondo l'autore infatti "[t]he story as fragment *becomes* the long poem: the story becomes its own narrative".¹⁴ Il mezzo poetico non è dunque una struttura dove far semplicemente interloquire i documenti, in una dialettica tra elementi oggettivi e soggettivi, bensì diverrebbe l'espressione stessa della storia intesa come narrazione. Sotto questo aspetto Kroetsch si discosta parzialmente da quanto sostiene Livesay a proposito del *long poem* canadese, in quanto secondo lo scrittore "Livesay is mistaken in saying that 'the Canadian longer poem is not truly a narrative at all'; i.e., *it may be story, but it is (...) narrative*".¹⁵ Questa precisazione diventa importante nel momento in cui si osserva come l'autore componga il proprio testo poetico, scegliendo volutamente di inserire all'interno dell'opera le fonti documentarie, non tanto per ricostruire dei fatti, quanto piuttosto per mettere in discussione la nozione stessa di "fatto storico", attuando uno smascheramento del processo che sta alla base del racconto della storia in linea con il pensiero postmodernista. Kroetsch si appropria del documento – anzi di parti di documenti – da un lato e del *long poem* dall'altro per rinegoziare il rapporto tra il singolo e la collettività, nonché tra l'atto narrativo implicito nel resoconto storico e quello della scrittura poetica (creativa e di finzione). I suoi *long poems* si potrebbero definire con le parole di Davey come "countertextual"¹⁶ nel senso che l'accostamento di documenti e versi poetici funziona per contrasto, ovvero come "a provocation to his own words".¹⁷ Sebbene non vi sia qui lo spazio per ripercorrere nel dettaglio le tappe di un simile percorso "controtestuale" nei *long poems* dell'autore, si prenderà in considerazione uno degli esiti più riusciti di tale procedimento compositivo, quello di "The Ledger", in modo da esemplificare quanto si è osservato finora e al tempo stesso offrire un elemento di paragone utile all'analisi dello sviluppo della poetica di Kroetsch negli ultimi dieci anni.

¹⁴ Kroetsch, "For Play and Entrance", in Kroetsch, *LTW*, op. cit., p. 120 (enfasi dell'autore).

¹⁵ Ivi (enfasi mia).

¹⁶ Ecco quanto sostiene Davey a tal proposito: "Regardless of the poet's intentions or aesthetics, the documents he appropriates or (...) the contemporary phenomena he attempts to record serve at best as a ground against which his own work grows, as a countertext, as a substructure, a provocation to his own words (...). Such poems may be more accurately termed 'countertextual' than 'documentary'. The documentary source becomes the occasion for the text, a field for the play of its responses." Davey, "Countertextuality in the Long Poem", op. cit., p. 41.

¹⁷ Ivi.

2.1.2 Un esempio di long poem: “The Ledger”

“The Ledger” è un *long poem* pubblicato da Kroetsch nel 1975, lo stesso anno in cui esce la raccolta *The Stone Hammer Poems* e con la quale intrattiene uno stretto legame, in quanto insieme alla poesia chiave della raccolta, “The Stone Hammer Poem”¹⁸, e al successivo “Seed Catalogue” (1977) forma idealmente il nucleo dei componimenti di una prima fase molto creativa del poeta che rimangono a tutt’oggi sicuramente i più noti e studiati.¹⁹ Queste tre poesie sono un esempio di come lo scrittore abbia utilizzato non solo come fonte d’ispirazione, ma anche come documento da aggiungere ai componimenti, tre oggetti apparentemente banali appartenuti alla propria famiglia e soprattutto li abbia caricati di particolari valenze simboliche: una pietra, un libro contabile e un catalogo di sementi diventano pretesti per parlare del passato, rimandi a questioni problematiche come il processo di *settlement* in Canada, per scavare con ironia e disincanto nella storia collettiva e nelle storie degli individui.

“The Ledger” è un sofisticato intreccio di citazioni, giochi grafici e linguistici, storia familiare e del *settlement* canadese al tempo stesso e non da ultimo è anche riflessione sull’esistenza e sul senso della poesia (che naturalmente costituisce il *trait d’union* tra tutti questi aspetti). Questo *long poem* è letteralmente un *ledger*, cioè si presenta nella forma di un libro contabile con colonne per le entrate e le uscite, elenchi di debiti e crediti e soprattutto conteggi che a volte non tornano. Una simile forma lavora su diversi piani, sia in senso spaziale che metaforico e, come evidenzia Ann Munton, egli giunge alla completa fusione di “form and intent”²⁰ dato che, proprio come in un libro contabile, vengono giustapposte definizioni della parola *ledger* prese dal dizionario ad articoli di giornale risalenti all’epoca del *settlement*, diari, *memoire* e libri contabili della famiglia Kroetsch, a loro volta inframmezzati dai versi del poeta che diventano in tutto e per tutto parte del “conto”, di quel dare ed avere registrato nella storia che a volte è bilanciato e altre volte non quadra. Come si scopre mano a mano che si prosegue nella lettura, un *ledger* può infatti essere sia un libro contabile (“in bookkeeping, the book of final entry, in which a record of debits, credits, and all money transactions is kept.”²¹) che un trave di legno (“a horizontal piece of timber”, L13), oppure una persona che vive stabilmente in un posto, un residente, o ancora la pietra inferiore della macina

¹⁸ Si noti che il titolo dell’opera in corsivo denota la raccolta mentre tra virgolette si intende il titolo della poesia; poiché ad esempio nel caso di “The Ledger” e “Seed Catalogue” questi coincidono si è scelto di mantenere per queste ultime la notazione tra virgolette.

¹⁹ Ad occuparsene oltre alle tre monografie sull’autore di Peter Thomas (*Robert Kroetsch*, 1980), Ann Munton (*Robert Kroetsch and His Works*, 1980) e Robert Lecker (*Robert Kroetsch*, 1986), troviamo almeno una trentina di opere tra articoli e recensioni, tra le quali ricordiamo a titolo esemplificativo: Russell Brown, “Seeds and Stones: Unhiding in Kroetsch’s Poetry”, in *Open Letter* 5.8-9, (1984): 154-175; Wanda Campbell, “Strange Plantings: Robert Kroetsch’s *Seed Catalogue*”, in *Studies in Canadian Literature* 21.1, (1996): 17-36; Susan Wood, “Reinventing the Word: Kroetsch’s Poetry”, in *Canadian Literature* 77, (1978): 28-39.

²⁰ Ann Munton, *Robert Kroetsch and His Works*. Toronto: EWC Press, 1980, p. 39.

²¹ Robert Kroetsch, “The Ledger”, in Robert Kroetsch, *Completed Field Notes*. Edmonton: The University of Alberta Press, 2000, p. 11. Tutti i riferimenti a questa poesia saranno inseriti tra parentesi nel testo preceduti dalla lettera L.

(“the nether millstone”, *L19*), oppure una pietra tombale (“a large flat stone, esp. one laid over a tomb”, *L22*), o infine un libro che rimane collocato permanentemente in un posto. La scelta di questo termine polisemico non è assolutamente casuale, poiché permette a Kroetsch di trattare nello stesso poema una serie di problematiche interconnesse. Secondo Susan Wood ognuna delle sei definizioni del termine permetterebbe al poeta di sottolineare come “[m]eanings are multiple and interconnected (...) each unlocking a different vision of the past.”²² Prima di tutto la dimensione libresca del *ledger* sarebbe un rimando a ciò che lo scrittore sente come un grande vuoto, ossia l’assenza di tracce tangibili della cultura “alta” nelle praterie canadesi, per cui fin da bambino egli è costretto ad accontentarsi dei pochi libri di cui dispone la scuola, di riviste per agricoltori e giornalotti d’avventura per lo svago dei braccianti che stagionalmente lavoravano i terreni della fattoria paterna.²³ In un simile ambiente diventare uno scrittore o un poeta è un’impresa ardua, anche perché è quasi inevitabile scontrarsi con una mentalità che vorrebbe che il figlio proseguisse il lavoro paterno, senza disperdere energie in attività considerate poco maschili come la lettura o la scrittura di poesie. Come Kroetsch ricorda in diverse occasioni,²⁴ egli si rende conto fin da giovanissimo di occupare uno spazio ambiguo e liminale all’interno delle dinamiche familiari e, più in generale, nei rapporti uomo-donna che si creavano nelle piccole comunità che andavano ad occupare e sfruttare il vasto territorio canadese. Il *ledger* rappresenta allora la dimensione della scrittura come ribaltamento delle aspettative socioculturali del suo tempo, nel senso di un utilizzo del mezzo con finalità e modalità diametralmente opposte rispetto al consueto: il registro contabile può diventare libro di poesia, è anzi esso stesso poesia in quanto poema della prateria e del *settlement*. Si va così a stravolgere l’aspetto un po’ sterile della semplice registrazione a scopo economico, rendendo quest’ultima pretesto per raccontare una storia, o meglio più storie dato che il documento familiare – il *ledger*, ma anche lettere e pagine di diario – si fonde con il resoconto della storia “ufficiale” (rappresentata per esempio da stralci dal *Canada Gazette* di metà Ottocento), così che, secondo Wood, “census figures become individual settlers; a national accounting becomes the personal vision of their hopes, and the failure of hopes.”²⁵ Per esemplificare il modo in cui il poeta coniuga la ricerca formale di uno spazio in cui esprimere l’indagine personale con il resoconto presente nel *ledger* si consideri il seguente passaggio:

²² Wood, “Reinventing the Word”, op. cit., p. 31.

²³ Ricordiamo a questo proposito che anche in “Seed Catalogue” è presente un passo dove il poeta presenta un elenco delle “grandi assenze” sperimentate fin da piccolo da Kroetsch, cresciuto nelle praterie e quindi lontano dai grossi centri culturali del suo tempo: “the absence of both Sartre and Heidegger/ the absence of pyramids/ the absence of books, journals, daily newspapers and everything else but the *Free Press/ Prairie Farmer* and *The Western Producer*” Robert Kroetsch, *Seed Catalogue. A Poem*. Calgary: Red Deer Press, 2005 (1977), p. 18.

²⁴ Cfr. Kroetsch, *LV*, op. cit., pp. 21-22; Robert Kroetsch, *A Likely Story: The Writing Life*. Red Deer: Red Deer College Press, 1995, pp. 41-64.

²⁵ Wood, “Reinventing the Word”, op. cit., p.32.

I SAID, IS A SEARCH

(is debit, is credit)

is a search for some pages

40 remaining

(by accident)

the poet: finding the column straight

in the torn ledger the column broken

FINDING

45 everything you write

my wife, my daughters, said *the book of final entry*is a search for the dead *in which a record is kept. (L12-13)*

Nella logica della ricerca, che per Kroetsch assume connotazioni insieme archeologiche (in senso foucaultiano) e gnoseologiche, il poeta si ritrova a scavare nel passato familiare, nelle testimonianze scritte, “a search/ for some pages/ remaining” (vv. 39-40). L’operazione poetica dello scrittore procede infatti attraverso una serie di ritrovamenti di materiale scritto, che diventa poi la base del processo creativo stesso. La ricerca si realizza proprio tramite la scrittura, quasi a voler trovare in essa conferma di ciò che si è recuperato, in un processo inverso di conoscenza: tutto ciò che il poeta scrive è ricerca, tutto è debito (ma anche credito) nei confronti del passato, verso le tracce che come il *ledger* segnano letteralmente il passo della scoperta, del ritrovamento (un ripetersi di *findings*). A questo proposito Robert Lecker osserva che la ricerca rappresenta un viaggio interiore per riscoprire un passato nel quale però l’autore “never finds that past, only the act of ‘FINDING’ it, and he ends up writing a ledger about the ledger, a story about stories”²⁶, pertanto è come se in realtà Kroetsch scrivesse una *mise en abyme* del documento. Per tornare alla poesia, negli ultimi tre versi riportati (“everything you write/ my wife, my daughters said/ is a search for the dead”, vv. 45-47) si nota come la scrittura venga intesa in qualità di recupero non solo del passato familiare ma anche come ricerca dei e sui morti. Nello specifico questo riferimento alla morte viene ricondotto sia da Lecker che da Munton al trauma della morte della madre che, come si accennava nel primo capitolo, viene rielaborato da Kroetsch dal punto di vista tematico con il ricorrente *Leitmotiv* dell’assenza e del

²⁶ Robert Lecker, *Robert Kroetsch*. Boston: Twayne Publishers, 1986, p. 135.

vuoto, che si collega direttamente a quello del silenzio.²⁷ Riguardo a questo passaggio particolarmente significativo di “The Ledger” Peter Thomas riporta appunto l’attenzione al rapporto tra il ricordo della madre defunta e l’impossibilità ad articolare il senso di perdita:

Memory interacting with the documents of the past transforms their already ambiguous meanings, and this interaction is essential to the inner journey to the Land of the Dead. It works upon the Orphic passion of eloquence and loss, which impels speech from the very silence of death.²⁸

Il processo di scrittura poetica di Kroetsch sarebbe dunque da attribuire ad una reazione dell’autore nei confronti di un *horror vacui* causato dalla propria esperienza con la morte. L’impulso ad articolare la parola originerebbe cioè dalla percezione di un vuoto lasciato dalla scomparsa della madre e che poi egli traduce a livello metafisico, nel suo sentire per esempio un “gap” tra la storia del proprio paese e la realtà vissuta nella sua provincia, l’Alberta, oppure nel constatare cosa stia alla base della sua esigenza di raccontare: “Hearing the silence of the world, the failure of the world to announce meaning, we tell stories.”²⁹ La ricerca del poeta, quella messa in atto in poesie come “The Ledger”, rappresenta dunque il tentativo di colmare un simile senso di vuoto attraverso il recupero della storia familiare e collettiva. Questa riflessione sui temi del vuoto e del silenzio nella poesia di Kroetsch risulta peraltro opportuna non solo per comprendere meglio i motivi che stanno alla base dell’uso dei documenti in “The Ledger” e nei componimenti successivi, ma anche perché, come si vedrà nel prossimo capitolo, la questione dell’assenza e del vuoto rimangono centrali anche nella prima delle raccolte che analizzeremo da vicino, *The Hornbooks of Rita K.*

Un ulteriore elemento da rilevare è che a sottendere l’intero poema c’è una forte nota ironica volta a mettere in discussione gli stessi documenti utilizzati dal poeta, come ad operare una distruzione (o decostruzione) creativa non solo sul dato acquisito – come il *ledger* o il *Canada Gazette* – ma perfino sulla propria opera: quella di creare e distruggere è di fatto una vera e propria metodologia perseguita da Kroetsch, che entra a far parte della sua poetica. Come fa notare a questo proposito Munton, la stessa modalità di scrittura del *ledger* è un rimando alla questione del bilanciamento tra distruzione e creazione, dare e avere, creazione artistica, vita e morte:

Deconstruction is both the rhythm of life and the necessary artistic methodology. As he transforms the ledger, Kroetsch maintains his own ledger about the original one, a poem about his own poem-making. Balancing debits and credits, he also manages to keep his readers

²⁷ “The temptation of silence is (...) constantly present, while, ironically, language is one of Kroetsch’s major concerns (...). The enunciation of silence or the voicing of the unvoiced is central to the poetry as both subject and process. There is also Kroetsch’s literal silencing as a unilingual citizen of world literature: his parents refused to speak German after the day of his birth.” Munton, *Robert Kroetsch and His Works*, op. cit., p. 7.

²⁸ Peter Thomas, *Robert Kroetsch*. Vancouver: Douglas and McIntyre, 1980, p. 18.

²⁹ Kroetsch, *LTW*, op. cit., p. 64.

off-balance. Ambiguity and tension still structure the lines, which can be read horizontally as well as vertically. The tension between documentation and skepticism is evident.³⁰

Il documento, come nota Munton, non viene utilizzato dal poeta in modo passivo, bensì viene considerato con scetticismo, viene messo in dubbio proprio nel momento in cui viene accostato ad altri. Da un lato il lettore è spiazzato dalla forma della poesia, difficile da seguire proprio perché è leggibile sia in senso orizzontale che in verticale, dall'altro anche il contenuto tende a sfuggire perché frammentato (e frammentario), ma anche perché allo stralcio di documento (giornale, dizionario, cronaca o diario) segue spesso il commento amaro e ironico del poeta stesso. Si prenda ad esempio il passo in cui il poeta parla della bisnonna paterna, Theresia Tschirhart, e della sua morte, facendo precedere il discorso da un passaggio preso da un registro censuario del 1861 della contea di Bruce, in Ontario (il luogo in cui i bisavoli di Kroetsch si stabilirono una volta arrivati in Canada), nel quale vengono riportati i decessi di quell'anno con l'età e la causa di morte. Poco dopo Kroetsch aggiunge la morte della nonna come se fosse una registrazione ufficiale, sebbene in realtà la donna sia morta in Alberta nel 1913:

407	Cause of death:	She lies buried to the east
		of the church of Spring Lake,
	went to sit down	Alberta. She was visiting in
410	and missed the chair	Heisler, Alberta, at the time
		of her death: Heisler was so
		new it didn't have a graveyard:
		DEATH PROHIBITED
	<i>Verdammt!</i>	ON THESE PREMISES (L24)

A livello formale l'impaginazione rispetta quella del registro originale – che tra l'altro rispecchia anche la struttura del libro contabile – tanto che Kroetsch sembra inizialmente voler riportare la causa di morte della nonna nello stesso modo asettico dei censimenti ufficiali, ma in realtà egli non riesce a mantenere un atteggiamento serio e distaccato e riporta quindi un avvenimento che, pur essendo finito in tragedia, è quasi comico. L'ironia del poeta sta anche nell'utilizzare come commento alla situazione tragicomica un'imprecazione in tedesco, la lingua parlata dagli avi (v. 414: “*Verdammt!*”, “dannazione!”), che potrebbe essere uscita veramente dalle labbra della donna o di chi era con lei. Un ulteriore elemento che rende il testo di Kroetsch dissacrante è il commento al fatto che il piccolo villaggio nel quale muore Theresia è talmente nuovo che non ha nemmeno un cimitero, come a voler dire che la morte, beffardamente, non è prevista nelle prime fasi del

³⁰ Munton, *Robert Kroetsch and His Works*, op. cit., p. 40.

settlement. L'ironia amara di Kroetsch è tesa dunque anche a mostrare le diverse facce dell'insediamento dei coloni europei in Canada.

Il poema infatti, mescolando nostalgia e caustica ironia, è legato a doppio filo col passato, sia quello familiare che quello del farsi del proprio paese, e i suoi lunghi elenchi (di ciò che è svanito nella natura con l'arrivo dei primi coloni, così come l'elenco di nomi di deceduti, presumibilmente i coloni stessi, che chiude la poesia) non fanno che sottolineare ciò che è scomparso, morto. Si prenda ad esempio un altro passo del poema nel quale si ritrova una feroce critica alle modalità con cui è avvenuto l'insediamento dei coloni europei, giocato sull'alternarsi di ciò che con l'occupazione del territorio è arrivato e quello che invece ha avuto termine:

142 arrivals: the sailing ship

arrivals: the axe

arrivals: the almighty dollar

145

departures: the trout stream

departures: the passenger-pidgeon

departures: the pristine forest (L16)

Quello che il poeta presenta tra le colonne del libro contabile è un vero e proprio riassunto di ciò che ha significato per il territorio canadese l'arrivo dei coloni europei, ovvero di tutto quello che è definitivamente scomparso o cambiato (le foreste, gli animali, l'ambiente), bilanciato da ciò che è stato fatto per trasformare un territorio ostile in una casa simile a quella lasciata nelle loro terre d'origine, in Europa, per ricreare un piccolo Eden personale. Secondo Kroetsch infatti “one meta-narrative that has asserted itself persistently in the New World context – and that is the myth of the new world, the garden story. The dream of Eden.”³¹ Il poeta mostra quindi la doppia faccia di un simile “sogno”, che da un lato è costituito dalle speranze per il futuro di persone modeste e spesso in fuga dalla povertà e dalla mancanza di risorse, e dall'altro dal fatto che queste sono ben lontane dall'ideale del *self-made man* quasi eroico che ha “costruito” il paese ed è rimasto impresso nell'immaginario collettivo canadese. Riportando le parole di un documento dell'epoca (probabilmente il *Canada Gazette*, citato altrove esplicitamente nella poesia) in “The Ledger”, Kroetsch si riferisce ai coloni come a “specimens of the self-made men who have made Canada what it is”.³² Si noti che questa espressione fa parte di una citazione più ampia riguardante i primi *settlers*, prima riportata dal poeta tra virgolette e per esteso, poi riutilizzata più volte nel corso della poesia in brevi stralci messi tra parentesi, quasi a voler commentare con caustica ironia i momenti

³¹ Kroetsch, *LTW*, op. cit., pp. 31-32.

³² *Ibid.*, p. 15.

di vita reale dei coloni, dai quali emergono anche lati poco considerati dai documenti ufficiali (come il problema dell'alcolismo e della violenza domestica).

D'altra parte Kroetsch rivela anche la determinazione di queste persone incarnandola nella figura della bisnonna dello scrittore, un vero esempio di donna che grazie alla forza di volontà e a un carattere forte, inflessibile, riesce a "domare" tre uomini e un territorio ostile come quello canadese (si era infatti sposata tre volte e aveva vissuto in Ontario, per poi trasferirsi nell'ovest delle "selvagge" praterie dell'Alberta). Di fronte a questa figura non si può che provare una sorta di terrore reverenziale ed è per questo che Kroetsch, con grande irriverenza, quando si riferisce alla bisavola usa ripetutamente l'espressione "You Must Marry the Terror", che torna anche in chiusura del poema, quasi fosse una formula magica capace di condensare quelle che sono le condizioni indispensabili per sopravvivere sia all'ambiente che alla persona. "Sposare il terrore" è probabilmente l'unica strategia di sopravvivenza nel territorio canadese secondo Kroetsch, che invita ad abbracciare questo senso di spaesamento, la paura dell'ignoto e allo stesso tempo sposare la tenacia, la forza vitale che è rappresentata dalla bisavola di Kroetsch.

Facendo i conti sia letteralmente che idealmente col *settlement*, un fatto che coinvolge Kroetsch dal punto di vista personale e in quanto parte della comunità canadese, egli giunge in un certo senso a decostruire una simile esperienza per mezzo della scrittura e dall'appropriazione dei documenti (storici e familiari). A questo proposito Munton fa notare che la decostruzione messa in atto dal poeta opera difatti in parallelo con il gesto di "destruction and creation initiated by the original settlers. (...) The parallel between ancestor's experiences and Kroetsch's own writing this poem is clear. Propounding a theory of poetics, Kroetsch suggests deconstructing the settler's accomplishments."³³ La scrittura sarebbe dunque, al pari del *settlement*, un gesto di continua creazione e distruzione che secondo Munton viene tematizzata nella poesia quasi a proporre una "theory of poetics" vera e propria. Oltre alla decostruzione del *settlement*, però, bisogna tenere presente che la dimensione della scrittura può diventare un momento per affrontare non solo la paura della morte, ma anche quella di un territorio sconosciuto, come Lecker osserva a proposito della conclusione del poema:

The Ledger is a mausoleum of ancestors that is simultaneously a living stage. It signifies an attempt to define life as a consciousness of death. Writing comes alive (speaks) only when it welcomes the horror of the unknown: "you must marry/ the terror", must marry the land that embodies terror, "where the coyotes howl/ and the wind blows free". Every grave is a found

³³ Munton, *Robert Kroetsch and His Works*, op. cit., p. 41.

poem, every ledger a potential voice that can be made to live by the writer who abandons himself to astonishment.³⁴

Qui Lecker mette in luce un aspetto importante del componimento, ossia il suo oscillare tra la registrazione del passato che cristallizza le persone e i loro gesti (tanto che la poesia si fa “mausoleo”) e il rivivificare queste ultime dando loro una voce e trasformando il libro contabile in un “living stage”. Tra queste due tendenze si colloca poi la scrittura di Kroetsch, che pur abbandonandosi secondo il critico a un senso di “astonishment” nei confronti della paura dell’ignoto, allo stesso tempo si rivela capace di non soccombere al senso di vertigine e di terrore che pervade l’uomo di fronte alle difficoltà dell’esistenza (la natura ostile, la morte), bensì sceglie di “sposare” il terrore, abbracciando cioè quello che più si teme per riuscire ad affrontarlo.

2.1.3 Le fasi di transizione

Con la breve analisi di “The Ledger” si è cercato di mostrare come Kroetsch coniughi l’uso di una forma poetica lunga all’inserimento del documento storico e familiare, non tanto per presentare una contrapposizione dialettica tra fatto oggettivo e sentimento del poeta così come prospettato per il *long poem* canadese da Livesay, quanto piuttosto per mettere in discussione il documento stesso e la sua credibilità. Introducendo cioè parti di registri censuari, giornali di fine Ottocento e libri contabili di famiglia all’interno del tessuto poetico, l’autore tenta di problematizzare l’origine e il concetto di *settlement*, che ha segnato la storia del Canada e dei suoi abitanti. Utilizzando modalità compositive analoghe egli scrive nel 1977 un altro *long poem*, “Seed Catalogue”, che, come recita il titolo, si ispira ad un catalogo per le sementi – di quelli in uso nell’ambiente agricolo per conoscere le caratteristiche di ortaggi e piante da frutto. Questo componimento ne riprende difatti alcune parti intervallandole con brani in prosa e versi di poesia che rappresentano il racconto dell’infanzia trascorsa nella fattoria paterna. Tale fase della sua vita si svolge in parallelo alla propria crescita letteraria, al suo farsi poeta. Il “Seed Catalogue” costituisce dunque un elemento di continuità con l’opera precedente, ma rappresenta altresì il momento in cui questa modalità compositiva, che utilizza un documento per raccontare l’evolversi della storia personale e nazionale, esaurisce per il poeta il suo potenziale creativo. Dopo il “Seed Catalogue” infatti Kroetsch comincia a dedicarsi con maggiore impegno alla sperimentazione formale e linguistica, tralasciando il materiale storico. È interessante notare che il passaggio da questo tipo di scrittura poetica – che si potrebbe definire con le parole di Davey “countertextual” *long poem* – a una in cui la forma si frammenta e diventa quella

³⁴ Lecker, *Robert Kroetsch*, op. cit., p.137.

breve dello *sketch* è contraddistinto da alcune fasi che segnano il passo di una progressiva evoluzione negli stilemi compositivi e di una svolta a livello contenutistico.

Durante quella che si potrebbe identificare come una prima fase, che va dalla metà degli anni Settanta fino all'inizio degli anni Ottanta, Kroetsch continua a comporre poesia sperimentando da un lato con l'impaginazione dei testi e l'utilizzo di tutto lo spazio offerto dalla pagina bianca e dall'altro con giochi lessicali ed esperimenti sintattici, mantenendo però sempre la forma dilatata del *long poem*. Un caso esemplare a proposito della sperimentazione grafica è "Mile Zero", un componimento che è stato riscritto più volte dall'autore tra il 1969 e il 1981 e che risulta interessante perché mette in atto quella che Lecker definisce una "quest for a language"³⁵ intesa come ricerca di un linguaggio poetico. Partendo dal racconto di un viaggio³⁶ Kroetsch mette infatti a nudo il processo di creazione poetica tramite l'inserimento nel componimento di differenti versioni della stessa strofa o con l'aggiunta di strofe e note a margine all'interno del testo attraverso l'uso di frecce o asterischi (figura 1 in appendice). Pur rendendo la lettura piuttosto difficoltosa, l'autore è così in grado di mostrarci la poesia nel suo divenire ("the story of the poem/ become/ the poem of the story/ become"³⁷) e al tempo stesso riesce a sottrarsi al desiderio di dare ordine logico alla composizione cercando "pattern and connection"³⁸ laddove invece si dovrebbe valorizzare la discordanza con queste forme di pensiero e occupare quella che Fred Wah definisce "a position of unresolved transition".³⁹ Con tale espressione Wah sottolinea come, non solo "Mile Zero" ma in generale nei suoi *long poems*, Kroetsch riesca a mantenere la sua arte in costante evoluzione senza la pretesa di raggiungere una completezza compositiva, né la realizzazione di un qualsiasi disegno o piano dell'opera. A suo modo di vedere infatti Kroetsch mette in atto una "poetics of process"⁴⁰ in quanto presenta un soggetto poetico in costante divenire attraverso la rappresentazione in parallelo del processo di scrittura della poesia, che mostra chiaramente le fasi della stesura, le aggiunte e i ripensamenti dell'autore.

La menzione di Wah non è casuale, poiché anch'egli è un poeta e studioso di rilievo in Canada⁴¹ che insieme ad altri artisti come Bill Bissett, bp Nichol, Frank Davey, George Bowering e Douglas Barbour rappresenta un punto di riferimento per Kroetsch grazie agli intensi scambi che intercorrono a partire dalla fine degli anni Sessanta e rievocati dallo scrittore stesso nelle interviste

³⁵ Ibid., p. 127.

³⁶ La poesia infatti esordisce in questo modo: "being some account of a journey through/ western Canada in the dead of six nights". Kroetsch, "Mile Zero", in *Completed Field Notes*, op. cit., p. 118.

³⁷ Ibid., p. 129.

³⁸ Fred Wah, "Introduction", ibid., p. x.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ Si pensi che nel 1985 Wah ha vinto uno dei premi letterari più prestigiosi del paese, il Governor General's Award (vinto anche da Kroetsch nel 1969 per il romanzo *The Studhorse Man*), con l'opera poetica *Waiting for Saskatchewan*.

con Butling e Rudy in *Poets Talk* e con Roy Miki in “Self on Self: Robert Kroetsch Interviewed” (1989).⁴² Rintracciare questi contatti tra poeti si rivela importante anche per comprendere l’evoluzione sia formale che contenutistica delle opere poetiche di Kroetsch, che infatti si dimostra debitore nei confronti di molti suoi colleghi canadesi ma anche statunitensi, soprattutto per quanto riguarda lo sperimentalismo a livello grafico e linguistico.

Prima di prendere in considerazione gli aspetti che accomunano lo scrittore dell’Alberta ai suoi contemporanei canadesi in questa prima fase di produzione poetica, è necessario aprire una piccola parentesi sulle influenze che provengono dagli Stati Uniti. In particolare durante gli anni trascorsi all’università di New York il poeta si avvicina al pensiero di Charles Olson e alle modalità compositive dei cosiddetti *Black Mountain Poets*, un gruppo di poeti e performers che prende il nome dal college dal quale molti di loro muovono i primi passi (il Black Mountain College in North Carolina) e che rappresentano una importante forma di avanguardia artistica statunitense a partire dagli anni Cinquanta.⁴³ A questo proposito nelle interviste Kroetsch confessa di essere giunto a leggere le opere teoriche di Olson, come il suo saggio seminale “Projective Verse” (1950), proprio grazie agli stimoli di Spanos mentre insegnava a New York, ma che invece la sua lettura di poesie legate alla scuola di Black Mountain (ad esempio quelle di Robert Duncan o di Robert Creeley) è avvenuta indirettamente, ovvero tramite il contatto con colleghi canadesi come Wah e Bowering: “It’s ironic that I discovered these ‘distant allies’ by reading the poets of the West Coast of Canada.”⁴⁴ Questi “distant allies” sono tali perché nella loro produzione poetica Kroetsch trova una grande fonte di ispirazione soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra forma e contenuto, che secondo Olson per esempio sono collegate in modo indissolubile, tanto che “FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT”.⁴⁵ Olson individua infatti la sillaba e il verso come le unità di base di una poesia, due elementi che nella composizione poetica devono seguire il ritmo dato dal respiro e l’armonia resa dal suono, così che, in breve, la forma risulta essere il prodotto di un processo in cui “a poet manages to register both the acquisitions of his ear and the pressure of his breath”,⁴⁶ in questo modo secondo l’autore la scrittura poetica addenserebbe il contenuto da veicolare nelle unità minime della sillaba e del verso, che quindi diverrebbero appunto un’estensione del contenuto stesso, anziché un limite come quello imposto dalle regole della metrica classica. Una simile modalità compositiva, aperta e attenta a conciliare le esigenze formali

⁴² Cfr. Butling and Rudy, *Poets Talk*, op. cit.: 5-22; Roy Miki, “Self on Self”, in *Line: A Journal of Contemporary Writing and Its Modernist Sources*, 14 (Fall 1989): 108-142.

⁴³ Sulla storia del Black Mountain College e degli artisti che vi hanno gravitato attorno si veda il volume di Martin Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*. New York: Norton, 1993. (Prima edizione 1972).

⁴⁴ In Miki, “Self on Self”, op. cit., p. 124.

⁴⁵ Charles Olson, “Projective Verse”, in Robert Creeley (ed.), *Charles Olson. Selected Writings*. New York: New Direction Books, 1967, p. 16. (Maiuscolo nell’originale).

⁴⁶ Ivi.

con quelle contenutistiche, viene definita da Olson “projective verse” e messa in pratica dallo scrittore stesso nel suo *long poem* in tre volumi *The Maximus Poems* (1960-75).⁴⁷ Di questa opera, che è stata paragonata da diversi studiosi ai *Cantos* di Ezra Pound,⁴⁸ Kroetsch rivela di ammirare da un lato il fatto che sono, dal punto di vista del contenuto, quasi ossessivamente “about place (...) or where it’s located in time, the place”⁴⁹, mentre dall’altro lato la forma dei componimenti si fa sempre più libera: “The looser they got, as he was losing control of it, the better I liked them.”⁵⁰ Sebbene mai interpretate da Kroetsch in senso dogmatico,⁵¹ la teoria del “projective verse” e la sua concretizzazione nei *Maximus Poems* risultano molto utili al poeta canadese per trovare un proprio approccio alla versificazione e all’espressione dei contenuti nel periodo tra gli anni Settanta e Ottanta.

All’influenza delle riflessioni di Olson infatti si deve aggiungere, o meglio, incrociare lo scambio intellettuale che, come si è anticipato poc’anzi, Kroetsch intrattiene con i poeti canadesi suoi contemporanei, intenti a sperimentare con le potenzialità sonore e comunicative della parola. In particolare figure come bp Nichol e Bowering possono essere considerate rappresentative della cosiddetta *sound poetry*, un tipo di componimento che privilegia gli aspetti fonetici e semantici rispetto a quelli sintattici e nella quale è molto importante la componente performativa. Steve McCaffery, che in un saggio intitolato “Sound Poetry: A Survey” rintraccia le origini di questa forma artistica a partire dalle avanguardie futuriste russe e italiane,⁵² chiarisce che a partire dagli anni Cinquanta la *sound poetry* rappresenta un fenomeno poetico di grande innovazione soprattutto grazie all’uso dei primi registratori su nastro, che garantivano, dal punto di vista compositivo, la libertà di lavorare con la parola, il suono e il frammento: “pieces may be edited, cutting, in effect, becomes the potential compositional basis in which time segments can be arranged and rearranged outside of real time performance.”⁵³ In ambiente canadese lo stesso McCaffery, insieme ad altri poeti come bp Nichol, Paul Dutton e Rafael Barreto-Rivera, sfrutta le potenzialità della registrazione del suono e della voce al fine di isolare la parola e scardinare la logica delle strutture sintattiche, un’operazione che si attua in primis durante gli anni Settanta nelle performance dal vivo dei quattro poeti che si definiscono “The Four Horsemen”. Allo stesso tempo si registrano

⁴⁷ Cfr. George F. Butterick, *A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.

⁴⁸ *Ibid.*, p. ix; Thomas F. Merrill, *The Poetry of Charles Olson. A Primer*. New Brunswick, London and Toronto: Associated University Presses, 1982: 15-37.

⁴⁹ Butling and Rudy, *Poets Talk*, op. cit., pp. 8-9.

⁵⁰ *Ivi.*

⁵¹ Riferendosi al periodo trascorso a insegnare a New York, Kroetsch rivela infatti di avere un atteggiamento ambivalente nei confronti degli scritti di Olson: “In teaching I used [Charles] Olson a lot. Even in trying to deal with that fanaticism, I learned things.” Kroetsch in Butling and Rudy, *Poets Talk*, op. cit., p. 7.

⁵² Cfr. Steve McCaffery, “Sound Poetry: A Survey”, in Steve McCaffery and bpNichol (eds.). *Sound Poetry: A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival, Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978*. Toronto: Underwiche Editions, 1978: 6-18.

⁵³ *Ibid.*, p. 8.

sperimentazioni tipografiche e visive come quelle operate da bp Nichol nella raccolta *ABC: the aleph beth book* (1971) o in *The Martyrology* (1972-87). Tali esperimenti sono in effetti simili a quelli realizzati da Kroetsch in poesie come “Mile Zero” oppure “The Sad Phoenician” (1979), un *long poem* giocato sull’alternarsi di versi preceduti dalle congiunzioni *and* e *but* e che mira proprio a mettere in discussione la connessione logico-semantiche degli enunciati:

73 but I keep my trap shut, I was dealt a tough mitt
 and any port in a storm they say: the dreamer, himself:
 75 lurching, leaping, flying; o to be mere gerund; no past,
 no future: what do you do in life: I ing
 but the door, cracked, opened; the lover who would, did; the
 78 night knelt into morning (...) ⁵⁴

Si noti come l’uso delle congiunzioni all’inizio di ogni verso appaia quasi arbitrario, nel senso che le proposizioni non sembrano legate da alcun nesso logico. La posizione anaforica delle due congiunzioni e lo spazio lasciato dal poeta tra queste e le frasi che dovrebbero congiungere fa sì che esse vengano isolate e ottengano quasi l’effetto contrario: anziché unire realmente le proposizioni, le congiunzioni creano una sequenza disgiunta che rispecchia quello che il poeta definisce “a state of civil unrest, the kind of contradiction that’s implicit in the yoking of those two words.”⁵⁵ Ciò che Kroetsch propone dunque in “The Sad Phoenician” non è un semplice gioco dialettico, bensì è una erosione dei principi di connessione sintattica che avviene sul piano linguistico, ma mira a destabilizzare le certezze sul piano della logica. A proposito della contraddittorietà presente nel *long poem* Kroetsch stesso ricorda che “to contra-dict is to speak against”,⁵⁶ quindi si potrebbe interpretare la poesia come il tentativo di rivoltare gli strumenti linguistici contro la lingua stessa al fine di decostruire il pensiero logico, mostrando come l’ordine sia, come osserva Munton, “in the process of disintegration”.⁵⁷ Analogamente a “Mile Zero” allora si porta l’attenzione sul processo di costruzione e decostruzione della materia poetica, un aspetto che trova conferma in “The Sad Phoenician” anche nell’iterazione di frasi accostate per asindeto, ma nelle quali i segni d’interpunzione non assumono un valore coordinante o subordinante ben definito, come se il processo descritto dal poeta non seguisse una logica di causa-effetto o di uno sviluppo temporale (si prendano ad esempio i versi 74-75). Anche se l’uso del gerundio al verso 75 (“lurching, leaping, flying”, enfasi mia) farebbe pensare ad un progresso, uno sviluppo, e al raggiungimento di un

⁵⁴ Kroetsch, *Completed Field Notes*, op. cit., p.53.

⁵⁵ Kroetsch in Smaro Kamboureli, “A Poem out of Love: An Interview with Robert Kroetsch on *The Sad Phoenician*”, in *Open Letter* 5.8-9, op. cit., p. 47.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁷ Munton, *Robert Kroetsch*, op. cit., p. 49.

climax poetico, in realtà già nello stesso verso tale progressione viene ricondotta alla sua essenza puramente grammaticale e allo stesso tempo portata sul piano della rappresentazione esistenziale. Il gerundio allora può diventare una condizione d'esistenza ("o to be mere gerund"), un essere in divenire al di fuori dello sviluppo cronologico ("no past/ no future" vv. 75-76), tanto che il poeta può arrivare a dire di sé "I ing".

Gli esiti di questa prima fase di scrittura di *long poem* vengono poi raccolti prima in *Field Notes* (1981), che comprende tutte le poesie scritte da Kroetsch da "The Ledger" a "The Criminal Intensities of Love as Paradise" (1981) – eccetto la prima raccolta, *The Stone Hammer Poems* – e successivamente in *Completed Field Notes* (1989), che annovera altri undici componimenti scritti e pubblicati separatamente nel periodo tra il 1981 e il 1989. In particolare in questa ultima raccolta è interessante rilevare come a partire da "Letters to Salonika" (1983) il poeta cominci a staccarsi dalla forma del *long poem* per avvicinarsi a quella della poesia in prosa, nello specifico utilizzata sotto forma di resoconto diaristico. Questa che si potrebbe considerare una seconda fase dell'evoluzione poetica delle opere di Kroetsch è infatti caratterizzata dalla predilezione dell'autore per il racconto del quotidiano esposto con uno stile di prosa che ha peculiarità ritmiche e retoriche riconducibili alla scrittura poetica. Una tale svolta avviene nel corso degli anni Ottanta e non a caso, in quanto nello stesso periodo anche Wah, amico di Kroetsch, pubblica poesie in prosa, in particolare ricalcando lo stile dell'*uta nikki* giapponese. L'*uta nikki* è infatti letteralmente un diario-poesia ("uta" è la poesia o il canto e "nikki" il diario), un genere letterario in uso in Giappone sin dal IX-X° sec. d.C.⁵⁸ che Wah scopre durante un lungo viaggio in Oriente e al quale si ispira per scrivere diverse opere, tra le quali *Limestone Lakes Utaniki*⁵⁹ (1989) e *So Far* (1991). Per Wah infatti risulta interessante esplorare la tensione tra la narrativa e la scrittura poetica, che a suo modo di vedere troverebbero appunto un compromesso nel "prose poem", rispetto al quale afferma: "I like its ability to challenge sentence and syntax while maintaining the unpredictability of poetic language. I have had to learn 'curves' and 'the change-up'."⁶⁰ Queste "curves" e "change-up" rappresentano in effetti una sfida per il poeta, che deve continuamente adattarsi e adattare la propria scrittura alle differenti esigenze della poesia in prosa e del genere diaristico. Dal punto di vista degli stilemi compositivi, l'emergere di una criticità a livello sintattico è quanto si evince anche dai *long poems*

⁵⁸ Per una breve disamina del fenomeno letterario si veda la voce "Japanese Poetic Diaries", in Stephen Cushman, Claire Cavanagh, Jahan Ramazani and Paul Rozer (eds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 2012, pp. 756-757.

⁵⁹ Si noti che nel titolo dell'opera di Wah è presente un errore ortografico, "utaniki" anziché la forma corretta "uta nikki".

⁶⁰ Judith Fitzgerald, "Fred Wah: A portrait in his own words (and a few others)", in *The Globe and Mail*. Dec. 21st, 2012 (<http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/fred-wah-a-portrait-in-his-own-words-and-a-few-others/article6628165/>; consultato il 16 Gennaio 2013).

di Kroetsch, che, come si è detto, in diverse interviste parla dell'intenso scambio intellettuale con Wah e delle influenze reciproche sulle rispettive opere.

Kroetsch, pur mutuando l'idea dell'*uta nikki* dal collega, ne elabora una versione del tutto personale in *Excerpts from the Real World* (1986) quello che egli definisce nel sottotitolo un "Prose Poem in Ten Parts".⁶¹ Apparentemente infatti siamo di fronte a un diario, ordinato cronologicamente dal gennaio al dicembre 1985 e diviso appunto in dieci parti, nel quale però l'autore include sapientemente il dato personale con quello inventato, creando a tutti gli effetti un proprio doppio che scrive le pagine del diario. Rispetto a quest'ultimo punto Munton osserva:

He continues the tension between documentation and skepticism by creating a persona who writes faked journal entries, complete with sequential date headings. (...) Some entries were apparently written before the date given, indicating his continuing resistance to authority and systems.⁶²

In primo luogo dunque nella forma diaristica si può ritrovare la problematizzazione del documento già messa in atto da Kroetsch in *The Ledger* o in *Seed Catalogue*, ma in secondo luogo è molto interessante anche la creazione di un alter ego che, nell'oscillazione tra l'autore e il suo doppio, si riflette anche nella modalità fluttuante di scrittura, sospesa tra poesia, cronaca del quotidiano, rivisitazione del passato ed esplorazione intima. Proprio riempiendo i giorni di quel diario-poesia che sono gli *Excerpts* il poeta fa sentire la sua voce, o meglio, le sue voci che parlano di assenze, incertezze, rapporti di coppia difficili, quotidianità e speculazioni profonde, rendendo la lettura un'immersione nel mondo reale e immaginario del poeta. Mentre la forma del *memoire* potrebbe far pensare a del materiale totalmente autobiografico e soprattutto autentico, negli *Excerpts* emerge che i fatti reali (come i viaggi, gli incontri e i pochi dialoghi presenti) sono spesso mischiati con elementi inventati e che la cronologia del diario non sembra rispecchiare fedelmente il vero ma opera attraverso condensazioni, dislocazioni e scambi. Kroetsch gioca con il suo essere contemporaneamente scrittore, protagonista e fruitore dell'opera, altro e autore, dentro e fuori di sé:

24/2/85

L'autre. The author. I'm not myself today. The other is a tramp. Confloozied.

(...)

1/3/85

I did not intend to enter the story. It happened by accident, believe me. You were wearing sunglasses.⁶³

⁶¹ Robert Kroetsch, *Excerpts from the Real World: A Prose Poem in Ten Parts*. Lantzville (BC): Oolichan Books, 1986.

⁶² Munton, *Robert Kroetsch*, op. cit., p. 90.

⁶³ Kroetsch, *Excerpts*, op. cit., pp. 15 e 19.

Con modalità tipiche della scrittura postmoderna, Kroetsch sembra divertirsi a confondere il lettore, dichiarandosi fuori di sé e contemporaneamente negando la credibilità dell'altro ("I'm not myself today. The other is a tramp,"). Il gioco di parole tra *autre* e *author*, che risuona come una traduzione errata del termine francese, si rivela poi particolarmente significativo, in quanto fa emergere un duplice aspetto delle poesie: da un lato queste si occupano dell'identità dell'autore e di quella che con le parole di Ceserani si può definire la "spinta a cercarsi nei propri doppi"⁶⁴ e dall'altro esse diventano occasione di riflessione metafinzionale, per portare cioè al centro dell'attenzione il processo di scrittura e d'invenzione dell'opera. D'altronde l'identità di quell'io che afferma di essere, creando un neologismo, "Confloozied" è ambigua proprio perché è la combinazione di due termini, *confused* e *floozy* (un'espressione volgare per "prostituta"), che rimandano da un lato alla letterale con-fusione mentale del poeta, che non è più in grado di riconoscere il confine tra Sé e Altro (e perciò si fonde con esso), dall'altro ad una mercificazione dell'identità dell'autore, che viene dunque percepita come un atto di prostituzione (al quale si riferiscono i termini *tramp* e *floozy*).

Inoltre, come giustamente fa notare Munton, un altro aspetto interessante è che la prosa, che ricorda quella densa e concisa dell'aforisma, è in realtà il frutto di un esperimento ispirato alle teorie di Noam Chomsky sulle strutture grammaticali:

By assuming formalized grammatical concepts and then slotting in words with little regard to conventions of logic, Kroetsch tests the creativity of language. Interestingly, this is the opposite of clichéd writing, which Kroetsch so often parodies, because he takes the generative aspect of Chomsky's theories of grammatical structures, that is, that there is an infinite number of possible sentences which often occur only once. (...) His sentences can be considered grammatical (...) but the logical meanings are subverted.⁶⁵

Kroetsch fa effettivamente della poesia il campo della sperimentazione verbale, nel quale appunto convergono la sovversione della logica convenzionale e delle costruzioni grammaticali così come la parallela indagine sull'identità autoriale e la finzionalità di qualsiasi narrazione (anche di quella autobiografica). In particolare se si prendono in considerazione altri passaggi tratti dagli *Excerpts* si può comprendere meglio quanto afferma Munton a proposito della costruzione delle frasi grammaticalmente corretta ma arbitraria dal punto di vista semantico, ad esempio: "20/4/85 / But most of all I love you. The rabbits have no shadows of their own. The mirror falls into its own error."⁶⁶ Mentre la prima frase possiede ancora un senso logico, per quanto esordisca con una congiunzione avversativa, "but", che non si collega a quanto scritto in precedenza, nella seconda ("The rabbits have no shadows of their own.") si nota come alla coerenza grammaticale non

⁶⁴ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 141.

⁶⁵ Munton, *Robert Kroetsch*, op. cit., p. 91.

⁶⁶ Kroetsch, *Excerpts*, op. cit., p. 31.

corrisponda una connessione sul piano della logica, che viene scardinata dall'accostamento piuttosto libero delle parole e precipita il componimento nell'assurdo. In questo modo Kroetsch sembra voler portare l'attenzione sia sulle potenzialità generative e creative del linguaggio (che permette dunque di costruire frasi perfette e inconcepibili al tempo stesso) che sull'assurdità del pensiero logico acquisito, del luogo comune.

Gli *Excerpts from the Real World* e, più in generale, la produzione poetica degli anni Ottanta rappresentano a ben vedere un punto di congiunzione tra quello che è il costante lavoro formale e stilistico del poeta sullo spazio "vuoto" della pagina e quello, altrettanto incessante, di indagine sul Sé oltre che sul rapporto con l'Altro – inteso come una sfaccettatura del Sé oppure come la persona di sesso opposto. Rispetto ai componimenti scritti dieci o vent'anni prima infatti si può notare un'evidente progressione verso uno sperimentalismo sia verbale che strutturale al quale corrisponde a livello contenutistico una sempre maggiore attenzione verso lo spazio interno, quello della riflessione profonda sulla dimensione personale ma anche relazionale. Parallelamente si assiste ad un'erosione del soggetto-Kroetsch che diventa sempre più sfuggente e difficile da definire. Sebbene a prima vista questa esplorazione del Sé, che porta ad una sua progressiva atomizzazione, possa sembrare una contraddizione in termini, in realtà essa trova giustificazione nel fatto che più il poeta scava (foucaultianamente, come un archeologo) nel profondo più egli viene a contatto con le proprie fragilità, le incertezze riguardo la sua identità, che forse in una prima fase di scrittura erano rimaste inesprese.

Con la pubblicazione di *Completed Field Notes*, nel 1989, Kroetsch stesso dichiara conclusa una fase importante della sua produzione poetica: "I like to believe that the sequence of poems, announced in medias res as continuing, is, in its acceptance of its own impossibilities, completed."⁶⁷ La raccolta segue il progressivo dilatarsi del *long poem* in una prosa densa e sperimentale, tesa a rappresentare sul piano formale la ricerca di un linguaggio che possa riportare in modo adeguato ciò che avviene in parallelo su quello dell'indagine identitaria e della sua espressione poetica. Prima di passare ad analizzare le caratteristiche che contraddistinguono l'ultima fase di creazione poetica di Kroetsch, contrassegnata dalla definitiva frammentazione del tessuto compositivo che si scompone in una serie di abbozzi o *sketches*, si concentrerà l'attenzione su una modalità espressiva particolare, quella permessa dalla pubblicazione delle poesie in forma di *chapbook*, che può essere considerata sotto diversi aspetti una prima formulazione della poetica degli *sketches*.

⁶⁷ Kroetsch, "Author's Note", in *Completed Field Notes*, op. cit., p. 251.

2.2 Piccole perle di poesia: i *chapbooks* come “prima” forma di *sketches*

Così come la transizione dall'uso privilegiato del *long poem* a pratiche compositive che integrano prosa e poesia è avvenuta nell'arco di un decennio, similmente non si assiste ad uno stacco netto e repentino tra gli esiti stilistici di *Completed Field Notes* (1989) e *The Hornbooks of Rita K* (2001), la prima delle tre opere più recenti di Kroetsch, quantomeno perché nei dodici anni che intercorrono tra le due pubblicazioni lo scrittore dà alle stampe almeno quattro poesie. In particolare Kroetsch opta per pubblicare questi componimenti singolarmente e non più in edizioni rilegate (o anche in brossura, ma pur sempre molto curate) di case editrici maggiori, come aveva fatto per altri *long poems* come *Seed Catalogue* o *The Sad Phoenician*, bensì in forma di *chapbooks*. Questi libri di piccolo formato e di poche pagine diventano difatti una delle modalità di stampa favorite dal poeta negli ultimi venti anni, tanto che inizialmente la sceglie per pubblicare poesie o parti di esse che in seguito compaiono in opere più vaste ed edizioni di pregio. Un esempio a tal proposito è *The Red Shale Hornbooks*, una raccolta di frammenti poetici edita una prima volta nel 2000 come *chapbook* e poi integrata l'anno successivo all'interno degli *Hornbooks of Rita K*.

Poiché sono vari i motivi per cui Kroetsch viene spinto a decidere di affidarsi a una forma editoriale considerata generalmente effimera, o comunque quasi mai annoverata tra le pubblicazioni più rilevanti di uno scrittore, si farà qui di seguito una breve parentesi su questa tipologia particolare di stampa e soprattutto sul ruolo che essa assume in una fase di evoluzione della poetica di Kroetsch. L'ipotesi avanzata in questa sede è infatti che la predilezione dell'autore per la forma del *chapbook* sia da attribuire a un progressivo distacco da modalità compositive estese, come quella del *long poem* o della poesia in prosa, al quale corrisponde una trasformazione della poetica che egli intende esprimere nelle sue opere in tempi più recenti. Si passerà quindi ad analizzare gli eventuali punti di contatto tra il *chapbook*, inteso non solo nel senso più strettamente editoriale ma anche come forma di frammento, con lo *sketch*, ovvero un disegno abbozzato, uno schizzo che rappresenta in modo esemplare il convergere di aspetti formali e contenutistici nella poetica di Kroetsch e che trova la sua massima espressione proprio nell'ultima opera: *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*. La parte conclusiva del capitolo si occuperà difatti del tracciare un profilo di questa evoluzione poetica in atto tra il 2000 e il 2010, cercando di mettere in luce sia gli elementi di continuità che quelli di rottura con stilemi e argomenti appartenenti al passato.

2.2.1 Il chapbook

Per comprendere la funzione svolta dal *chapbook* all'interno della produzione poetica di Kroetsch è necessario soffermarsi in primo luogo su cosa si intenda con tale espressione e, brevemente, su quali siano le caratteristiche salienti di una simile forma editoriale. Il termine *chapbook* indica un libro di piccole dimensioni e generalmente di poche pagine (al massimo una trentina) che comincia a diffondersi come forma di stampa economica e popolare a partire dal XVII° sec. e prende il nome da “chapman”, una figura identificabile grossomodo con un venditore ambulante di chincaglieria, che spesso tra gli articoli in vendita teneva anche libretti e opuscoli di diverso tipo. I materiali stampati variavano dal trattato religioso o il libro di preghiere all'almanacco, dal pamphlet politico alle filastrocche e racconti per bambini, dalla poesia al racconto breve. Rispetto ai libri rilegati o ai quotidiani, il *chapbook* presentava infatti un duplice vantaggio: per il venditore risultava più comodo da trasportare e da conservare (in quanto più leggero di un libro e meno delicato di un giornale) e per l'acquirente “it had the distinction of being a ‘book’”.⁶⁸ Come osserva Alex Davies a proposito della funzione originaria dei *chapbooks* in ambiente britannico e americano:

They represented the cheapest books available in the early modern publishing market, and they provided the primary reading matter available to the poor during this period (...). Then and now, the general assumption among elite readers (...) seems to be that they represented poor reading matter – an ephemeral, simplistic subliterature – and that they did so because they were read by poor people.⁶⁹

Una qualità distintiva del *chapbook* è allora prima di tutto quella della larga diffusione permessa dal costo e dalle dimensioni ridotte e in seconda istanza si può dire che tale tipo di stampa risponda da un lato alle esigenze di mercato e di fruizione del sapere a livello popolare e dall'altro che proprio in virtù di questo fatto essa rimanga idealmente confinata all'ambito della cultura “bassa”, di “ephemeral, simplistic subliterature” appunto. Il circolo vizioso che si instaura nel ritenere che una simile modalità economica di circolazione del sapere si accompagni ad una scarsa qualità dei testi che si diffondono come *chapbooks* è un retaggio culturale che sopravvive in realtà fino in tempi recenti. Ciò è dimostrato infatti dal numero ridotto di opere critiche e saggistiche che si occupano del fenomeno e dal fiorire di una miriade di piccole case editrici che promuovono l'autoproduzione di *chapbooks*: questa si rivela dunque una delle forme più economiche insieme alla pubblicazione su internet per mettere in circolazione l'opera di scrittori esordienti, ma raramente viene sfruttata da quelli già noti e per questo motivo viene considerata spesso un'espressione dilettantistica.⁷⁰ A tal proposito Geoffrey Teacle fa notare che, per quanto in larga parte sottostimato, il fenomeno

⁶⁸ Maurice Rickards and Michael Twyman (ed.). *The Encyclopedia of Ephemera*. New York: Routledge, 2000, p. 81.

⁶⁹ Alex Davies, “Chapbooks”, in David Scott Kastan (ed.). *The Oxford Encyclopedia of British Literature. Volume 1*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 431.

⁷⁰ Cfr. Geoffrey Teacle, “Chapbooks Now”, in *Chicago Review* 47.3 (2011): 1-5.

editoriale legato ai *chapbooks* oggi invece rende possibile agli scrittori di talento e soprattutto a quelli più sperimentalisti il passaggio ad un maggiore apprezzamento da parte del pubblico e ad un'ampia distribuzione: "chapbooks represent the work of an avant-garde, the best of whom will find their work reprinted by mainstream presses once the culture-at-large gets around to accepting their radical practices".⁷¹

Proprio per quanto riguarda la scrittura d'avanguardia, bisogna precisare che già a partire dagli anni Cinquanta è cominciata una rivalutazione della funzione del *chapbook* ad opera di personaggi legati alla Beat Generation come Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, il primo grazie alla pubblicazione delle proprie poesie in forma di *chapbooks*, come nel caso di *Howl* (1956) e *Mind Breaths* (1977), e il secondo promuovendone la circolazione con l'edizione della serie *Pocket Poets Series* a partire dal 1955. Così facendo viene di fatto messa in discussione la divisione tra cultura "alta" e cultura popolare, nonché ridefinito il ruolo della stampa economica e di ampia diffusione. In opere come *Howl* il *chapbook* può diventare a tutti gli effetti un veicolo di sperimentazione, perché ad essere rilevante non è unicamente l'aspetto di economicità del mezzo, bensì anche la sua potenzialità espressiva: esso è da considerarsi prima di tutto come libro, ma proprio per la sua brevità e le dimensioni ridotte permette di essere letto con la stessa efficacia e freschezza delle performance dal vivo di Ginsberg. Per questo motivo anche la serie di edizioni promossa da Ferlinghetti con la sua casa editrice di San Francisco "City Lights Books" rappresenta un vero e proprio "luogo" nel quale far rivivere il fermento culturale degli anni Cinquanta e Sessanta.⁷² "From the beginning the aim was to publish across the board, avoiding the provincial and the academic (...). I had in mind rather an international, dissident, insurgent ferment."⁷³ Il *chapbook* può dunque arrivare a rappresentare l'innovazione, l'avanguardia letteraria e il dissenso verso le manifestazioni (anche editoriali) della cultura considerata "accademica" e proprio in questo senso è possibile interpretare la scelta di Kroetsch di pubblicare, a partire dagli anni Novanta, ben dieci componimenti sotto forma di *chapbook*. Questa predilezione per una modalità economica e molto meno impegnativa sia per l'autore (che può permettersi di lavorare anche su un solo componimento anziché su un'intera collezione) che per il lettore (che oltre al fattore economico può preferire una lettura breve) non esclude però che Kroetsch continui a pubblicare anche opere poetiche in raccolta o a sé stanti: il processo di definizione di una poetica corre anzi in parallelo tra quelle che sono delle

⁷¹ Ibid., p. 1.

⁷² Cfr. Lawrence Ferlinghetti, "Horn on *Howl*", in Lewis Hyde (ed.). *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984: 42-53.

⁷³ Lawrence Ferlinghetti, "Introduction", in Lawrence Ferlinghetti and Nancy J Peters (eds.). *City Lights Pocket Poets Anthology*. San Francisco: City Lights Books, 1995: i.

piccole “perle” di poesia e le opere più estese degli ultimi dieci anni, che si possono leggere in modo ugualmente discontinuo.

2.2.2 *Il chapbook e lo sketch: affinità di due forme frammentarie*

Con la pubblicazione di *Completed Field Notes* si chiude per Kroetsch un ciclo molto produttivo, che però non si esaurisce nel 1989 con la pubblicazione della raccolta, poiché a tre anni di distanza da essa il poeta comincia a dare alle stampe altro materiale poetico: nel 1992 esce *See the Silence*, nel 1993 *Revisions of Letters Already Sent*, mentre nel 1999 viene pubblicato *The New World and Finding It* e l'anno successivo *The Red Shale Hornbooks* (2000). Tutte queste opere hanno in comune il fatto di essere *chapbooks*, una scelta editoriale di non poco conto se si pensa che prima di *Completed Field Notes* l'autore aveva pubblicato un solo *long poem* con queste modalità, *Sketches of a Lemon* (1980), che però fin nel titolo porta in nuce l'elemento forse più caratteristico dell'ultima fase di scrittura di Kroetsch, ovvero l'attenzione per lo *sketch*, anzi, ancora più significativamente, per un insieme di *sketches*. Comincia dunque già in quel caso isolato a profilarsi la possibilità di associare una forma editoriale breve e di piccolo formato ad una poetica che fa del bozzetto il proprio fulcro concettuale.

Tuttavia *Sketches of a Lemon* rimane in tutto e per tutto un *long poem*, tra l'altro caratterizzato da un lungo elenco che ricorda quelli di poesie precedenti come *Seed Catalogue*, mentre ad esempio *Revisions of Letters Already Sent* si presenta in una veste molto peculiare: si tratta di una busta rettangolare (affrancata tra l'altro non con un francobollo ma con una piccola immagine di Kroetsch) contenente una serie di lettere che in realtà mancano sia del destinatario che della struttura stessa della lettera. La costruzione prettamente epistolare, con formule convenzionali di apertura e chiusura del testo (come ad esempio i saluti), viene completamente scardinata dall'inserimento di versi e strofe all'interno del testo, oltre che da frasi che rimandano al processo di creazione metafinzionale dello stesso, come ad esempio “please delete, where indicated”⁷⁴ e “please insert where indicated”.⁷⁵ Nell'intenzione del poeta i componimenti rappresentano appunto una revisione, la riscrittura di un materiale già prodotto e spedito, ma non realmente concluso e definitivo. Kroetsch lascia cioè spazio al ripensamento, che si fa rinegoziazione del rapporto tra l'io poetico e quel “tu” più o meno implicito nella scrittura epistolare:

⁷⁴ Robert Kroetsch, “(1) LATE APRIL? 1991”, in *Revisions of Letters Already Sent*. Calgary: disorientation books, 1993. (nessun numero di pagina).

⁷⁵ Kroetsch, “(5) June 26, 1991”, in *Revisions*, op. cit. (nessun numero di pagina).

in some of the letters, I'm interested in the pronoun that has broken loose in our time – who 'you' is. There's a strain of lover in it, but there's also arguing about poetry with someone. I've actually thought of Fred [Wah].⁷⁶

L'identificazione del "tu" al quale sono rivolte le lettere diventa dunque ambigua perché sospesa tra il riferimento al "lover" e quello al collega e amico del poeta, Wah, un aspetto quest'ultimo che si rivela ulteriormente interessante se si considera che le lettere sono anche un momento di riflessione sulla poesia stessa, un "arguing about poetry" che dà la misura di quanto si faccia appassionata la discussione tra i due. Il problema, come emerge da una conversazione con Butling e Rudy, è tra l'altro quello di confrontarsi con un sé diverso, cambiato, perché tra la prima versione (solamente immaginata) e la revisione delle lettere spedite l'io poetico ha subito un'evoluzione e non si identifica più con colui il quale ha scritto le lettere: "The problem is still in my notion of self. (...) I wrote my own letters."⁷⁷ A emergere tra le pagine di questi ripensamenti è dunque essenzialmente il fatto che la "notion of self" è cangiante e rappresenta un nodo problematico, che influenza il modo di rapportarsi con l'altro, il "tu".

Dal punto di vista formale le *Revisions* costituiscono un momento di rottura sia con il *long poem* che con la poesia in prosa, in quanto ogni lettera consta di pochi di versi (dai dieci ai venti) che però non hanno la coerenza o la compattezza tematica di un'opera altrettanto sperimentale come "The Ledger" ad esempio. La composizione risulta infatti particolarmente frammentata, spezzata, quasi a tentare di seguire i pensieri del poeta:

- 1 *please delete, where indicated*
- if I understand you correctly you are saying that you
- 3 catastrophe is a shade of blue. Or is it merely the name
 of a perfume that once⁷⁸

In questo esempio si può notare come la poesia rifiuti di coagularsi attorno ad un nucleo tematico o a un filo logico, tanto che l'effetto complessivo è proprio quello di un accostamento di pezzi di discorso slegati, di frammenti raccolti e trascritti su carta. A emergere in un simile contesto di pensieri liberi e caotici sono però proprio quei pronomi "I" e "you" di cui si parlava poc'anzi: al verso 2 "you" viene ripetuto per tre volte, quasi a creare un refrain interno e un ritmo cadenzato, un continuo rivolgersi all'altra persona che risulta martellante, come se il poeta non potesse liberarsi di un pensiero ossessivo.

⁷⁶ Kroetsch in Butling and Rudy, *Poets Talk*, op. cit., p. 11.

⁷⁷ Ivi.

⁷⁸ Kroetsch, "(1) LATE APRIL? 1991", in *Revisions*, op. cit. (nessun numero di pagina).

La problematizzazione del rapporto tra Sé e Altro viene poi portata avanti anche nei frammenti successivi alle *Revisions*, che vengono pubblicati in parte come *chapbooks* e in parte in *A Likely Story: The Writing Life* (1995), la cronaca (in parte autentica e autobiografica, in parte finzionale) del farsi dello scrittore. In particolare in chiusura di questo testo troviamo una raccolta di brani poetici e in prosa che sei anni più tardi compariranno, per quanto piuttosto modificati, in *The Hornbooks of Rita K*. Mentre ci soffermeremo nel prossimo capitolo sull'analisi di questa raccolta, la prima dopo la pubblicazione di *Completed Field Notes*, è interessante notare che all'origine di un'opera così innovativa rispetto a quanto composto fino alla fine degli anni Ottanta vi sia proprio l'edizione di un altro *chapbook*: *The Red Shale Hornbooks*. Pubblicato solamente un anno prima degli *Hornbooks* e stilisticamente molto più interessante dei tentativi che erano comparsi in *A Likely Story*, questo *chapbook* contiene già alcuni elementi che caratterizzano la fase più recente della produzione poetica di Kroetsch: la focalizzazione sul frammento, che diventa sia perno delle scelte stilistiche che *Leitmotiv*; l'indagine identitaria, che più si fa approfondita più comporta una perdita di certezze sul Sé; infine, la tematizzazione del processo di scrittura e la riflessione sul ruolo del poeta e l'essenza della poesia. A condensare questi ultimi aspetti nel *chapbook* troviamo due versi particolarmente indicativi: "A shifty business this, writing the poem's/ weather."⁷⁹ Kroetsch dunque riduce sempre più lo spazio della composizione poetica, nonostante si renda conto delle difficoltà che la scrittura stessa comporta e delle oscillazioni che quasi meteorologicamente la rendono imprevedibile, al di là del controllo dell'autore stesso.

Ciò che emerge gradualmente nei primi *chapbooks* e si manifesta con maggiore evidenza in *The Red Shale Hornbooks* è dunque un processo di erosione della materia poetica, che trova proprio nella peculiare dimensione sia fisica che di fruizione del libretto la sua espressione ideale. Un simile sgretolamento troverà il suo apice proprio negli *Hornbooks of Rita K*, che rappresentano quasi un punto di non ritorno dopo il quale Kroetsch ritrova un certo equilibrio compositivo e mette da parte lo sperimentalismo formale. Questo è ciò che accade in altri due *chapbooks*, *Lines Written in the John Snow House* (2002) e *This Part of the Country* (2003), che nel 2004 vengono poi integrati nella seconda raccolta di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo, *The Snowbird Poems*, che rappresenta un momento di introspezione e riflessione fondamentale prima di giungere alla definizione di una poetica degli *sketches*.

⁷⁹ Robert Kroetsch. *The Red Shale Hornbooks*. Winnipeg: Pachyderm Press, 2000, p. 10.

2.2.3 Forma e contenuto: evoluzione della poetica di Kroetsch

Sulla base di quanto si è osservato finora a proposito dei *chapbooks* editi da Kroetsch tra il 1992 e il 2003 è possibile allora rintracciare in essi almeno due elementi essenziali che si ritrovano negli *sketches* dell'ultima opera: prima di tutto la forma breve, volutamente frammentaria, e in secondo luogo il rispecchiarsi di questa struttura a livello contenutistico, ossia nella graduale disgregazione del soggetto poetico. A tale proposito è interessante notare che già nel 1982 nella conversazione con Neuman e Wilson, *Labyrinths of Voice*, Kroetsch tracciava un parallelo tra lo sperimentalismo formale e linguistico e l'erosione in atto nel poeta:

I play on the edge of convention; I suppose that's one place where I bend the rules. I think I also take the risk of falling right into language: the danger of language taking over. There is an anxiety about language being separate from reality or being its own reality. I think a kind of erasure of self goes on in fiction-making.⁸⁰

La componente ludica della scrittura anticonvenzionale, sperimentale, d'avanguardia, si mischia dunque alla paura di soccombere sotto il peso del linguaggio stesso. L'ansia di cui parla Kroetsch è proprio quella dello scrittore postmoderno, consapevole del fatto che il linguaggio non è uno strumento neutro, bensì connotato culturalmente, socialmente, politicamente e così via. Questo presupposto viene in parte forzato da Kroetsch, che afferma appunto di cercare di “piegare” le regole del gioco a suo piacimento, così da mostrare le infinite possibilità espressive del linguaggio e al tempo stesso smontare le certezze sulla percezione del Sé. Sebbene Kroetsch riferisca un simile discorso alla narrativa (“I think a kind of erasure of self goes on in fiction-making”), è indubbio che egli presenti un processo di frantumazione del soggetto anche nella scrittura poetica dell'ultimo periodo. Ne sono un esempio concreto i *chapbooks* stessi, che cominciano a mettere a nudo una serie di problematiche legate all'identità del poeta e al suo rapportarsi con se stesso, con l'altro e infine con la propria opera. Kroetsch programmaticamente si assume il rischio di giocare con il linguaggio, ma soprattutto con la propria soggettività, messa in crisi proprio in quanto lo sperimentalismo può arrivare a prendere il controllo su chi scrive e cominciare a sgretolare, a erodere il Sé, proprio come succederà negli *Hornbooks of Rita K.*

In quella che si è definita la prima fase di scrittura poetica l'autore gioca in effetti “on the edge on convention”, utilizzando espedienti tipografici e ribaltando le regole sintattiche per mettere in discussione il pensiero logico, ma non viene coinvolto direttamente in quella che Wah definisce “a poetics of process”. Kroetsch agisce cioè sul piano formale, rimanendo pur sempre nel genere del *long poem*, con uno sperimentalismo che però non intacca molto la percezione che egli ha di sé. A partire dalla fase di produzione poetica successiva invece, durante gli anni Ottanta, lo scrittore opera

⁸⁰ Kroetsch in Neuman and Wilson, *LV*, op. cit., p. 50.

un decisivo cambiamento a livello stilistico, deviando verso la forma della poesia in prosa dell'*utannikki* mutuata da Wah e contemporaneamente iniziando un percorso di riflessione sulla propria identità di scrittore, attraverso l'utilizzo di un linguaggio metafinzionale che mostri chiaramente il processo creativo. La transizione dalla forma diaristica che fonde prosa e poesia ad una nella quale prevale il frammento avviene poi negli anni Novanta, quando Kroetsch comincia a pubblicare i propri componimenti separatamente e utilizzando i *chapbooks*, una forma editoriale che ben si adatta all'evoluzione degli stili e della poetica espressi dall'autore, in quanto sul piano strutturale gli permettono di frantumare la poesia in brani sparsi e su quello contenutistico di mostrare la sempre più incerta definizione identitaria. Il *chapbook* diventa esso stesso lo sforzo di tracciare un profilo dell'identità di Kroetsch, dato che spesso le poesie edite sotto questa forma rientrano poi nelle raccolte pubblicate successivamente, a dimostrazione del fatto che i singoli pezzi (i *chapbooks* appunto) possono tentare di rendere tramite un gesto artistico la figura intera, in modo analogo a quanto fanno i bozzetti dell'ultima raccolta di poesie.

CAPITOLO 3 – IL PASSAGGIO DAL *LONG POEM* AGLI *SKETCHES: THE HORNBOOKS OF RITA K* E *THE SNOWBIRD POEMS*

3.1 *The Hornbooks of Rita K*: poesia all'interno di una cornice

Quella degli *Hornbooks of Rita K* (2001) è un'opera per molti versi anticonvenzionale, prima di tutto perché in essa Kroetsch innesta abilmente lo *storytelling* all'interno della poesia, giocando con i generi letterari, e in secondo luogo perché sfida quelli che convenzionalmente sarebbero i ruoli di scrittore, lettore e protagonista di una storia. Non da ultimo, il gioco si trasferisce anche sul piano identitario, nel senso che quella che per il poeta è divenuta ormai ricerca costante di rimettere insieme i pezzi della propria identità si dispiega qui in un dedalo di componimenti che si rivelano talmente ambigui da poter essere attribuiti al poeta stesso così come ad una personalità “altra” o perfino a più personalità, ovvero quelle dei due personaggi che compaiono nella raccolta, Rita e Raymond. Non è un caso quindi che la protagonista nonché autrice degli *Hornbooks*, Rita Kleinhart, porti già nel nome un richiamo a Kroetsch stesso: identiche sono le loro iniziali (RK) e l'origine tedesca del cognome¹, così come alcuni aspetti biografici che si delineano nel corso della storia. Si stanno utilizzando qui volutamente alcuni termini presi dalla narratologia, proprio perché gli *Hornbooks* contengono una narrazione, una storia che potrebbe benissimo fare parte di un romanzo o di una *short story*. Come si cercherà di mostrare qui di seguito, l'opera mette in scena diverse tematiche che si compenetrano, come i confini labili tra realtà e finzione, e tra identità dell'autore e dei suoi personaggi. Sono confini che in queste poesie non reggono e in questo modo mettono in discussione il concetto di autobiografia e portando la riflessione sul significato di traccia e di frammento, ma anche sulla funzione della parola, della scrittura e, non da ultimo, della poesia stessa.

¹ Bisogna qui fare una parentesi sulla passione di Kroetsch per l'allusività dei nomi, dimostrata ad esempio in romanzi come *The Studhorse Man* (1969) nel quale i personaggi hanno nomi che rimandano alla mitologia classica: il narratore si chiama Demeter Proudfoot, una versione maschile di Demetra, dea protettrice dei raccolti e simbolo di fertilità e di vita, mentre il cavallo del protagonista, Hazard Lepage, si chiama Poseidon, un chiaro riferimento al dio del mare, che tra l'altro secondo il mito si trasformò in uno stallone per accoppiarsi proprio con Demetra, che a sua volta aveva assunto sembianze equine per nascondersi a lui. Per tornare dunque agli *Hornbooks* e a Rita Kleinhart, questo cognome sembrerebbe una scelta non casuale, visto che a livello puramente sonoro suona come “(dal) cuore piccolo” e probabilmente preannuncia una certa freddezza di Rita nei confronti di Raymond (questo è ovviamente un falso etimo, poiché *-hart* o *-hardt* è un costituente che non ha nulla a che fare con il tedesco *Herz*, cuore, o l'inglese *heart*).

3.1.1 La forma degli *Hornbooks* e la mise en abyme di scrittura e narrazione

La raccolta è suddivisa in sei sezioni inframmezzate dalle note dell'archivista, Raymond, che mano a mano chiariscono alcuni aspetti dell'opera, come il fatto che gli *Hornbooks* siano stati scritti appunto dalla poetessa Rita Kleinhart, scomparsa in circostanze misteriose dal museo d'arte moderna di Francoforte il 26 Giugno 1992 all'età di cinquantacinque anni. Questi particolari non sono per nulla secondari, se si pensa che Kroetsch è nato il 26 Giugno 1927, quindi anche la scelta della data può essere interpretata come un riferimento autobiografico. Oltre a Rita, Raymond è in effetti l'unico altro personaggio all'interno degli *Hornbooks*, fatto salvo per una breve apparizione di un'altra figura, quella di un poeta di nome Robert amico di Rita, che diventa un ulteriore rimando allo stesso Kroetsch. Raymond dapprima si presenta come un curatore, una semplice "voce" fuori campo a commento delle poesie-frammento della donna, poi però rivela la sua natura non neutrale rispetto all'autrice e all'opera:

Archivist's Note: Please allow me. Think of me as a voice without so much as a last name. I have proposed simply to add a footnote, a scrap of data, the slightest anecdote, at most a word, to Rita's dense poems.

Raymond I am, as it were, half technician to her sometimes obscured intention, half lover of the plain truth.

(...) We were, she and I, I should confess by way of explanation, intimate friends.

If I were to give my own contribution a title I would make it "The Poetics of Rita Kleinhart."²

Già da questo breve preambolo possiamo cogliere una serie di aspetti importanti per comprendere l'intera opera. Prima di tutto il fatto che l'archivista senta il bisogno di specificare che il suo intervento sulle poesie di Rita così come la sua presenza nell'opera sono minimi (solo annotazioni di una voce priva di identità) preannuncia in realtà tutt'altri sviluppi: proprio il suo presentarsi lo rende da subito un personaggio all'interno degli *Hornbooks*, ci dice già che egli avrà probabilmente un ruolo che non si limita a quello del curatore di un'opera. Una simile "Archivist's Note" ricorda in effetti quelle che Gianni Celati ha definito "le prefazioni paradossali",³ ossia le introduzioni che spesso aprivano i romanzi borghesi del Settecento, come ad esempio *Moll Flanders* (1722) di Daniel Defoe, e che anziché suggerire un'immedesimazione del lettore col protagonista invitano il primo ad un "esame critico"⁴ di quanto andrà a leggere. Anziché però intervenire in prima persona con un preambolo come Defoe in *Moll Flanders*, Kroetsch mette in guardia il lettore attraverso le parole del suo narratore stesso. Raymond rivela difatti il suo coinvolgimento personale parlando del

² Robert Kroetsch, *The Hornbooks of Rita K.* Edmonton: University of Alberta Press, 2001, p. 7. Tutti i riferimenti a quest'opera saranno inseriti tra parentesi nel testo.

³ Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura.* Torino: Einaudi, 2001, p. 8. (Prima edizione 1975).

⁴ Ivi.

rapporto con Rita come quello tra “intimate friends”, espressione ambigua che fa intuire una possibile relazione tra i due e che tra l’altro stride col proposito di presentare l’opera in modo totalmente neutrale. A conferma della parziale inattendibilità dell’uomo si prenda un’affermazione piuttosto discutibile come quella in cui egli si dichiara per metà “technician” che interpreta le intenzioni di Rita e per metà amante della verità – una “plain truth” sulla natura della quale tutta l’opera si interroga – questo a riprova che Raymond non è in grado di dirci la verità se non in modo parziale e soggettivo, tanto più che egli assumerà un ruolo sempre più incisivo e una presenza preponderante, arrivando ad occupare con i suoi commenti molto più spazio della stessa protagonista dell’opera. Sotto questo aspetto si può considerare Raymond quello che Celati chiama “scrittore mancato”, ossia “un autore che non riesce o non può più riconoscersi come tale, e quindi ondeggia tra i diversi ruoli di copertura del lettore e del personaggio.”⁵ La presenza ingombrante di Raymond da un lato e la sua ambigua collocazione all’interno dell’opera dall’altro renderanno dunque sempre più difficoltoso distinguere l’autore (anzi l’autrice) degli *Hornbooks* dal suo commentatore e anche da Kroetsch stesso.

La questione dell’authorialità si rivela essere allora un elemento importante in questa opera, che rimanda in effetti a un più ampio dibattito critico-teorico sulla letteratura postmodernista. Si pensi ad esempio a quanto sostiene Roland Barthes nel suo noto saggio “La mort de l’auteur” (1968), che decretando appunto “la morte dell’autore”, ossia la fine della sua funzione primaria nella creazione del senso dell’opera, tenta di liberare il testo dall’automatica associazione con il suo scrittore (le sue intenzioni ma anche il suo background biografico), fatto che costituirebbe un limite interpretativo nei confronti dell’opera.⁶ Secondo Barthes infatti la scrittura sarebbe quel “nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive”,⁷ per cui la voce autoriale verrebbe a perdere il suo primato sull’opera lasciando spazio solamente al testo. In modo analogo Wayne Booth sottolinea l’autonomia dell’opera, che sarebbe il prodotto di un “implied author”,⁸ un principio creativo che sta alla base del processo narrativo ma che non rappresenterebbe una persona reale bensì si limiterebbe a fare le veci di un “official scribe”.⁹ Simili prospettive spostano di fatto l’attenzione sul ruolo del lettore, che diventa un elemento importante nel processo di creazione del contenuto del testo (o di co-creazione in collaborazione con lo scrittore). A questo proposito Federico Bertoni pone l’accento proprio sulla tensione tra quanto l’opera richiede al lettore e la libertà di quest’ultimo di agire fattivamente a livello di quanto è veicolato nel testo:

⁵ Ibid., p. 142.

⁶ Cfr. Roland Barthes, “La mort de l’auteur”, in *Manteia*, V, 1968. Trad. it. di B. Bellotto, “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. Torino, Einaudi, 1988: 51-64.

⁷ Ibid., p. 51.

⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 71. (Prima edizione 1961).

⁹ Ivi.

il testo, strutturando il ruolo del lettore, tenta di guidare e di controllare retoricamente le sue possibili mosse, imponendogli un modello di lettura prestabilito; d'altra parte, (...) il lettore deve partecipare creativamente alla costruzione del testo, eseguendo alcune operazioni che dipendono dalla sua abilità e dalla sua iniziativa personale.¹⁰

Nella letteratura contemporanea dunque il rapporto tra testo e lettore è un processo di continua negoziazione di significati, una dinamica che si gioca tra una certa misura di strutturazione dell'opera e la libertà interpretativa e creativa del suo fruitore. Lo spazio d'autonomia lasciato al lettore insieme alla partecipazione attiva richiesta dal testo sono d'altronde due aspetti che interessano anche Kroetsch sia come critico letterario che come scrittore, tanto che in varie occasioni – nei saggi e nelle interviste – ricorda che nella letteratura postmodernista “[t]he reader is restored to the active role that he should have”.¹¹ Nei romanzi poi lo scrittore mette in scena una serie di narratori inattendibili, come Demeter Proudfoot in *The Studhorse Man* o il professor Mark Madham in *Gone Indian* (1973), che si trovano a dover ricostruire la storia di una persona a loro vicina (per esempio nel caso di Madham a partire da dei nastri registrati dal suo defunto studente Jeremy Sadness) e che, operando una ricostruzione palesemente parziale e di parte, costringono di fatto il lettore ad intervenire per colmare quelle lacune lasciate più o meno volutamente dal narratore. Analogamente, in poesia Kroetsch problematizza il gioco tra i ruoli di autore, narratore e lettore e in particolare negli *Hornbooks* procede ad una *mise en abyme* dei processi di scrittura e lettura, così che il lettore si trova di fronte a una serie di testi (quelli composti da Raymond) che ne contengono altri (le poesie di Rita) e che contemporaneamente riflettono sul farsi dell'opera poetica. Rispetto a quest'ultimo punto si può affermare che lo scrittore inserisca negli *Hornbooks* un altro elemento tipico della letteratura contemporanea: la metafinzione. Come precisa Patricia Waugh, con questo termine infatti si indica un'opera che “self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”¹² Riflettendo sulla propria natura artificiale ed esponendo chiaramente gli strumenti della creazione artistica, il testo metafinzionale rappresenta dunque un ulteriore mezzo per scardinare le certezze sul reale e sui parametri di distinzione tra “fiction and reality”. Kroetsch sfrutta un simile potenziale di sovversione all'interno del tessuto narrativo dell'opera non solo per portare alla luce la finzionalità del testo scritto (o dei vari testi), ma anche per mettere in discussione l'identità stessa di chi scrive. L'interpolazione di funzioni narrative che collassano l'una nell'altra da un lato – tanto che è difficile attribuire ruoli distinti ad autore, narratore e lettore – e di elementi metafinzionali dall'altro si rivela essere il nodo centrale per interpretare gli *Hornbooks*, che di fatto nel

¹⁰ Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*. Milano: LediPublishing, 2010, p. 237. (Prima edizione 1996).

¹¹ Kroetsch, *LV*, op. cit., p. 41.

¹² Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984, p. 2.

problematizzare insieme la scrittura e la questione identitaria si rivelano particolarmente funzionali ad esprimere la poetica di fondo dell'opera.

Prima di passare all'analisi dei contenuti di questa raccolta è però opportuno chiarire con esattezza cosa siano gli *Hornbooks*, che in realtà rappresentano sia una forma espressiva che la poetica stessa dello scrittore. Il termine *hornbook* infatti indica principalmente un antico strumento formato da un foglio di carta montato su un supporto di legno o di corno (da qui la parola *horn*) che incorniciava l'alfabeto oppure filastrocche, poesie o preghiere e che dunque, come spesso succedeva in ambiente protestante, univa lo studio della lingua a quello della dottrina religiosa.¹³ Come per *The Ledger* e *Seed Catalogue*, Kroetsch usa un oggetto (l'*hornbook* appunto) che da un lato "informa" letteralmente la poesia, in quanto si tratta di 99 brevissimi componimenti – proprio perché nella logica stessa dello strumento didattico dovrebbero essere contenuti in una sola pagina – e dall'altro sfrutta le potenzialità insite nella stessa parola *hornbook*, utilizzandola anche nel suo significato odierno di trattato, manuale di base che si può utilizzare per consultazione. Per fare questo egli parte come nel caso del *ledger* dalle definizioni che si danno nel dizionario, che qui troviamo nell'epigrafe:

HORNBOOK...a leaf of paper containing the alphabet, the Lord's prayer ect., mounted on a wooden tablet with a handle, and protected by a thin plate of horn.

HORNBOOK...a treatise on the rudiments of a subject: a primer.

– The Canadian Oxford Dictionary (1998) (nessuna pagina)

Kroetsch cerca proprio con gli *Hornbooks* di sfruttare queste due accezioni del termine per i suoi scopi (tutt'altro che didattici), ribaltandone in effetti il significato, per mostrare così l'assurdità insita nel pensare che la parola possa rispecchiare fedelmente il reale in uno spazio forzatamente limitato come quello di una unica pagina bianca. A conferma di ciò si prenda la definizione del termine che invece troviamo all'interno degli *Hornbooks* ad opera di Raymond, tra l'altro non all'inizio come ci si aspetterebbe bensì a circa un quarto dell'opera:

[hornbook #4]

The hornbook is itself a book, but a book one page in length. Framed and wearing a handle, covered in transparent horn, it sets out to fool no one. It says its say. Rita Kleinhart seems not to have got a handle on this realization. What she claimed for her poems was exactly that which they did not provide: the clarity of the exact and solitary and visible page. The framed truth, present and unadorned. Not a page for the turning, no, but rather the poem as relentless as a mirror held in the hand. The framed and confident statement, announcing precept or command; the framed list, offering the barest alphabet and numerals of our lives. A one-page book covered in horn, but not a horny book. (24)

¹³ Sull'origine e l'uso dell'*hornbook* cfr. Andrew White Tuer, *History of the Horn Book*. New York: B. Blom, 1967.

Camuffata con una buona dose di ironia e giochi di parole ci viene presentata qui una vera e propria formulazione del pensiero di Kroetsch sulla questione della verità e della sua rappresentazione tramite la parola: l'*hornbook*, pur presentandosi come un mezzo che teoricamente dovrebbe rendere in modo “trasparente” la verità (o forse più in generale la vita) quasi fosse uno specchio, in realtà non può che divenire il simbolo di una conoscenza frammentata e frammentaria del reale, in quanto mera cornice entro la quale non c'è spazio per contenere il tutto. L'oggetto assurge quindi a paradigma della diffidenza verso un concetto di parola che possa riuscire a rappresentare la verità (concepita come assoluto), riflettendola come uno specchio. Quello che si può leggere in un *hornbook* è eventualmente solo un pezzo, una parte di tale verità, che comunque risulta assurda quando posta in termini di precetto, comando o affermazione perentoria. L'*hornbook*, pur presentandosi come specchio della verità, non può rendere la cifra della vita umana se non in modo appunto esclusivamente letterale e parziale: come “framed list, offering the barest alphabet and numerals of our lives”. Se da una parte si afferma che Rita avrebbe voluto esibire una verità “incorniciata”, esattamente così come essa si mostra, dall'altra le sfugge qualcosa, forse non si rende conto che cercando di presentare (o rappresentare) la verità in quel modo essa perde di profondità, rimane il frammento incorniciato che afferma se stesso, ma che non permettendo di “girare pagina” resta astratto e fine a se stesso, avulso da un contesto che invece riuscirebbe a far parlare quella pagina. Si comincia qui allora a intravedere un'idea di poesia leggermente differente da quella proposta in precedenza da Kroetsch: per quanto essenzialmente frammenti, parti di una verità sulla vita umana, gli *Hornbooks* rappresentano comunque il tentativo di dare conto del reale così come è percepito e vissuto dal poeta, dall'artista. Mentre tradizionalmente gli *hornbooks* nascono proprio come oggetti, si manifesta nell'opera una componente immateriale data dal fatto che invece di presentarsi come vere cornici che contengono poesie e pensieri di Rita, gli *hornbooks* risultano essere in effetti dei brevi componimenti contenuti all'interno dei commenti di Raymond. In quanto traccia concreta, “oggetti” immateriali lasciati dalla poetessa prima della sua scomparsa, essi fanno supporre che sia possibile raccogliere appunto tracce del reale nonché frammenti della personalità di chi li ha composti, anche se questi da soli non sono sufficienti per dar conto della dimensione umana.

Un ulteriore aspetto da rilevare rispetto alla forma della raccolta è che siamo in presenza di brevi stralci di poesia (appunto perché ogni *hornbook* dovrebbe essere contenuto in una sola pagina) numerati da zero a 99 allo scopo di distinguerli e suddivisi in sei sezioni: “The Marginalia Hornbooks”, “The Battle River Mound”, “The Kyoto Mound”, “The Calgary Trail Mound”, “The RK Hornbook Retractions” e “The Red Shale Hornbooks”. In realtà a proposito della numerazione la questione si complica, visto che le poesie sono effettivamente più di 99 e vengono oltretutto

presentate in ordine sparso: alcune non sono nemmeno numerate, ma presentano una lettera dell'alfabeto oppure la denominazione di frammento, o invece sono attribuite o dedicate a persone; questi particolari fanno pensare ad una potenziale *mise en abyme* del discorso sull'alfabeto, dato che gli *hornbook* stessi sono nati come strumento didattico per insegnarlo. Infine, quasi ad alimentare ulteriormente il caos, alcuni numeri si ripetono più volte, anche se non necessariamente trattano dello stesso argomento, per cui viene da domandarsi perché frammenti differenti abbiano lo stesso numero. Verosimilmente questa modalità di accumulo disordinato delle poesie rappresenta un mezzo per portare l'attenzione del lettore sul problema dell'arbitrarietà dei segni e delle denominazioni, nonché sul fatto che non è forse tanto importante la sequenza nella quale leggiamo gli *Hornbooks*, bensì bisogna guardare con più attenzione al loro contenuto. In effetti, per quanto apparentemente slegati e presentati in modo caotico, i componimenti rivelano una coerenza interna che diventa sempre più forte ed evidente mano a mano che si prosegue con la lettura. Mentre con le prime pagine sembra di aver messo piede in una realtà talmente intima e interiore da essere difficilmente compresa, in quanto rispecchia il mondo mentale di Rita, l'accumularsi e accavallarsi degli *Hornbooks* e dei commenti di Raymond fanno sì che si cominci lentamente a vedere il quadro generale. Da un lato questo disegno consta della storia dell'artista-Rita, del suo rapporto con Raymond e della sua misteriosa scomparsa, dall'altro emerge come ciò che di primo acchito parrebbe un insieme di pensieri disordinati abbia in realtà una coesione che ha il suo perno nell'artista stesso. È difatti attorno al ruolo del poeta e al suo rapporto con la poesia che gravitano le considerazioni talvolta piuttosto criptiche degli *Hornbooks*. Anche quando questi trattano di questioni apparentemente lontane dall'argomento poetico e creativo (come ad esempio l'ossessione di Rita per le porte sul retro delle case), in effetti essi ci parlano della vita del poeta e della sua prospettiva, ci fanno guardare la realtà coi suoi occhi e quindi chiariscono in un certo modo anche il suo pensiero.

3.1.2 *Un accumulo di tracce e frammenti: l'importanza dello scarto*

Gli *Hornbooks* si possono dunque interpretare in prima istanza come un tentativo di definire i ruoli di artista, opera e fruitore, di dare un senso alla creazione poetica stessa e a chi la scrive, sebbene, come si vedrà più avanti, Rita stessa dichiara proprio di voler scomparire dall'opera, scrivendo un'autobiografia nella quale ella non compare. L'intenzione di non voler lasciare traccia di sé pur scrivendo della propria esperienza di vita rimanda alla questione della traccia, un nodo tematico che si collega direttamente alla scrittura e che Kroetsch mutua dal pensiero di Derrida. Il filosofo

francese infatti in una serie di saggi, tra i quali “La différence” e “Ousia et grammè”,¹⁴ sostiene che la traccia rappresenta il segno della coesistenza di ciò che è presente e di ciò che è assente, ossia sostanzialmente della stessa *différance* che si manifesta all’interno dei testi come “traccia della cancellazione della traccia”.¹⁵ La decostruzione derridiana mira a far emergere “nel testo” così come “nella lingua che parliamo”¹⁶ la traccia di quel differimento temporale e al tempo stesso di quello spazio di discrepanza che è appunto la *différance*. Per recuperare ciò che è stato dimenticato o che non compare esplicitamente in un testo è dunque necessario andare alla ricerca delle tracce, che possono indicare contemporaneamente la presenza di un elemento e del suo contrario mancante. Per tornare all’opera di Kroetsch, si può dunque rilevare come lo scrittore riprenda il concetto derridiano di traccia scegliendo di utilizzare gli *hornbooks*: questi rappresentano infatti le tracce lasciate dietro di sé da Rita Kleinhart, dall’altro essi sono la ricerca stessa delle tracce, un percorso fatto di domande e tentativi di giungere ad una conoscenza (per quanto parziale) della verità. Se si prende in considerazione l’*hornbook* che apre la sezione più ampia della raccolta, intitolata “The Battle River Mound”, si scopre che Rita si interroga proprio sulla questione della traccia:

[hornbook #99]

The question is always a question of trace.

What remains of what does not remain? (8)

Seguendo la numerazione questo sarebbe in effetti l’ultimo *hornbook* lasciato da Rita, del quale Raymond ci dice che esistono svariate versioni in merito alle quali la poetessa non aveva espresso una preferenza. È particolarmente significativo allora che sia proprio Raymond a operare questa scelta in vece di Rita, selezionando in effetti come ultimo frammento un distico che conclude l’opera con un interrogativo che lascia in sospeso il lettore, invitandolo a riflettere sulla questione della traccia. Il parallelismo sintattico dei due versi, che mette in ulteriore evidenza le parole-chiave (*question, what e remain/s*), si può interpretare come un mezzo stilistico che ben rappresenta l’arrovellarsi dell’artista su una domanda, che si rivela poi quasi profetica se si pensa che gli stessi *Hornbooks* sono l’unica traccia lasciata dalla poetessa scomparsa. Cosa rimane dunque di un artista che non c’è più? Forse la sua opera, ma non solo, poiché la stessa assenza della donna diventa un elemento importante da indagare, la traccia lasciata da un vuoto che rimane a Raymond, ma anche al lettore, da interpretare.

Poco più avanti Raymond ci dice che Rita non era il tipo che cercava connessioni, intendendo implicitamente dunque che il suo modo di procedere artistico è per accostamento, per accumulo, più

¹⁴ Derrida, *Margini della filosofia*, op. cit., pp. 3-29 e 33-78.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ivi.*

che per collegamenti logici, e in effetti gli *Hornbooks* ne sono una prova. Ecco come viene riportato il pensiero di Rita da un Raymond sconvolto, alterato per l'irrazionalità delle affermazioni della donna: "Rita was not one to look for connections. (...) she went on to reckon that her language was freighted with no end of traces that were neither literal nor metaphoric. What in hell, then, I would like to have asked her, were they?" (15). Il rifiuto di Rita di utilizzare la lingua in modo logico, letterale o figurato che sia, connotandola attraverso lo sfruttamento di strumenti retorici quali ad esempio la metafora, indica di fatto la sua scelta di non decidere di adottare uno stile denotativo piuttosto che uno connotativo. Questo aspetto ricalca d'altra parte la modalità di pensiero derridiana, che conserva uno spazio di indecidibilità tra gli opposti – la *différance* appunto – per evitare di risolverli in una sintesi logica ed optare così per il mantenimento della contraddizione. Se Rita propone l'accumulo anziché la sintesi dei testi, non è allora un caso che tre delle sezioni della raccolta siano denominate *mound* ("The Battle River Mound", "The Kyoto Mound" e "The Calgary Trail Mound"), ossia "cumulo, mucchio, montagna, tumulo", un termine significativo perché come sappiamo a partire da opere come "The Ledger" Kroetsch fa un uso consapevole della polisemia, una stratificazione che rinvia a più elementi e a una moltiplicazione di sensi. Quindi *mound* assume importanza in quanto rappresenta un rimando al cumulo di documenti lasciati da Rita alla sua scomparsa e tra i quali Raymond fruga e mette ordine, cercando di dare loro una forma e una spiegazione; allo stesso tempo è un riferimento al processo di scrittura (e di conoscenza), che secondo Kroetsch avviene per accumulo di tracce e frammenti, un aspetto questo mutuato come si detto anche dal pensiero di Foucault e dalla sua opera *L'archeologia del sapere*; infine anche il significato denotativo di "tumulo" non è da trascurare, perché il termine può rimandare alla morte e alla fascinazione di Rita per i cimiteri (in particolare quelli delle praterie) che viene associata a quella per le porte sul retro delle case, anch'esse simbolo di abbandono e di una ripetitività che affascina:

It was the stolid, dumb, wooden repetition, from graveyard to graveyard, that fascinated her.

She found that same stolid, dumb, fascinating repetition in back doors.

Back doors are the very locus of discharge and communality. (...)

What is more precious in our collective biography than those very things that we elect to conceal or discard? Discard is the most enduring version of circulation; discard, not retention, constitutes the materiality of trace. (12-13)

Mentre sul piano stilistico la "fascinating repetition" che Rita riscontra ugualmente nei cimiteri e sul retro delle case viene resa dal ripetersi nelle prime due proposizioni citate sia di alcuni termini (*stolid*, *dumb* e *repetition*) che dalla stessa struttura sintattica, costruita attorno ad un asindeto che dà l'idea di un accumulo di elementi, sul piano contenutistico si riscontra la centralità del tema del

rifiuto. Lo scrittore infatti crea una corrispondenza tra termini come *discharge* e *discard* (iterato sia come verbo che come sostantivo) che si giocano all'interno di un ampio campo semantico: quello dello scarto, dell'eliminazione e dell'abbandono, del rifiuto che concettualmente si contrappone all'idea di permanenza e di conservazione insita in termini come *enduring* e *retention*. Paradossalmente quindi si afferma che a fondare la "materiality of trace" non vi è ciò che secondo la logica comune rimane e si conserva bensì il suo contrario, ovvero proprio quello che viene buttato, rifiutato, che diventa addirittura "precious". Da un lato quindi si sottolinea l'importanza del rifiuto, una vera e propria traccia che rimanda alla comunità stessa che decide cosa scartare e cosa no (determinando quindi la natura dell'utile) e che in questo modo rivela qualcosa di sé; d'altra parte si introduce un concetto molto importante, quello di "collective biography", del quale però si rimanda al prossimo paragrafo, dove si approfondirà la questione della scrittura (auto)biografica.

Pur non essendo questa la sede per sviscerare il concetto di scarto in letteratura, per comprendere meglio la rilevanza del discorso introdotto negli *Hornbooks* possono risultare illuminanti le parole del sociologo polacco Zygmunt Bauman, che in *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts* (2004) evidenzia la fondamentale ambivalenza di ciò che viene scartato. In primo luogo Bauman osserva che lo scarto è parte dell'utile *ab origine*, in quanto è il frammento, ritaglio o involucro di qualcosa che è o è stato importante e anche quando si decide di eliminarlo esso costituisce sempre, anche solo idealmente, un rimando a quella che era la propria funzione; d'altro canto però lo scarto suscita anche repulsione perché viene destinato dall'uomo ad essere rifiutato, scartato:

Waste is sublime: a unique blend of attraction and repulsion arousing an equally unique mixture of awe and fear. (...) no objects are 'waste' by their intrinsic qualities and no object can become waste through their inner logic. It is by being assigned to waste by human designs that material objects, whether human or inhuman, acquire all the mysterious, awe-inspiring, fearsome and repulsive qualities listed above.¹⁷

Bauman ci ricorda dunque che quella di essere uno scarto non è una qualità intrinseca dell'oggetto, bensì un'attribuzione data ad esso dall'uomo secondo la logica dell'utile/ inutile. Negli *Hornbooks* questo discorso viene ulteriormente sviluppato, azzardando che il rifiuto, ancora più di ciò che viene conservato, costituisce qualcosa di valore, è una traccia materiale che parla delle abitudini umane, tanto che Raymond arriva appunto a chiedersi: "What is more precious in our collective biography than those very things that we elect to conceal or discard?". Sotto questo punto di vista si potrebbero dunque considerare gli *Hornbooks* stessi come un accumulo di scarti che getta luce sul rapporto di Rita con il reale, ma anche con l'altro (Raymond) e con l'arte. La poesia infatti si può interpretare come qualcosa di effimero, destinato prima o poi ad essere scartato e a divenire al

¹⁷ Zygmunt Bauman, *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Cambridge and Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 22.

contempo l'unica traccia (anche quando assente) di chi l'ha composta, un segno importante per ricordare. Raymond stesso, dichiarandosi fin dall'inizio un archivista, contribuisce col suo lavoro alla conservazione di questo materiale che altrimenti sarebbe potuto andare perso; certamente il suo ruolo si allontana progressivamente da quello del professionista, poiché visto l'ordine caotico in cui vengono presentati i frammenti e la sua sempre più ingombrante presenza esegetica non si può dire che egli segua un metodo rigoroso di archiviazione o di commento ai testi. Ad ogni modo risulta interessante notare che Raymond opera su frammenti che rischiano di essere dimenticati al pari della loro autrice, che a sua volta cerca paradossalmente di annullarsi nel tentativo di lasciare una traccia di sé. Ai concetti di rifiuto, scarto e abbandono viene allora a collegarsi quello di memoria: la "materiality of trace" di cui parla Raymond è difatti costituita essenzialmente da tutto ciò che viene abbandonato, un segno tangibile che risulta essere fondamentale per interpretare e ricostruire ciò che non c'è più o che non si ricorda più. Il modo di procedere di Raymond si avvicina pertanto più al lavoro dell'archeologo che a quello dell'archivista, in quanto egli va rintracciare quei frammenti trascurati, ma pur sempre presenti. Se pensiamo alle parole di Kroetsch nel già citato saggio "The Moment of the Discovery of America Continues" ci rendiamo conto che anche ciò che è dimenticato lascia traccia e può essere importante per ricordare:

Where I had learned the idea of absence, I was beginning to learn the idea of trace. There is always something left behind. That is the essential paradox. Even abandonment gives us memory.¹⁸

Come si è visto nel primo capitolo, questa affermazione si riferisce al momento epifanico in cui Kroetsch bambino scopre non lontano da casa segni della presenza dei bufali, che però si sono estinti ben prima che lui nascesse con l'arrivo dell'uomo bianco e quindi sono tracce che parlano di un'assenza. Come ci dice lo scrittore, per quanto paradossale possa sembrare, anche quello che viene dimenticato lascia traccia di sé ed è così, esaminando questa traccia o il vuoto lasciato da essa, che si può recuperare la memoria di ciò che non c'è più. La poesia allora può essere intesa sì come scarto, ma anche come segno dell'assenza, ossia come rielaborazione artistica che si basa sulla percezione di un vuoto. Il recupero della memoria, in particolar modo di ciò che manca o che è stato obliato, può avvenire tramite l'espressione poetica, che diviene traccia di quel "something left behind". Come si cercherà di mostrare nel prossimo paragrafo, è attraverso la poesia che Rita scopre tanti "vuoti", uno su tutti quello tra la parola e il reale, aspetti sui quali Raymond si arrovela nel corso dell'intera opera per cercare una spiegazione razionale, che in ultima istanza si rivelerà essere impossibile.

¹⁸ Kroetsch, *LTW*, op.cit., p. 2.

3.1.3 Il dissolversi della figura dell'autore

Un altro elemento importante per cercare di definire la poetica espressa negli *Hornbooks* è il discorso sulla scrittura autobiografica, che nel caso di Rita si allontana gradualmente dalla dimensione individuale della scrittura per legarsi invece al concetto di “collective biography” del quale si è accennato a proposito dello scarto. Esso viene difatti introdotto da Raymond (che rivendica la paternità dell'espressione¹⁹) per indicare la volontà di Rita di uscire dalla dinamica di una scrittura del soggetto singolo, per avvicinarsi piuttosto a modalità che rispecchino la voce di una comunità intera. Proprio per chiarire questo punto Raymond fa presente che spesso negli scritti di Rita siamo di fronte a uno slittamento dei pronomi personali che riflette il suo tentativo di mettere in discussione la formulazione stessa del sé: dal pronome personale “I” (per esempio: “Sometimes I hear in my speech traces of languages I don't remember knowing”, 14) Rita passa prima ad utilizzare “it” (oppure un pronome indefinito, come nell'*hornbook* 83: “One cannot, now, be a love poet. Now one can only be a desire poet”, 11), quasi a voler privare la poesia dell'intervento del singolo, della prima persona singolare, per arrivare infine all'uso del “we”, che rispecchia il raggiungimento di una dimensione di scrittura più ampia, comunitaria (si prenda come esempio l'*hornbook* G: “We are fooled by the map./ Because of the map/ we are tricked into setting out”, 87). La scrittura quindi è intesa come chiave per esplorare il passaggio da una nozione di sé unico e singolare a uno collettivo, nel quale l'individuo si annulla: così il poeta stesso può scomparire, proprio come fa Rita, sia nella sua opera che nella realtà. In un *Hornbook* particolarmente significativo – il numero 7 – la poetessa afferma: “I am attempting to write an autobiography in which I do not appear.”²⁰ A tal proposito è interessante notare che è di nuovo in Derrida e nella sua formulazione di una “poetica della traccia”²¹ che è possibile ritrovare la connessione tra la scomparsa del soggetto e il concetto di traccia, in particolare della scrittura intesa “come cancellazione: del presente e dunque del soggetto, del suo proprio e del suo nome proprio.”²² Secondo il filosofo infatti l'annullamento del soggetto sarebbe necessario per procedere alla decostruzione del logocentrismo presente in modo più o meno conscio ed esplicito in qualsiasi testo scritto: “La traccia è la cancellazione di sé, della propria presenza, è costituita dalla minaccia o dall'angoscia della propria scomparsa irrimediabile (...).”²³ Il paradosso insito nel postulare l'esistenza di un segno concreto (la traccia appunto) di qualcosa, anzi di qualcuno, che si è annullato

¹⁹ Nell'*hornbook* numero 84: “Rita Kleinhart was persuaded that her notion of collective biography – the expression is mine, not hers – could not be located in a system of beliefs or a narrative of origins. It could only be located, literally and momentarily, in back doors”. (10).

²⁰ Ibid., p. 29.

²¹ Jacques Derrida, “Freud et la scène de l'écriture”, in *L'écriture et la différence*. Paris : Editions du Seuil, 1967. Trad. it. di G. Pozzi, “Freud e la scena della scrittura”, in *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi, 1971, p. 296.

²² Ivi.

²³ Ivi.

in quello stesso segno è funzionale per Derrida al fine di mostrare l'intervallo di *différance* all'interno dei testi. Sulla base di presupposti concettuali analoghi a quelli del filosofo francese, Kroetsch mette in atto negli *Hornbooks* il paradosso intrinseco del voler scrivere un'autobiografia nella quale si cancelli la componente fondamentale, cioè quell'"io" che è alla base del concetto stesso di auto-biografia; oltretutto per Kroetsch l'annullarsi dello scrittore è funzionale a dare spazio alla biografia collettiva, intesa qui a mio avviso non come biografia di una comunità in particolare ma dell'umano in generale (cioè come scrittura che rispecchi la vita del singolo, ma non di un individuo specifico). L'intento espresso da Rita coincide con la poetica di Kroetsch, troviamo infatti simili concetti formulati dal poeta stesso in un componimento che – paradossalmente – fa parte di un'opera fortemente autobiografica, *A Likely Story. The Writing Life*:

It is not possible to write
 an autobiography. By the
 155 time I learned that lesson
 it was too late for me to
 avoid the necessity.
 (...)
 173 By borrowing fragments
 of other lives I borrow an
 175 autobiography of my
 own. I disappear, only to
 discover that I have once
 again made a turn in the
 labyrinth and met the
 180 monster with the body of
 a human and the head of
 a bull.
 Or is it the other way
 round? I forget.²⁴

Se da un lato Kroetsch pone l'accento sul paradosso dell'impossibilità di produrre un'autobiografia pur sentendo la necessità di scrivere di sé, dall'altro propone un *escamotage* per ovviare al problema che, a ben vedere, è proprio quello messo in atto negli *Hornbooks*, ovvero l'impadronirsi

²⁴ Kroetsch, *A Likely Story*, op. cit., pp. 117-118.

dei frammenti di altre vite (anche di personaggi di finzione come Rita) per costruire la propria autobiografia. Lo svanire dell'autore nell'opera è dunque una conseguenza dell'atto estremo di appropriazione dell'identità altrui, che d'altro canto si rivela un'operazione non priva di rischi: così facendo infatti il poeta corre il pericolo di trovarsi di fronte a un mostro, a un ibrido terrificante come il Minotauro mitologico (vv. 176-182). L'incontro con questa creatura può rimandare idealmente a quello con il Sé più profondo e sconosciuto, che si riesce a raggiungere e affrontare solo dopo essersi inoltrati nel labirinto della propria soggettività. La scomparsa dell'autore nell'autobiografia, sembra allora dirci Kroetsch, non è che un altro modo per venire a contatto con il profondo, con quella parte di Sé che non è né del tutto umana né totalmente bestiale (o ancestrale, primigenia se vogliamo). Forse proprio per questo motivo quella di scrivere un'autobiografia diviene una necessità, risponde cioè all'esigenza di conoscersi meglio attraverso la scrittura, che può di fatto riportare in superficie frammenti del Sé. Una simile operazione poetica va dunque nella direzione di una ricerca identitaria personale, che però nel caso di Rita si coniuga con la volontà di cancellare il Sé nella scrittura autobiografica. Tale contraddizione si risolve se si ripensa al concetto di "collective biography" introdotto negli *Hornbooks*, tramite il quale si comprende che la necessità di annullare l'individualità gioca a favore dell'espressione di una dimensione collettiva, ovvero di rendere un sentire umano che non ha a che fare col singolo in quanto individuo isolato, ma inteso come parte dell'umanità intera.

Si può affermare dunque che per quanto concerne gli *Hornbooks* siamo di fronte ad una modalità di scrittura autobiografica che però non si sofferma sulla biografia di una persona specifica, poiché l'intenzione è piuttosto quella di ampliare la prospettiva in modo da comprendere più in generale l'esistenza umana. A questo proposito risultano illuminanti le riflessioni di Dudek sulla necessità di andare oltre al concetto di autobiografia in poesia e, sebbene il critico riferisca il discorso alla forma del *long poem* (che non corrisponde a quella breve e frammentata degli *Hornbooks*), è possibile tracciare un parallelo con la concezione di autobiografia presentata nella raccolta di Kroetsch:

autobiography as such is not the subject of the long poem, it is merely incidental, since the real subject is something else. (...) The real subject is a search, the search for a truth of personal being and experience such as poetry has never in the past been privileged to explore. It is a voyage in a new found land. Because it is personal, and because the only certainty is personal immediacy – Descartes the great doubter said it, 'Je pense, donc je suis' – we have autobiographical particulars, personal references, in the poem. But they are there only to advance the cause, to support the project, which is a search and a preliminary survey of existence, from a position of total freedom.²⁵

Nel porre l'accento sul fatto che la questione della presenza di elementi autobiografici in poesia è funzionale ad esprimere "the search for a truth of personal being and experience", Dudek riduce la

²⁵ Dudek, "Beyond Autobiography", op. cit., p. 112.

rilevanza dello stesso dato autobiografico, che risulta quindi essere unicamente legato al fatto che per parlare dell'esperienza umana intesa in senso universale non è possibile svincolarsi totalmente dalla propria condizione personale, particolare; di conseguenza la presenza di "personal references" nel tessuto poetico sembra essere più una *conditio sine qua non* che una scelta poetica e stilistica dell'autore. Nella visione di Dudek quella dell'autobiografia si rivela dunque un falso problema, nel senso che è una questione che tange la scrittura poetica solamente nella misura in cui questa è personale, nel senso che attinge al bagaglio esperienziale del poeta, ma ciò non significa che essa sia necessariamente incentrata sull'individuo che scrive. La relativizzazione dell'importanza del particolare autobiografico si riscontra anche negli *Hornbooks*, che diventano occasione di riflessione sul soggetto umano: ciò che avviene in poesia è difatti qualcosa di più di un semplice racconto dell'io, in quanto si è alle prese con una ricerca che coinvolge la dimensione identitaria ed esistenziale e non unicamente l'esistente.

Già a partire da questi pochi elementi si può cominciare a intuire l'importanza delle questioni dell'identità e della soggettività all'interno della raccolta. Come si accennava in apertura è infatti interessante notare che mano a mano che si procede con la lettura (o la "scoperta") degli *Hornbooks* diventa sempre meno chiaro a chi si riferiscano e da chi siano stati scritti, anche a causa di una continua oscillazione tra l'uso della prima, seconda e terza persona.²⁶ In questo modo viene segnalata la sostanziale ambiguità del soggetto, messo continuamente in discussione nella (e dalla) poesia stessa. Se in un primo momento infatti si possono individuare in modo piuttosto chiaro le diverse istanze narrative – Kroetsch, l'autore-poeta reale; Raymond, il narratore e co-protagonista; Rita, la poetessa scomparsa, protagonista *in absentia* dell'opera – si assiste poi ad una progressiva deriva delle rispettive identità dei soggetti che li precipita in una sempre maggiore indeterminatezza. L'io narrante comincia a confondersi con l'oggetto della disquisizione, Rita, tanto che Raymond arriva a domandarsi chi tra i due abbia scritto i versi di un *hornbook* (il numero 65): "Did Rita write those exquisite lines, or did I?" (21). In effetti non è nemmeno possibile essere sicuri della paternità delle poesie, dato che alcune sembrano proprio composte da Raymond in quanto si riferiscono alla sua condizione di attesa di un ritorno di Rita. Ne è un esempio piuttosto palese l'*hornbook* 30, che recita così: "Why do I imagine phone calls in which she tells me I have disappeared?" (24). Qui il testo non è un semplice commento di Raymond a un componimento di Rita, bensì un *hornbook* a sé stante nel quale tra l'altro si comincia a insinuare l'incertezza sull'identità dello scomparso: non è chiaro infatti se ad essere realmente svanita sia la poetessa

²⁶ Si prenda ad esempio l'*hornbook* 2: "Traceries of the finite are so indelible./ He starts a fire in the barbeque pit, sending up a column of smoke. See, I am not here. If you seize what I mean./ He finds in the cellars her jars of canned plums and mustard pickles and rhubarb jam. She is a poet, and therefore must return. (...)" (69).

oppure lo stesso Raymond, che per primo inizia a dubitare della propria presenza. Solamente l'uso del verbo "imagine" fa propendere per spiegare il quesito come un temporaneo divagare della fantasia del commentatore. Tuttavia, come si vedrà più avanti, per quanto assurda questa eventualità possa sembrare, si fa strada negli *Hornbooks* l'ipotesi di una assenza di Raymond dal mondo, da intendersi nel senso di una perdita di contatto con la realtà che lo precipita in una dimensione unicamente poetica, come se la sua persona venisse assorbita dall'opera.

Per tornare però a Rita, bisogna rilevare che la sua sparizione avviene in circostanze misteriose, rese ancora più oscure dal luogo e dall'occasione della scomparsa e che proiettano la narrazione in un racconto che ha del magico: la poetessa e Raymond sono a Francoforte ad una mostra e, mentre osservano un'installazione di James Turrell,²⁷ lui si volta per dirle qualcosa e non la trova più. In effetti Rita non poteva scomparire in altro modo, ovvero all'interno di una cornice che tanto rimanda ai suoi *Hornbooks*, fagocitata dall'opera d'arte. Il lavoro di Turrell rappresenta in effetti una *mise en abyme* del tema della cornice nonché una messa a nudo della componente artificiale e illusoria dell'arte, che problematizza il rapporto tra autore, opera e fruitore. Rispetto alla significativa scomparsa di Rita al cospetto di una simile opera d'arte è Raymond stesso che poco più avanti, nell'*hornbook* 46, sottolinea questo aspetto tra parentesi quadre affermando: "[Kleinhart was a compelled poet. She disappeared into art.]" (40). Anche l'uso delle parentesi incornicia le frasi ed evidenzia l'allusività e la forza di un termine come "compelled", che rimanda a una costrizione quasi fisica della poetessa all'interno della cornice artistica e allo stesso tempo si riferisce al suo irresistibile magnetismo. Se da un lato infatti Rita è un "compelled poet", dall'altro si potrebbe definire anche *compelling* per la sua personalità forte e carismatica, che si manifesta anche nel modo in cui la donna si relaziona con Raymond, ossia con un misto di scherno e fare autoritario. Si pensi ad esempio all'*hornbook* 20: "You loathe your own niggling mind, and well you should. You should have been born in Roman times, and assigned to harvest an abandoned field of barley on a surrendered frontier" (57). Ad ogni modo si può constatare come una serie di elementi, quali appunto il riferimento all'installazione di Turner, il commento di Raymond tra parentesi quadre e l'allusività del termine "compelled", rappresentino una conferma del fatto che le circostanze della sparizione di Rita sono intimamente connesse col suo legame profondo con l'arte. La poetessa vuole letteralmente scomparire nell'opera d'arte, cancellarsi nelle e con le sue poesie, quasi che l'una non possa convivere allo stesso tempo con le altre e sia quindi necessario eclissarsi al fine di dare spazio all'arte. È veramente una questione di spazio, di quello dell'arte e dell'artista,

²⁷ Il riferimento è a una vera installazione realizzata da Turrell nel 1991, intitolata "Twilight Arch", che consisteva in una stanza buia in fondo alla quale il fruitore vedeva un quadrato blu, che scopriva poi essere non un quadro ma un ritaglio nel muro attraverso cui si vedeva un'altra stanza illuminata da una luce ultravioletta.

che per Rita – e forse anche per Kroetsch – diventa sempre più esiguo, in costante processo di cancellazione per lasciare che l’opera acquisti la sua autonomia da chi l’ha composta. Anche la scrittura si fa più ellittica e allo stesso tempo gioca con lo spazio della pagina (il vuoto) e col suono, diventando invenzione, regresso, lallazione. Si prenda a titolo esemplificativo parte dell’*hornbook* 81, un gioco fonetico e alfabetico teso a forzare i limiti del senso e a mostrare come le parole possano essere utilizzate creativamente al di fuori dei loro contesti d’uso comuni:

antiquarian apes arrange ancestors

bee brush berries’ bosoms

crimped clowns cuddle catastrophes (47)

I versi sono in ordine alfabetico e, dopo una breve parentesi di commento di Raymond, continuano con altri tre versi che proseguono con le lettere “d”, “e” ed “f”, come a mostrare che l’esperimento poetico può andare avanti fino al termine delle lettere dell’alfabeto. La poesia qui si avvicina alle modalità espressive della *sound poetry*, che come si diceva nel capitolo precedente è un tipo di componimento nel quale gli effetti sonori frutto dell’accostamento delle parole vengono privilegiati rispetto al mantenimento di una coerenza sintattica. In ambiente canadese per esempio bp Nichol, poeta e amico di Kroetsch, sperimenta proprio con la composizione a partire dalle lettere dell’alfabeto in opere come *ABC: the aleph beth book* (1971), *Aleph Unit* (1973) e *Alphabet Ilphabet* (1978), che cercano di coniugare la componente sonora a quella visuale tramite il succedersi delle lettere rappresentate in diverse posizioni e dimensioni all’interno di una cornice.²⁸ Già in poesie degli anni Ottanta come “The Sad Phoenician” e “The Silent Poet Sequence”²⁹ Kroetsch mostra di aderire ad alcuni dei principi della *sound poetry* (come il rifiuto delle norme grammaticali e sintattiche alla base della costruzione fraseologica) e negli *Hornbooks* tale sperimentazione viene attribuita alla figura della poetessa Rita. A segnalare l’interesse di Kroetsch per la poesia sonora troviamo non a caso tra gli ultimi *hornbooks* proprio dei riferimenti ad altri due poeti canadesi amici di Kroetsch, il già menzionato Bowering e Douglas Barbour – rispettivamente in due frammenti significativamente denominati apocrifi: “[the (apocryphal?) George Bowering hornbook]” e “[the (apocryphal) Doug Barbour hornbook]”. Entrambi hanno sperimentato molto col suono in poesia, si pensi ad opere come *Kerrisdale Elegies* (1985) di Bowering o *Visible Visions* (1984) di Barbour, e il tributo che Kroetsch fa a questi artisti rientra nel discorso dell’influsso che la *sound poetry* ha sulla scrittura degli *Hornbooks* e in particolare sulla deriva poetica di Rita (o di Kroetsch stesso), che si lascia andare al gioco e alla sperimentazione verbale.

²⁸ Cfr. Darren Wershler-Henry and Lori Emerson (eds.). *The Alphabet Game: A bpNichol Reader*. Toronto: Coach House Books, 2007, pp. 34-48.

²⁹ Kroetsch, *Completed Field Notes*, op. cit., pp. 51-72.

Lo sperimentalismo poetico viene interpretato da Raymond come una svolta irrazionale nelle modalità di scrittura della poetessa, già difficile da decifrare secondo la logica dell'archivista, e che secondo costui corrisponderebbe tra l'altro all'intento di Rita di scomparire:

We recognize in these unlikely lines her wish to erase herself from the literary scene. She is, here, as good as gone. A goner. She abjures sense as we think we know it. She tells us there is another possibility in language and she is on her way to asking what it is. She adds on a postcard apparently intended for herself but never mailed, Some days poetry is a dialogue with nobody. (42)

Quelle che ad una prima lettura appaiono come “unlikely lines”, quasi fossero versi totalmente privi di senso, si rivelano invece essere una risorsa: Rita infatti ha capito, o forse solo intuito, che tramite la lingua c'è la possibilità di arrivare a una dimensione più profonda di comprensione del reale e che la poesia ha un potenziale straordinario, sebbene talvolta sembri “a dialogue with nobody”. Perfino il suo essere “spacciata” (o forse persino moritura, “As good as gone. A goner.”) non è qualcosa di negativo, bensì il segno di un cambiamento di prospettiva, del rifiuto di accettare i parametri di senso così come sono concepiti comunemente (“She abjures sense as we *think* we know it”, enfasi mia). Più che un dialogo con nessuno allora la poesia può diventare un dialogo con la lingua e un'apertura alle infinite possibilità della comunicazione. Ciò che Rita cerca non è una risposta, ma la domanda che permetta di scardinare il senso comune, penetrando il reale nel profondo.

Alla progressiva scomparsa di Rita fa da contraltare la sempre più insistente presenza di Raymond, invadente coi suoi commenti e spesso poco opportuno. Egli si considera un poeta al livello di Rita, sebbene sia chiaro che i due si trovano su piani assolutamente diversi: Raymond è razionale, al limite dell'ottusità, almeno quanto Rita è irrazionale, imprevedibile e incomprensibile, una sorta di sfinge. I due sono però talmente differenti da risultare complementari, due facce della stessa medaglia che potremmo azzardare possa essere Kroetsch stesso nell'espressione della sua poetica, che si divide nelle figure di due *Doppelgänger*. Ben prima della metà dell'opera, proprio in corrispondenza dell'*hornbook* 30 (“Why do I imagine phone calls in which she tells me I have disappeared?”, 24), i tratti distintivi dei due personaggi cominciano a farsi labili, Rita diventa sempre più trasparente, una presenza fantasmatica più che una persona reale, mentre Raymond inizia a mutare prospettiva, divenendo progressivamente più simile a Rita. Insieme alla riflessione sul graduale compenetrarsi delle caratteristiche dei due personaggi viene introdotta da Raymond la questione della presenza sempre più impercettibile del poeta nella creazione artistica. Secondo quest'ultimo infatti è la poesia stessa che si rende invisibile e di conseguenza induce a pensare che anche il suo autore possa scomparire al pari di un fantasma o di un ladro: “Sometimes, late at night, I swear I hear footsteps. Poetry is a radical form of stealth. What does that make of the poet?” (45).

Se lo scrivere poesia significa nascondersi furtivamente (“a radical form of stealth”), rendersi invisibili agli altri per carpire la loro esistenza e la loro essenza e farle proprie come affermava Kroetsch in *A Likely Story* a proposito dell’autobiografia, allora il poeta è anche una persona che vive nell’ombra, dileguandosi pur essendo presente alla stregua di un fantasma. E proprio quella del fantasma è un’immagine che si fa strada negli *Hornbooks* con sempre maggiori riferimenti a Rita:

Hornbook #52 makes mention of a ghost that Rita claimed was somehow herself; when she caught glimpses of its presence in her sprawling house, there on the edge of the Battle River coulees, she had the sensation that the ghost, not she, was Rita Kleinhart.

Why do I listen so intently in the dark, to the small winds that walk up out of the river valley?
One midnight I woke with a start at the touch of a hand to my throat, and found the hand to be my own. We are never safe from ourselves, never. We stave off the marauder, the marauder who writes the poem, by writing the poem. (45-46)

Rita è il fantasma, anzi, avviene un’inversione di ruoli tra la donna e lo spettro per cui “the ghost, not she, was Rita Kleinhart”. La persona si scambia dunque col fantasma, perde la sua identità a discapito di esso, anche grazie alla poesia che “ruba” dalle vite degli altri. Il poeta è quindi una sorta di predone (“marauder”) che saccheggia la vita altrui, come Raymond che conduce un’esistenza parassitica all’ombra di Rita, ufficialmente col compito di riordinare le sue carte ma in effetti nutrendosi della linfa vitale della donna, la sua poesia, la sua creatività, tanto da arrivare a farla scomparire dal punto di vista letterario per mezzo della sovrabbondanza di commenti e di interventi sulle opere scritte dalla poetessa. Mano a mano che Raymond si addentra nel lavoro della scrittrice diventa paranoico, quasi fosse “braccato” dalla sua stessa ossessione: ogni verso scritto da Rita pensa sia da riferirsi a lui come fosse una frecciata, una critica al suo modo di essere o perfino un’anticipazione del proprio destino infelice.³⁰ In realtà è avvicinandosi a Rita dopo la sua scomparsa che Raymond comincia a scoprire se stesso, quasi la donna fosse per lui uno specchio capace di mostrargli l’altro dentro di sé. La scoperta è ovviamente paurosa, sconvolgente, lo rende ancor più paranoico (per quanto egli non lo voglia accettare), tanto che arriva ad ammettere che non si è mai al sicuro da se stessi. Ma la considerazione più rilevante è che tramite la scrittura si possono allontanare i fantasmi di chi preda sulla vita altrui, scrivendo *la* poesia si allontana lo sciacallo, il saccheggiatore che si nutre dell’esistenza degli altri (“We stave off the marauder, the marauder who writes the poem, by writing the poem.”). D’altra parte Raymond si chiede se il senso della scomparsa di lei non sia quello di farlo entrare in casa sua: dal punto di vista metaforico il riferimento alla casa si potrebbe interpretare come l’intenzione di Rita di introdurlo alla scrittura o

³⁰ Sono diversi gli esempi in tal senso, si prenda l’*hornbook* 45: “Surely she intends these final lines for me. She is nothing if not direct.” (20); oppure si consideri il commento al frammento numero 81, quello in cui Rita gioca con la composizione in versi in ordine alfabetico: “One cannot help but detect a message even in scraps so random as these doodled lines. I am hardly to be judged paranoid if I hear in these fragments a foredooming of my simply joy.” (47).

alla sua poesia, oppure di lasciarlo entrare nella sua intimità, permettendogli finalmente di comprenderla.

Probabilmente per questo motivo ad un certo punto avviene uno scambio tra Rita e Raymond: non è più lei ad essere scomparsa ma è lui ad essere assente dal mondo, dalla realtà. La situazione si ribalta, Raymond è lo scomparso e Rita lo manda a cercare a casa sua (ovvero laddove si trova la sua poesia, la sua arte), ma la polizia che bussava alla porta del ranch non trova che un fantasma e fugge atterrita. Nel dedicarsi alla poesia Raymond è scomparso, si è cancellato proprio come intendeva fare Rita, è diventato a sua volta un fantasma. La poesia stessa lo ha condannato a morte, così come ci dice nel surreale scambio di battute che avviene con i due poliziotti che si presentano per cercarlo:

Then they added, again in their deep complicity: She wonders if she killed you. She would like to know if you are dead.

Her poems, I said, long ago condemned me to death. Would you care for a cup of coffee?

Those two uniformed policemen fled as if they had met a ghost. (53)

Se Rita ha ucciso Raymond, lo ha fatto metaforicamente proprio tramite la poesia, che mette in crisi i confini dell'io così come quelli della realtà, tanto da lasciare spazio alla dimensione fantasmatica e all'irrazionale. Ed è proprio l'irrazionalità di Rita a disturbare Raymond e a fargli pensare di essere perseguitato da lei, condannato a morte allo scopo di alimentare ulteriormente la poesia:

I leave your platitudes to your own imagination. You wanted me dead. Only the death of love gives more passion to the poet than does the love of death. [I once remarked to Rita (we were seated on the deck of her ranch house; we were holding hands): I am at most a guest, at best a ghost. At best a ghost aghast, she emended.] (55)

La precarietà di Raymond emerge nel suo essere al più un ospite (non solo nella casa di Rita, ma forse nella vita stessa), un fantasma addirittura, una presenza che aleggia nella casa, così come si diceva poco prima a proposito di Rita stessa. I due personaggi svaniscono quindi gradualmente, si fanno impalpabili, mentre la poesia prende il sopravvento, rimane l'unica traccia che "parla" di loro.³¹ In particolare è interessante notare la schermaglia a colpi di giochi linguistici tra Rita e Raymond, basata da un lato su una struttura che si fonda sulla ripetizione di espressioni analoghe ("at most" e "at best") che reggono due sostantivi quasi omofoni ("guest" e "ghost") e che si replica nella frase conclusiva ("At best a ghost aghast"), condensando in un'unica formula i due concetti; dall'altro lato troviamo una concatenazione di consonanze tra *most/ guest/ best/ ghost/ aghast* che

³¹ A questo proposito si prenda quanto Raymond afferma in un altro *hornbook* sulla scomparsa di Rita, che diventa necessaria per lasciare che la poesia si renda indipendente e libera dal proprio creatore: "By the act of disappearing – and I believe she willed it – she gave freedom to her poems. And further, she freed herself of any need to write more poems. Her existing poems could begin the process of rewriting themselves, as any poems must that are felt to be poems." (27).

lega fortemente i termini tra loro e ne accosta i significati evitando i passaggi logici che spiegherebbero il nesso tra queste parole. In tal modo è possibile avvicinare il concetto di ospite a quello fantasma, attribuendo a Raymond la caratteristica di essere sia una persona precaria, di passaggio, non appartenente alla casa (reale e metaforica) di Rita che una figura immateriale, priva di concretezza e staccata dal reale. L'opera sembra quindi avvolgersi su se stessa e perdere il proprio creatore (Rita) ma anche il commentatore (Raymond), che proprio in uno scambio verbale arrivano a mostrare come perfino la lingua precipiti in un vortice che inghiotte il senso e lascia, appunto, atterriti (“*aghast*”).

Ma prima ancora di perdere la materialità corporea Raymond viene messo di fronte alla sua assenza dal mondo: Rita difatti gli “presenta” la sua assenza, lo mette cioè in contatto con una serie di possibilità che lo riguardano. Egli è prima di tutto assente dalla vita, troppo perso com'è nei suoi pensieri di solitudine e troppo assorbito dal raccogliere e commentare le opere di Rita per avere un'esistenza propria. Ciò è confermato da una frase di Rita che lo invita con decisione a uscire dal suo mondo mentale in un *hornbook* denominato, forse non casualmente, [blank]: “Dear Raymond. You are lost in your own prologue. Get a life.” (73) Si potrebbe però leggere tale assenza anche come la scomparsa di Raymond nell'opera o, più in generale, nella poesia; infatti mentre all'inizio la sua presenza era forte e i suoi interventi evidenti, si assiste ad una graduale rarefazione dell'archivista, che si fa alternativamente fantasma o dello stesso spessore della carta, in un processo di progressiva smaterializzazione. Nel pieno della fase di erosione della propria persona, il poeta (Raymond, ma forse anche Rita e Kroetsch) diventa a poco a poco della stessa materia effimera sulla quale scrive, la carta, in un gioco di rimandi all'essenza degli *hornbooks* stessi, alla loro funzione e al modo frammentato e frammentario in cui possono essere fruiti:

[hornbook#79]

I have become a collection of rectangular sheets of Japanese paper, some of those sheets figured with cranes and chrysanthemums, some with wavering red lines that avoid meeting, some with maple leaves like scars on what might be flowing water, some with the messages of lovers (I think) almost bruised into the paper itself. (58)

Il poeta si fa sottile, la sua identità frammentata in tanti fogli rettangolari di carta come fosse un collage o una collezione (forse appunto di *hornbooks*), diventa puramente segno, simbolo, al pari di un ideogramma giapponese che però non è in grado di interpretare. Le linee che lo percorrono non si incontrano mai, ovvero sembra non poterci essere conciliazione, o meglio, comprensione e congiunzione d'idee e di sentimenti, tanto che anche i messaggi degli amanti si perdono nella carta stessa, probabilmente senza giungere a destinazione. Divenendo opaco perfino a se stesso, il poeta giunge alla fine della scrittura di sé, dell'autobiografia e così della poesia, annullandosi totalmente

in essa. La vita lo abbandona e ciò che rimane è traccia, segno, parola (che però rimane incomprensibile). La rarefazione delle identità e la loro possibile sovrapposizione vanno di pari passo con l'orbita poetica tracciata negli *Hornbooks*, che comincia a girare sempre di più attorno a se stessa, tanto che la questione del ruolo della poesia e del poeta diventa il perno sul quale i componimenti si incentrano con sempre maggiore insistenza.

3.1.4 Poeta, poesia e lettore

Se da un lato Raymond si rende conto della progressiva erosione della propria identità e cerca di sottrarsi ad essa tramite la sua opera di raccolta di frammenti di vita altrui, dall'altro per il lettore sembra non esserci scampo, poiché egli è colui che rimane sempre parte del reale. È ancora Raymond a dircelo, giocando con allusioni ambigue dirette a chi legge (sia questi Rita o il fruitore degli *Hornbooks*):

We have made a small trade, you and I. I occupy your abandoned house. Therefore, by your crystal logic, it is I who am missing from the world, not you. But surely it is, always, the poet who is absent from the terrors of existence, not the reader. (54)

Mentre in un primo momento Raymond sembra rivolgersi a Rita parlando di uno scambio di ruoli (“We have made a small trade, you and I. I occupy your abandoned house.”), compare nella frase di chiusura dell'*hornbook* un richiamo esplicito al lettore, che induce a pensare che il “tu” al quale si riferisce l'uomo sia proprio colui che legge l'opera e non Rita. Emerge dunque in questo testo una sostanziale ambiguità che rende difficile distinguere tra lettore esterno all'opera e Rita intesa come poetessa ma anche come possibile lettrice, un aspetto che riporta l'attenzione sul ruolo del lettore tematizzato nella letteratura contemporanea. Come fa notare a tal proposito Susan Rudy:

In addressing the absent writer Rita, Raymond speaks of making “a small trade”. But like “you and I”, he is also addressing her as a reader of *his* text. As readers, we always occupy the “abandoned house” of the text, left behind by the poet to face the terrors of existence.³²

A ben pensare infatti l'opera d'arte, ma soprattutto la scrittura, richiede spesso implicitamente al lettore di immedesimarsi, di spogliarsi per un attimo di sé, metaforicamente della sua casa, facendola temporaneamente occupare dalle parole di un altro (lo scrittore). In modo analogo a quanto si diceva a proposito dell' “implied author” teorizzato da Booth, Kroetsch tenta di mostrare come per il lettore solitamente il poeta non sia che un fantasma che aleggia sull'opera, più o meno “visibile” a seconda dei casi, ma a tutti gli effetti un'entità poco palpabile e che in definitiva si può

³² Susan Rudy, “The Desperate Love Story That Poetry Is”: Robert Kroetsch's *The Hornbooks of Rita K*” in Pauline Butling e Susan Rudy (eds.), *Writing in Our Time. Canada's Radical Poetries in English (1957-2003)*. Waterloo (Ontario): Wilfried Laurier University Press, 2005, p. 117.

dire avulsa dai “terrors of existence” nei quali invece il lettore è sempre immerso. Lo scambio tra poeta e lettore però, o tra Raymond e Rita, ribalta la situazione, rovesciando la prospettiva che si sbilancia quindi più verso il lettore, facendolo diventare parte dell’opera. Addirittura, nell’*hornbook* 26 Rita arriva ad affermare che il lettore si appropria di quest’ultima, usurpandola al poeta, che però in questo modo viene liberato e può ricominciare a scrivere: “It is the usurping reader who sets the poet free to write again” (61). Dunque la questione del fruitore, anzi del destinatario della poesia, risulta fondamentale in quanto questi diviene motore della creazione artistica perché permette di portarla avanti. Nel momento in cui il lettore si appropria del testo è allora possibile per il poeta lasciarlo andare, rendendo l’opera indipendente per poi dedicarsi di nuovo alla scrittura. Ciò che interessa a Kroetsch sembra proprio quella connessione che lega indissolubilmente poeta, poesia e lettore, che fa sì che uno non possa esistere senza gli altri. Questo aspetto della poetica di Kroetsch spiega ad esempio il significato dell’*hornbook* 66:

Poetry itself is just such a surmise. I speak to no one,
knowing you will recognize that I speak to you. (28)

La congettura alla base di questa affermazione è proprio quella di presupporre una connessione tra scrittore e lettore, in virtù della quale il primo crea l’opera pur senza indirizzarla a nessuno in particolare, ben sapendo però che il lettore è sempre coinvolto in essa, ne è parte e a sua volta sa riconoscere il richiamo del poeta. D’altra parte bisogna tener presente che negli *Hornbooks* alla comparsa del destinatario della poesia corrisponde quasi contemporaneamente la scomparsa del poeta, che è programmatica prima ancora che fisica. Si ricordi il passaggio nel quale Rita afferma di voler scrivere un’autobiografia nella quale ella non appare, un pensiero che viene poi portato alle estreme conseguenze e che culmina con la dichiarazione di essersi spogliati anche della necessità di scrivere di sé: “We come to the end of autobiography. Our lives/ abandon us” (61). Giungere alla fine dell’autobiografia comporta da un lato l’essersi liberati dalle differenze, dalle singolarità – che fanno propendere anche per una “collective biography” – dall’altro ciò significa anche svincolarsi dalla necessità stessa di vivere, di esserci. Questa è forse l’unica possibile spiegazione per la scomparsa (forse la morte, se non reale quantomeno artistica) di Rita, ossia il suo essersi eclissata, sublimata nel segno stesso, tanto che la vita stessa l’abbandona una volta che la donna ha terminato la sua opera.

Parallelamente nella sezione “The Kyoto Mound” corre la riflessione sulla poesia e sulla sua essenza: in primo luogo troviamo questo argomento introdotto nell’epigrafe³³, ma ancora più

³³ I versi sono del monaco zen giapponese Ryokan (vissuto tra XVIII e XIX sec.): “Who says my poems are poems?/ My poems are not poems./ After you know my poems are not poems./ Then we can begin to discuss poetry.” (51).

rilevante è l'*hornbook* d'apertura, nel quale si esplicita il motivo che spinge il poeta a creare. Tale motore della creazione è in effetti la risposta alla percezione di un vuoto: "We turn to speak and confront an absence. Thus we become, all of us, poets." (53). L'elemento dell'assenza come fattore scatenante della poesia non è nuovo a Kroetsch, lo si ritrova come si è già detto in più occasioni, per esempio in *Seed Catalogue*, dove è presente un lungo elenco di tutte le assenze con le quali lo scrittore è cresciuto; esso compare anche nei saggi, tra i quali ricordiamo il già citato "The Moment of the Discovery of America Continues"³⁴ in cui Kroetsch ripercorre un episodio dell'infanzia in cui si rende per la prima volta conto che la storia così come la conosceva non rendeva esattamente conto del mondo in cui viveva, per cui a rimanere è un senso di vuoto, di assenza. Non da ultimo, come molti critici hanno fatto notare, la percezione dell'assenza in Kroetsch è da associare alla scomparsa della madre, alla quale lui era molto legato. Lo scrittore ne parla più volte, ad esempio in quel saggio-intervista che è *Labyrinths of Voice*:

(...) in my own writing I kept the mother figures, especially, very silent at the center of the writing, partly because my own relationship with my mother was so painful, that I've only recently even put it into print at all. And I think part of my move to autobiography was daring to say that my mother died when I was so young and I was very close to her: I think some of the female presence in my book [Badlands] is almost a parody of the absence which is really what the book is about...³⁵

La morte della madre, che diventa appunto assenza, è anche all'origine del silenzio, altro elemento spesso presente in Kroetsch e che fa da contraltare al suo fascino per la lingua e il linguaggio. Assenza, silenzio e spinta alla scrittura (autobiografica) sono quindi fattori cruciali e strettamente interconnessi, come a volerci dire che l'opera d'arte è ciò che si crea attorno a un vuoto (come ad esempio un lutto). Munton è tra i critici che per primi intuiscono queste corrispondenze:

The temptation of silence is also constantly present, while, ironically, language is one of Kroetsch's major concerns; and even this doubling of silence and speaking can be related to biography: to the silence of his geographical place, the seductive unspokenness of a primal landscape, and to the death of his mother when he was only thirteen.³⁶

Far parlare questo silenzio carico di suggestioni personali è dunque l'essenza dello scrivere poetico, che diviene non solo mezzo, ma anche soggetto d'espressione. Per questo motivo forse la poetica è ad un certo punto inscindibile dalla forma stessa, dal processo di enunciazione e confronto con l'assenza ("We turn to speak and confront an absence."). Per tornare agli *Hornbooks*, si può dire quindi che il silenzio lasciato dalla scomparsa di Rita viene riempito con le parole di Raymond, le sue poesie effimere, i suoi commenti talvolta rabbiosi e altre volte nostalgici e pieni d'affetto per la

³⁴ Kroetsch, *LTW*, op.cit., pp. 1-20.

³⁵ Kroetsch in Neuman and Wilson, *LV*, op. cit., p. 22.

³⁶ Munton, *Robert Kroetsch and His Works*, op. cit., p.7.

sono occupati di questa tematica e dei quali l'autore si riconosce debitore³⁸ come T.S. Eliot e Wallace Stevens. Laddove Eliot nell'opera teatrale in versi *Murder in the Cathedral* (1935) declina il senso di vuoto in un disperato confronto con la morte³⁹, Stevens in "The Snow Man" (1921) procede invece, tramite il recupero di un immaginario invernale, ad un'erosione del soggetto poetico che in ultima istanza lascia il nulla, il vuoto appunto, al centro della poesia e della percezione del reale: "For the listener, who listens in the snow,/ And, nothing himself, beholds/ Nothing that is not there and the nothing that is."⁴⁰ L'annullamento del soggetto, che riconosce la propria assenza dal mondo, è un aspetto sul quale si sofferma anche Kroetsch negli *Hornbooks*. Mentre Rita è in grado di portare alla luce questo vuoto, di presentarlo al lettore sotto una forma che corrisponda al contenuto (una cornice che contiene un frammento, uno scarto), Raymond è incapace di accettare questa realtà, che è un pensiero al limite del razionale. Egli non riesce ad evitare di attribuire un significato al vuoto e per questo motivo soffre. Il vuoto è infatti essenzialmente esistenziale e una simile constatazione fa appunto sentire al poeta tutta la solitudine, mitigata però dal fatto che quest'ultima non è mai del tutto tale.

Il poema stesso non è che una traccia, qualcosa che ci indica dov'è il vuoto lasciato da ciò che è fondamentale ed è stato dimenticato. Ma cosa abbiamo dimenticato? Cos'è questa traccia nella poesia? Nel caso di Kroetsch si può pensare alle grandi assenze che lamenta nelle praterie (si ricordi l'elenco in *The Seed Catalogue*), ma anche alla scomparsa della madre che lascia in lui un grande vuoto. Infine si può pensare a un vuoto esistenziale, ad una condizione intrinseca dell'uomo che deve sempre confrontarsi col nulla e con la paura di essere/ diventare nulla. Questo forse è il significato intimo dell'esortazione a cercare a tutti i costi di comporre la poesia impossibile, ovvero di spingere la creatività all'estremo, sfidando le leggi del linguaggio e così facendo non lasciando vincere l'indicibile. Ciò significherebbe infatti non arrendersi al silenzio lasciato dall'assenza. La difficoltà sta nello sfidare l'indicibile utilizzando una superficie sinestetica che lasci fondere udito e vista ("How then give it a surface that lets the eye hear?"): tramite la parola. A questo proposito è interessante notare che la forma stessa degli *Hornbooks* può effettivamente rappresentare una superficie tale da offrire la possibilità di coniugare più percezioni sensoriali contemporaneamente: da un lato la vista, che diventa necessaria non solo per leggere i componenti ma anche per cogliere la visione d'insieme, ossia la forma stessa di un'unica pagina che, unita alla disposizione delle parole come nel caso dell'*hollow hornbook*, si presenta come un'opera visuale incorniciata

³⁸ Si vedano ad esempio le interviste di Butling and Rudy, *Poets Talk*, op. cit.: 5-22; Miki, "Self on Self", op. cit.: 108-142.

³⁹ "(...) behind the face of Death the Judgement/ And behind the Judgement the Void, more horrid than active/ shapes of hell;/ Emptiness, absence, separation from God;/ The horror of the effortless journey, to the empty land;/ Which is no land, only emptiness, absence, the Void (...)" T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*. London: Faber&Faber, 1969, p. 272.

⁴⁰ Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*. New York: Library of America, 1997, p. 8.

come un quadro; dall'altro lato l'udito, importante perché se si pensa agli esperimenti sonori (ad esempio dell'*hornbook* 81: "antiquarian apes arrange ancestors..."), che si avvicinano agli esiti della *sound poetry*, si comprende la rilevanza della componente performativa e del leggere le poesie a voce alta.

Il suono dunque diventa un elemento fondamentale per l'espressione poetica e, nel costante tentativo di definire cosa sia un poema, si arriva ad affermare che la poesia non è che l'eco di se stessa e il poeta null'altro che la superficie sulla quale il suono rimbalza:

[hornbook H]

What is the poem but an echo of itself, a sound we do not hear until it is gone?

The poet is merely a hillside barn,

a stone façade in an empty street,

possibly a canyon wall

returning the sound

returning the sound

returning the sound

returning the sound (87)

In particolare il riferimento all'eco risulta molto interessante se si pensa al mito greco della ninfa Eco, punita dalla dea Era per averla distratta con il suo chiacchierare con la condanna a non poter parlare se non ripetendo le ultime parole a lei rivolte. Similmente il poeta in questo *hornbook* diventa metaforicamente una superficie sulla quale si riflette la parola, ma sulla quale egli non ha controllo, essendo condannato a ripetere un suono ("returning the sound"). Sia la poesia sia il poeta vengono ridotti, quasi sminuiti nel loro ruolo: la prima è puro suono che sentiamo quando in realtà la sua fonte è già sparita, il secondo un elemento paesaggistico inerte, un semplice mezzo che permette al suono di propagarsi. Tra l'altro l'eco è un suono di rimando, è mediato e perfino potenzialmente distorto, perciò il fatto di essere una ripetizione di se stessa allude a un concetto di poesia come qualcosa di falsato. È come se si stesse affermando che nemmeno ciò che "sentiamo" in una poesia è del tutto vero, affidabile, come se nemmeno la poesia potesse esprimere quello che vuole esprimere se non di riflesso. Al contrario, ricordiamo che l'*hornbook* era stato definito dallo scrittore come "Framed and wearing a handle, covered in transparent horn, it sets out to fool no one. It says its say. (...) The framed truth, present and unadorned." (24). Il poeta stesso fa parte del riverbero, è uno strumento di tale eco, nulla di più: come la parete di un canyon rimanda il suono, ma non è lui a produrlo, non ha presa su di esso. Il suono scivola via dal poeta e ciò è sottolineato

negli ultimi quattro versi, che rendono l'idea dell'eco sia tramite la ripetizione sia grazie alla forma verbale in *-ing*, che funge da rimando ad una continuità temporale che potenzialmente si può estendere all'infinito.

Avviandoci alla termine di questa panoramica sugli *Hornbooks* sembra opportuno prendere in esame un ultimo componimento che in un certo senso si può considerare la summa nonché una potenziale risoluzione della poetica espressa nella raccolta. Benché il testo non si trovi in chiusura della raccolta, in quanto fa parte della sezione intitolata "The Calgary Trail Mound" che costituisce la terzultima parte dell'opera, esso rappresenta a mio avviso un punto cruciale e idealmente conclusivo, perché ci parla dei tormenti del poeta e del suo modo di sentire la scrittura poetica con un linguaggio particolarmente intenso. Non è poi da trascurare il particolare della numerazione: questo è infatti l'*hornbook* numero uno, che paradossalmente costituisce l'inizio e la fine degli scritti di Rita, dato che ne condensa a tutti gli effetti il contenuto. In realtà il testo sarebbe difficilmente interpretabile senza prendere in considerazione l'intera opera, in primis perché non è chiaro a chi si riferisca, dato che ci parla di un uomo che potrebbe essere Raymond, ma anche Kroetsch o forse in generale un poeta senza identità:

[hornbook #1]

Often in the afternoon he cries for awhile [*sic*]. He wants a poem that will be as accommodating as a peanut shell. Sometimes he sits at his desk while he cries. Sometimes he goes outside and pretends he is weeding his rock garden. He wants a poem that will make him understand why men plant land mines.

Sometimes he laughs in the middle of his crying. He wants his fingers to recover their lost intelligence. He wants his mouth to speak. He stares out through the windows at the place where the sky should be. He wants a brick to crash through one of the windows, a brick thrown by a poem. (65)

La disperazione è quella dell'artista di fronte a un blocco, all'impossibilità di procedere con la creazione, difatti il suo pianto sembra interminabile almeno quanto lo è il suo bisogno di poesia. Egli "vuole" un poema, lo desidera ma non fa che rimanere immobile davanti alla scrivania, incapace di muovere le dita e persino di parlare – vorrebbe che le dita riacquistassero "their lost intelligence", quella della scrittura, e che la sua bocca parlasse. C'è nel continuo altalenare di "he wants" e "sometimes" una correlazione tra il desiderio forte al quale però corrisponde solo un senso di immobilità e le azioni reali ma poco incisive che egli compie quasi in reazione a tale inerzia. Egli desidera una poesia che sia rassicurante e forte al tempo stesso, qualcosa che scuota la coscienza e renda conto della violenza e dell'insensatezza delle azioni umane ("He wants a poem that will make him understand why men plant land mines") e che irrompa nella vita con irruenza, in modo sconvolgente ("He wants a brick to crash through one of the windows, a brick thrown by a poem").

La poesia qui è evidentemente concepita come qualcosa più forte del poeta, quasi potesse avere una propria personalità e volontà. Il poeta in confronto è debole, in attesa di un segno, di un cambiamento che arrivi proprio dalla poesia.

Il riferimento al giardino è d'altronde un rimando ad un argomento caro allo scrittore, quello del giardino dell'Eden – tematizzato ad esempio in *Seed Catalogue* – un luogo mitico che per lui viene a rappresentare il simbolo del rapporto con il femminile in virtù del suo vissuto personale nelle praterie canadesi. Come dichiara in *Labyrinths of Voice*, infatti, durante l'infanzia a causa di una salute cagionevole non gli è possibile aiutare il padre a coltivare i campi, ma non può nemmeno lavorare in casa in quanto “that was the sphere of female activity”⁴¹; dunque quella di occupare il giardino/ orto diventa per Kroetsch l'unica alternativa possibile, dato che “the garden is ambiguous in a farm. It involves women's work but often the men help. And so I ended up with a huge garden.”⁴² Un simile spazio liminale coniuga per il poeta la dimensione maschile con quella femminile, abbattendo la consueta divisione di ruoli nello spazio rurale in Canada in auge ai primi del Novecento. Per tornare all'*hornbook* 1, si osserva che nella poesia il giardino rispecchia una situazione rigida e statica: mentre solitamente in Kroetsch è un luogo fluido, di contatto, nel quale si dà vita alle cose e gli incontri tra il maschile e il femminile diventano possibili, qui è non a caso un giardino fatto di rocce, quindi l'apoteosi dell'immobilità, quasi la negazione della vita intesa come fiorire, sbocciare e crescere delle piante. Se c'è solo roccia nel giardino il poeta non può che fingere di creare, perché quello non è terreno fertile e si tratta dunque di una condizione paradossale, nella quale trionfa l'aridità (“Sometimes he goes outside and pretends he is weeding his rock garden”). Eppure in mezzo al pianto col quale si apre il componimento c'è anche lo spazio per il riso, che riporta equilibrio e speranza laddove tutto sembra paralizzato e spento. La poesia dunque ha raggiunto un certo grado di indipendenza dal suo autore, che una volta annullatosi e scomparso da essa può in realtà ricominciare a creare. La fase di disperazione è, appunto, solamente una fase, dato che sembrano prevalere i momenti in cui si esprime il volere del poeta, il desiderio che può rappresentare la nuova spinta a scrivere. Allo stesso tempo comincia ad affacciarsi un aspetto fin qui poco presente: si introduce infatti la dimensione etica dello scrivere poetico, che diventa quindi un modo per cercare di comprendere la realtà umana per quanto assurda (“He wants a poem that will make him understand why men plant land mines.”). Questa modalità di indagine poetica permette infatti a Kroetsch di mettere in luce l'assurdo e di prendere le distanze da ciò che non si condivide (come l'uso delle armi). Proprio il recupero di un'etica nello scrivere costituisce, a mio avviso, un segnale di forte cambiamento nelle opere dell'autore, che, pur avendo sempre utilizzato

⁴¹ Kroetsch in Neuman and Wilson, *LV*, op. cit., p. 21.

⁴² Ivi.

ironia e parodia per puntare il dito sulle brutture dell'umano, non aveva però mai fatto riferimenti così diretti a situazioni drammatiche come la guerra, ad esempio, e nemmeno aveva preso posizione su questioni politiche o sociali.

Un ulteriore aspetto da tenere presente è che, mentre la raccolta di poesie che precede gli *Hornbooks*, ossia *Excerpts from the Real World*, terminava con una considerazione piuttosto infelice sulla possibilità di relazionarsi con l'Altro (rappresentato dalla donna) e di capirsi, negli *Hornbooks* pare esserci una timida apertura che passa proprio dall'aver reso la poesia stessa il "luogo" in cui in definitiva l'identità – personale ed altrui – viene fagocitata, si eclissa ponendo fine all'esigenza di scrivere di sé, quindi all'autobiografia (si ricordi l'*hornbook* 24: "We come to the end of autobiography. Our lives/ abandon us."). In realtà questo non succede, nel senso che le due opere successive, *The Snowbird Poems* e *Too Bad*, sono ancora autobiografiche, ma ad essere particolarmente rilevante è che quella degli *Hornbooks* è una fase necessaria (distruttiva se vogliamo) per arrivare ad una formulazione più serena, meno tormentata e contraddittoria del sé e che allo stesso tempo rispecchi una riacquistata fiducia nella possibilità di conoscere ed esperire il reale. Come si vedrà nel prossimo capitolo, negli *Snowbird Poems* troviamo ancora la problematizzazione dell'identità, declinata come appropriazione di identità finzionali, prese dai classici della letteratura in lingua inglese, ma questa sembra portata avanti in modo più creativo (e ricreativo) che distruttivo, come se per liberarsi definitivamente dall'ossessione attorno al confine tra Io e Altro bisognasse da ultimo sperimentare la fusione con i miti della letteratura occidentale (Robinson Crusoe, il capitano Ahab). Una volta fatto questo è poi possibile dedicarsi alla ricostruzione del Sé, per quanto parziale sia una tale impresa, attraverso frammenti che parlano non solo del singolo ma anche e soprattutto dell'umano. In una simile operazione di allargamento della riflessione identitaria ad una soggettività che si potrebbe definire universale, alla quale si coniuga una presa di posizione etica rispetto ad alcune azioni umane, rappresenta forse l'aspetto più caratteristico e pregnante della produzione poetica di Kroetsch degli ultimi dieci anni, anche per il fatto che si distacca parzialmente dagli esiti della scrittura precedente.

3.2 Prime prove di autoritratto: *The Snowbird Poems*

The Snowbird Poems, edita nel 2004, è un'opera che si propone in modo più "classico" rispetto alla precedente, nel senso che dal punto di vista formale appare più organica nonché meno frammentata e sperimentale. I componimenti non sono infatti frantumati come gli *Hornbooks*, presentandosi sotto forma di poema in versi liberi o in prosa di lunghezza variabile, sebbene, come si vedrà, l'ordine in cui essi compaiono sia ancora sparso come nel lavoro precedente. Per quanto riguarda l'organizzazione interna la raccolta risulta divisa in due parti, "The Snowbird Poems", che è il nucleo dell'opera vera e propria, e "and others", che raccoglie vari componimenti già editi come *chapbooks* o in altri volumi (ad esempio "Poem for my Dead Sister" era già comparso in *A Likely Story*⁴³). La prima parte, "The Snowbird Poems", è a sua volta suddivisa in quattro sezioni, che corrispondono a importanti fulcri tematici: "The Footprint Episode", "Snowbird Goes to the South Seas", "Tourist Traps" e "It is a Matter of Winter".

Come sempre succede in Kroetsch, già l'epigrafe segna il passo dell'opera e rappresenta una chiave di lettura molto importante. Qui l'autore cita due fonti assolutamente diverse e all'apparenza difficilmente accostabili: una guida turistica e l'*Inferno* dantesco. Esse rappresentano due aspetti dell'approccio di Kroetsch alla vita, in primis quello ironico e scanzonato (ma che nasconde considerazioni assolutamente serie) che lo identifica bene con la citazione presa dalla guida turistica: "WARNING & REQUEST: Things change...nothing stays the same."⁴⁴, frase che da un lato risulta paradossale se si pensa che una simile fonte dovrebbe fornire informazioni certe – guidando appunto il turista – anziché invitare il lettore a dubitare del suo stesso contenuto; dall'altro lato nella sua semplice ovvietà essa ci ricorda che il cambiamento è forse l'unica costante della vita, sia per quanto riguarda i luoghi – quelli descritti in una guida – sia per gli eventi e le persone che incontriamo. A una simile constatazione fa da contraltare un passo (decisamente più serio) preso dall'*Inferno*, quello del famoso quinto canto dove si racconta la tragica storia d'amore di Paolo e Francesca:

One day, for pleasure,
We read of Lancelot, by love constrained:
Alone, suspecting nothing, at our leisure.
Sometimes at what we read our glances joined,
Looking from the book each to the other's eyes,

⁴³ Kroetsch, *A Likely Story*, op. cit.: 157-170.

⁴⁴ Robert Kroetsch, *The Snowbird Poems*, Edmonton: The University of Alberta Press, 2004, (nessun numero di pagina). Tutti i riferimenti a quest'opera saranno inseriti tra parentesi nel testo.

And then the color in our faces drained.

- The Inferno of Dante

FRANCESCA AND PAULO CANTO (nessun numero di pagina)⁴⁵

Questo passaggio in particolare si riferisce alla fase in cui cominciano a manifestarsi i primi segni dell'infatuazione tra i due, favorita dalla vicinanza creata dalla lettura di una storia d'amore: quella tra Lancillotto e Ginevra. Oltre al rispecchiarsi della vicenda amorosa della saga arturiana nell'adulterio commesso da Paolo e Francesca, è presente nel passo un richiamo all'importanza del libro e della scrittura, nonché all'influenza concreta che questi ultimi possono avere nella vita delle persone; si ricordi infatti che solo due terzine più avanti Dante fa pronunciare a Francesca la celebre frase "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse",⁴⁶ che porta l'attenzione sul ruolo giocato dallo scrittore e la sua opera nell'alimentare il manifestarsi di un amore proibito. Sebbene gli *Snowbird Poems* non trattino esattamente di due amanti clandestini bensì fanno diversi cenni alla relazione tra il poeta e la sua compagna, Henrietta, è interessante osservare che spesso quando compare un riferimento alla donna esso è legato all'atto di leggere, come se il rapporto tra i due innamorati fosse strettamente legato alla dimensione libresco.⁴⁷ D'altronde bisogna tener presente che Paolo e Francesca si trovano nel girone dei lussuriosi e il loro peccato è lo stesso che sin dall'infanzia "perseguita" anche Kroetsch, che vive una sessualità piuttosto libera ma al tempo stesso non totalmente serena, perché turbata dai sensi di colpa. In *Seed Catalogue* ad esempio troviamo espressione di questo atteggiamento ambivalente, di attrazione e vergogna nei confronti del sesso nel passaggio in cui il poeta racconta della sua prima esperienza amorosa con una ragazzina di nome Germaine; questo incontro furtivo finisce per essere scoperto dal sacerdote della parrocchia locale, che li punisce ma allo stesso tempo dà un nome a qualcosa per loro difficile da definire: "when the priest said/ *playing dirty* we knew – well/ he had named it he had named/ our world out of existence".⁴⁸ Analogamente in *A Likely Story* Kroetsch confessa di essersi innamorato da adolescente di una cugina molto più grande di lui, Orpha, un'infatuazione repressa perché in una comunità piccola e rurale come la sua "the incest taboos were rigorous",⁴⁹ ma che dà l'idea del suo rapporto tormentato con l'attrazione sessuale e, per estensione, con il peccato di lussuria. Entrambi i testi citati nell'epigrafe risultano quindi essere chiavi interpretative importanti, che preannunciano come l'amore e il rapporto con la

⁴⁵ Nella versione originale: "Noi leggevamo un giorno per diletto/ di Lancillotto come amor lo strinse:/ soli eravamo e senza alcun sospetto./ Per più fiate li occhi ci sospinse/ quella lettura, e scolorocci il viso;/ ma solo un punto fu quel che ci vinse." Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno* (a cura di Natalino Sapegno). Firenze: La Nuova Italia, 1968, p. 64 (Canto V, vv.127-132).

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ Si prenda ad esempio la poesia intitolata, non a caso, "booked": "Snowbird is reading a book./ He is always reading a book./ When he looks at the horizon he is reading a book./ Snowbird is in love./ Henrietta is seated on the sand, peeling a mango./ Snowbird is reading a book. (...)" (44).

⁴⁸ Kroetsch, *Seed Catalogue*, op. cit., p. 15 (corsivo dell'autore).

⁴⁹ Kroetsch, *A Likely Story*, op. cit., p. 55.

donna saranno parte fondamentale dei componenti poetici insieme alla tematizzazione del libro e della lettura e all'affermarsi di una visione mutevole, sempre in fieri della realtà.

3.2.1 "The Footprint Episode"

La prima sezione degli *Snowbird Poems* si apre non a caso con la rievocazione di un episodio letterario tra i più emblematici legati a un'impronta, ossia il passo del romanzo di Daniel Defoe *Robinson Crusoe* (1719) in cui il protagonista vede per la prima volta l'impronta sulla sabbia che segnala la presenza di un altro essere umano sull'isola creduta fino ad allora deserta:

It happen'd one Day about Noon going towards by Boat, I was exceedingly surpriz'd with the Print of a Man's naked Foot on the Shore, which was very plain to be seen in the Sand: I stood like one Thunder-struck, or as if I had seen an Apparition... (3)

Viene qui dunque ripreso da Kroetsch il tema della traccia e al suo rimandare contemporaneamente all'assenza di chi l'ha lasciata ma anche fondamentale ad una sua presenza, un aspetto che risulta inquietante perché inaspettato e che colpisce il personaggio di Robinson come "an Apparition". Tutta la sezione gioca sapientemente con questa immagine e soprattutto con l'identità che si cela dietro all'impronta. Ancora una volta infatti si riprende il motivo del doppio e/o dello scambio di identità che è presente anche negli *Hornbooks* (si pensi al rapporto tra Rita, Raymond e Kroetsch stesso) e lo si espande facendolo diventare una questione di confronto col tempo: il passato letterario, in particolare quello dei classici come il *Robinson Crusoe*, e anche una nozione di tempo esistenziale, riferito alla vecchiaia, che rende lo scrittore sempre più incerto, più incespicante e con la sensazione di essere "spiaggiato". D'altronde il motivo dell'impronta sulla sabbia potrebbe rimandare a una serie di altre questioni, come ad esempio quella della notorietà e del successo letterario, ovvero l'impronta che uno scrittore lascia con le sue opere e che col tempo e le maree – o le mode – può essere cancellata o rimanere appena visibile. Al tempo stesso l'impronta si può interpretare più in generale come il segno che ognuno di noi lascia nel mondo con la propria esistenza, quindi il centro simbolico del bilancio della propria vita e dell'impronta, del segno/traccia o del ricordo che si lascia di sé significa in un certo senso riflettere sull'eredità (letteraria, ma anche personale, interiore) che si lascia ai posteri. È vero quindi che quello dell'impronta è un "episodio", all'apparenza un caso isolato o forse un pretesto, ma in realtà esso diventa il nocciolo della questione. Il motivo dell'impronta e la significativa ripresa di un classico come quello di Defoe assumono cioè una grande importanza in quanto condensano in un'unica immagine una varietà di spunti di riflessione: quello sull'identità appunto (quindi sul doppio), sulla letteratura

stessa – che è influenza, riscrittura, gioco coi “grandi”.. – e sul successo che va e viene, ma anche sui rapporti interpersonali, e infine sulla vita e il ricordo che ognuno lascia di sé.

“The Footprint Episode” si apre dunque con il motivo del turbamento, mutuato dal *Robinson Crusoe*, di un personaggio che comincia a rendersi conto di non essere solo come pensava, ma allo stesso tempo non sa se credere o meno a quel che vede ed inizia a mostrare segni di un atteggiamento paranoico.⁵⁰ Kroetsch cavalca l’onda di questa paranoia e ad essa alterna sapientemente momenti più leggeri, carichi di ironia e altri in cui prevalgono introspezione e riflessione sull’esistenza. Alla citazione del classico di Defoe segue infatti un componimento intitolato “beached”, il primo di una serie numerata, che da un lato sembra proprio una continuazione del testo dello scrittore inglese e dall’altro gli è evidentemente estraneo in quanto contiene elementi assolutamente contemporanei, che appartengono al poeta e non possono che riferirsi al suo viaggio:

beached⁵¹

- 1 Too bad about the wrecked ship. I had thought we might
try visiting Sarasota, take a look in some of the malls.
I could use more suntan lotion, a straw hat, new sandals.
And a box of imaginary condoms. Like I mean, fuck it.
- 5 So here we are. Even time wears out. Or appears to.
Consider the swimming sailor, hardly daring to believe
the sand. Yes, sand. When I say sand I mean sand. (3)

L’esordio è un commento al naufragio di Robinson, che è anche quello di Kroetsch (si noti peraltro la vicinanza tra i nomi Robinson/ Robert e la consonanza tra i cognomi Crusoe/ Kroetsch) su un’isola nei mari del sud, ma in realtà assume un tono leggero e ironico nel senso che la tragicità dell’episodio viene minimizzata dal “too bad” (v.1) e dalle frasi seguenti, che rispecchiano il tipico atteggiamento da turista. Il fatto che appena arrivato sull’isola il turista/ naufrago pensi allo shopping e a dotarsi delle cose più caratteristiche per chi va in vacanza (crema solare, cappello di paglia e sandali) non fa che sottolineare ironicamente l’atteggiamento mentale di chi gira il mondo senza in realtà capire il senso del viaggio, di chi appena sbarcato nella località turistica di turno entra subito nella modalità di pensiero vacanziera senza domandarsi per un attimo perché lo fa o se

⁵⁰ Si consideri a questo proposito quanto segue al passo riportato da Kroetsch: “after innumerable fluttering thoughts, like a man perfectly confused and out of myself, I came home to my fortification, not feeling, as we say, the ground I went on, but terrify’d to the last degree, looking behind me at every two or three steps, mistaking every bush and tree, and fancying every stump at a distance to be a man”. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. London: Penguin Books, 1985, p. 162.

⁵¹ I titoli dei componimenti vengono qui riportati in grassetto come nel testo originale.

ci sono modi alternativi di approcciarsi a un luogo sconosciuto e alle persone che lo abitano. Per questo perfino un naufragio può essere liquidato con un commento ben poco dispiaciuto sulla nave affondata (“Too bad about the wrecked ship.” v. 1) e il naufrago stesso perde di credibilità perché si trasforma subito in turista. Qui emerge di fatto una critica amara all’atteggiamento degli occidentali (e più in generale di chi proviene da realtà culturalmente “dominanti”) nei confronti del nuovo, dell’esplorazione e dell’incontro con l’altro, col soggetto coloniale. Come tanta letteratura e tanta critica postcoloniali hanno messo in evidenza⁵², è proprio in romanzi come il *Robinson Crusoe* che si manifesta questo atteggiamento di superiorità dell’uomo bianco nei confronti di culture e luoghi “altri” e Kroetsch sembra sostenere questa prospettiva critica attualizzando il discorso del romanzo settecentesco e facendo del naufrago un turista. In questo modo si spiega anche perché l’immagine del tipico turista appena sbarcato nella località balneare esotica venga distrutta, o meglio, amaramente completata dall’aggiunta dei preservativi: essi rimandano infatti sia alle violenze perpetrate dai bianchi al loro arrivo (violenze sessuali, ma anche sull’ambiente) che all’illusione di volersi contemporaneamente proteggere dai rischi derivanti dal contatto con queste realtà così diverse dalla propria, cercando di evitare la contaminazione. Il “fuck it” (v. 4) finale si può allora riferire a un duplice aspetto della questione, ovvero sia al modo di approcciarsi al nuovo da parte del turista/ naufrago/ colonizzatore (egoista e finalizzato solo al piacere o al tornaconto personale), ma può essere anche uno scatto d’indignazione del poeta stesso, che invita a rovesciare questi schemi, a mandare tutto all’aria rifiutando di prendervi parte. Anche per questo motivo la considerazione sullo scorrere del tempo, del suo consumarsi, risulta un completamento del discorso: come Kroetsch ci ricordava nell’epigrafe tutto cambia, nulla rimane immutato, così pure questi schemi e atteggiamenti mentali non sono eterni, possono mutare. Perfino l’episodio di *Robinson Crusoe* può assumere valenze differenti, la sua storia oggi può essere riscritta, completata, modificata, come fa Kroetsch e come hanno fatto prima di lui tanti scrittori postcoloniali.

Sebbene Gunilla Florby in *The Margin Speaks* (1997)⁵³ abbia proposto una lettura delle opere di Kroetsch in chiave postcoloniale, lo scrittore è difficilmente definibile come autore postcoloniale in senso stretto, se non per il fatto di condividere con scrittori delle ex-colonie l’esigenza di essere contro il colonialismo (visto anche come impostazione mentale e non solo come fatto storico-politico), cercando di riappropriarsi della propria identità e dando voce alla storia e alle storie che

⁵² La letteratura a questo proposito è sterminata, si pensi però ad esempi illustri come *Culture and Imperialism* (1993) di Edward Said, nel quale il critico fa notare l’interconnessione tra la nascita del romanzo borghese e l’atteggiamento del conquistatore occidentale: “the novel is inaugurated in England by *Robinson Crusoe*, a work whose protagonist is the founder of a new world, which he rules and reclaims for Christianity and England.” Edward Said, *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994 (prima edizione 1993), p. 70.

⁵³ Gunilla Florby, *The Margin Speaks: A Study of Margaret Laurence and Robert Kroetsch from a Post-colonial Point of View*. Lund: Lund University Press, 1997.

sono state dimenticate o escluse dalla storiografia ufficiale. In saggi come “Learning the Hero from Northrop Frye” Kroetsch sostiene infatti la necessità per l’artista canadese di essere “anti-colonial”, in quanto “[t]o resist, to aspire toward a condition now described as postcolonial, asks for a radical act of imagination. (...) Simply put, by the act of retelling we can tell ourselves both out of and into history.”⁵⁴ Anche la riscrittura dei classici fa dunque parte di questa reazione al colonialismo e alla sudditanza psicologica rispetto alla cultura dominante. *Robinson Crusoe* è un caso particolarmente emblematico, avendo ispirato forse il maggior numero di riscritture da parte di autori postcoloniali – si pensi ad esempio al celebre *Foe* (1986) di J.M. Coetzee o alla *pièce* teatrale *Pantomime* (1978) di Derek Walcott – segno che nel testo di Defoe si trovano elementi forti come l’incontro con il nativo, Venerdì, e il dispiegamento di quei modelli dominanti che gli scrittori delle ex-colonie mirano appunto a scardinare. Bisogna comunque fare attenzione a non accomunare tutte le riscritture dei classici, raccogliendole sotto un’omnicomprensiva etichetta-ombrello di “postcoloniale”, poiché è necessario distinguere tra quelle messe in atto da scrittori europei (o di origine europea, come Kroetsch) e quelle operate da autori provenienti dalle ex-colonie (come Coetzee e Walcott). Silvia Albertazzi, commentando il romanzo di Coetzee, *Foe*, ha proprio fatto notare che una simile riscrittura giunge in ultima istanza “alla consapevolezza che nessuno – nessun bianco, soprattutto – può scrivere la storia dell’Altro coloniale, e che quindi la storia di Venerdì non potrà che restare sconosciuta all’occidentale fintanto che quest’ultimo non saprà decifrarne il linguaggio.”⁵⁵ Tenendo conto di questo importante aspetto, che in un certo senso mitiga – o meglio, pone in prospettiva – anche la posizione “anti-colonial” di Kroetsch, è interessante andare ad analizzare come il poeta gestisca il rapporto tra turista/ naufrago e Friday, arrivando addirittura a mettere in dubbio il confine identitario tra i due.

Il “Footprint Episode” è concepito tra l’altro sulla base di componimenti che sembrano strofe di un unico *long poem*, spezzato poi in più poesie, dato che i titoli di ogni parte si ripetono con numerazione crescente (“beached 2”, “beached 3”, ecc.) proprio come se fossero l’uno la continuazione dell’altro. Tuttavia non si tratta di una progressione lineare, quanto di un intreccio che scompone la poesia e la dissemina, rendendola difficile da definire dal punto di vista formale come *long poem* vero e proprio: ad esempio a un frammento come “beached 2” segue un altro denominato “footprint”, al quale succede poi “beached 3”, ma più avanti si hanno altre parti di “footprint” e così via. Una simile modalità compositiva sembra da un lato invitare il lettore a ricomporre i tasselli di un puzzle poetico, ma dall’altro questa operazione si potrebbe interpretare come l’esatto contrario, ossia l’invito ad accettare la mancanza di sequenzialità e di ordine logico,

⁵⁴ Kroetsch, “Learning the Hero from Northrop Frye”, in *LTW*, op. cit., p. 159.

⁵⁵ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci Editore, 2000, p. 34.

proprio come succede negli *Hornbooks*. Difatti è come se il poeta ci stesse presentando parallelamente un discorso o più discorsi strettamente correlati, quasi la poesia fosse il campo in cui si può dispiegare il flusso dei suoi pensieri, al pari delle pagine di un diario. Allo stesso tempo non bisogna dimenticare che non si è di fronte a scritti puramente autobiografici, perché Kroetsch come si è detto si diverte anche a giocare col lettore e con la propria storia personale, non credendo nella possibilità di scrivere un'autobiografia intesa in senso convenzionale. L'intreccio di parti di *long poem* fa pensare appunto alla frammentarietà degli *Hornbooks* e ancor di più alla necessaria parzialità degli *sketches*: in questo si può affermare che *The Snowbird Poems* sia veramente un preambolo a quello che sarà *Too Bad*, la raccolta successiva, ovvero un tentativo per mezzo di "tracce poetiche" di eseguire un autoritratto, per quanto volutamente non fedele in tutto e per tutto all'originale. Già dal titolo della raccolta infatti il riferimento è a se stesso, perché quello di *snowbird* è un nome che indica una persona che vive in paesi tendenzialmente freddi come il Canada e – soprattutto in età avanzata – d'inverno compie poi viaggi in località tropicali, "svernando" proprio come fanno gli uccelli; il poeta è uno di quelli e il suo nome diventa proprio "*Snowbird*", a conferma anche del discorso che si faceva riguardo all'arrivo sull'isola come tipico turista occidentale. Da un lato infatti è come se egli rientrasse appieno nello stereotipo, almeno per quello che riguarda il suo aspetto, dall'altro emerge una forte carica ironica mirata a distruggere tale immagine, supportata anche dalla profonda introspezione che accompagna i passi apparentemente più banali. Un esempio della dissociazione tra l'apparenza da *snowbird* e l'essenza del poeta è proprio nel proseguimento di "beached", che funge anche da spiegazione del significato di un simile appellativo:

beached 2

He is what in the common parlance of rental offices and liquor merchants is referred to as a snowbird. He is fleeing from snow, yet carries in his name a reminder of what he proposes to ignore. What is it, after all, that one so aspires to forget? What is the shape of the ferryman's oar? Does he wear a hat against the light? What light? (4)

Questo componimento in prosa presenta diversi elementi interessanti, in quanto, oltre ad una definizione del termine, vengono poste delle domande che si propongono come un approfondimento di ciò che sta dietro al concetto stesso di *snowbird*. Attraverso una serie di associazioni e concatenazioni di pensieri, la riflessione viene portata dal turista in fuga dal freddo alla traccia – presente nel suo stesso nome – di ciò che egli cerca di evitare, così che dal piano concreto (la neve) si passa a quello astratto ("What is it, after all, that one so aspires to forget?"). Quello del naufrago/ poeta/ turista è dunque un tentativo di fuga, più mentale che fisico, una paradossale ricerca della dimenticanza, ma di cosa? Una chiave per interpretare questo passo potrebbe essere proprio la citazione in epigrafe dall'*Inferno*: per Kroetsch/ *Snowbird* il viaggio è qualcosa di simbolico, un

confronto con la morte che, mentre per Dante significava fare i conti col peccato, la perdita di fede e di valori morali, per il poeta canadese diventa occasione di ricerca interiore e dei motivi che ci spingono a cercare di dimenticare qualcosa di inevitabile come la morte appunto.⁵⁶ Così il riferimento al “ferryman” si spiegherebbe come un rimando al più noto traghettatore della classicità, Caronte, che Dante incontra all’inizio del suo cammino, anche perché i particolari del remo, del cappello e della luce (la lanterna) sono elementi che richiamano evidentemente l’iconografia del personaggio mitico.⁵⁷ D’altra parte, come si vedrà in seguito, il viaggio verso sud può anche riferirsi ad altro, ovvero alla questione della vecchiaia e della solitudine, due condizioni strettamente legate e dalle quali molti cercano di fuggire attraverso l’oblio, la dimenticanza; la fuga in un mondo paradisiaco, solare e pieno di luce è proprio il segno di una strategia di evitamento, spesso inconsapevole, di tanti *snowbirds*. L’essenza stessa di un simile “esemplare” umano è una contraddizione in termini: egli è infatti in fuga dal freddo, dalla neve, dall’inverno, eppure porta nel proprio nome il segno evidente (“a reminder”, il ricordo appunto) di ciò che vuole evitare, scordare. Il fatto di indossare un cappello per ripararsi dalla luce è simbolicamente molto rilevante, poiché alla luce si possono associare aspetti a volte sgradevoli, indesiderati: la luce può essere impietosa, illuminando talvolta ciò che si vorrebbe rimanere nascosto, nell’ombra, come ad esempio i segni della vecchiaia, ma anche metaforicamente le azioni umane “macchiate” talvolta da istinti bassi e perciò da dimenticare. A sostegno di questa ipotesi si può prendere proprio il quesito che chiude il componimento: “What light?”, ossia di che luce si sta parlando? Non di quella del sole, così come non si sta parlando di un turista qualsiasi col cappello, poiché il tentativo è forse di andare a indagare questioni più alte, il cui tenore si può comprendere solo proseguendo con la lettura.

Quello che è al centro dell’attenzione negli *Snowbird Poems* è ancora una volta l’identità, che si fa sempre più incerta mano a mano che il tempo passa: troviamo qui in nuce anche il tema del doveroso confronto col tempo, quindi con la vecchiaia che modifica ciò che siamo, ci cambia rendendoci talvolta irriconoscibili perfino a noi stessi. L’incertezza identitaria si declina infatti nel gioco di corrispondenze tra Robinson Crusoe, Friday e l’io poetico, tanto che in “beached 3” il poeta arriva a chiedersi: “...wait a minute. Are you Friday or am I?”(5). Si ricordi che una domanda analoga era comparsa anche negli *Hornbooks* a proposito del dubbio di Raymond sull’attribuzione di un frammento (“Did Rita write those exquisite lines, or did I?”, *Hornbooks*, p. 21), un punto

⁵⁶ Si prenda ad esempio un’altra breve poesia della raccolta, nella quale l’autore riprende la figura dell’esploratore James Cook e contrappone con grande ironia l’idea del raggiungimento di un luogo paradisiaco alla morte improvvisa e violenta dell’uomo, avvenuta per mano degli indigeni hawaiani, portando a riflettere sull’esito tragicamente paradossale di una simile ricerca del paradiso: “Captain Cook had all it took/ To far a-sailing go./ He found his way to paradise./ And there he was struck a blow.” (47).

⁵⁷ Per quanto riguarda i dettagli iconografici, si pensi ad esempio al passo dantesco nel quale Caronte usa il remo per percuotere quelle anime che si attardano sulla riva dell’Acheronte, il fiume infernale: “Caron dimonio, con occhi di bragia,/ loro accennando, tutti li raccoglie;/ batte col remo qualunque s’adagia.” Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, op. cit., p. 38 (Canto III, vv. 109-111).

cruciale della raccolta nel quale comincia a farsi labile il confine tra il narratore e la poetessa. Anche negli *Snowbird Poems* l'Altro non è presente fisicamente, ma solo come traccia, che anziché essere un frammento di poesia – un *hornbook* – è un'impronta sulla sabbia, un elemento comunque sufficiente per mettere in dubbio l'identità del poeta e, da un certo punto di vista, persino la sua credibilità. Le sue sempre crescenti incertezze ed esitazioni possono essere però attribuite in quest'opera anche all'età, a quell'essere talvolta slegato dal presente che gli fa perdere la percezione di sé, nonché il filo del discorso, che diventa ondivago e incostante. All'interno degli *Snowbird Poems* sono diversi i componimenti in cui il poeta mostra una simile incertezza, ma forse quelli più pregnanti ruotano attorno all'immagine del naufrago. Un esempio è costituito dal ritrovamento sulla spiaggia di una bottiglia contenente un messaggio, un tipico elemento che rimanda appunto alla richiesta di soccorso di un naufrago, ma che per Kroetsch diventa l'ennesimo segno di uno scollamento da sé, dalla propria identità:

meanwhile

1 The bottle was a faded green, half-buried in the sand, corked tight. The message was not hand-written or hand-printed; it had been composed on a computer, printed out, and was perfectly clear to the eye.

5 The usual futile message, hope without a trace of hope. Help, it said. The ferryman would not give me a ride.

Very funny, I said to myself. Leaning toward pathos, but funny enough.

I picked up a clam shell I had been trying to retrieve from the incoming tide and held it to one ear. Hello, I shouted. Hello. Hello.

10 Two joggers on the morning beach gave me an odd look. Hello, the older woman called back, over her shoulder, then waved as she ran on.

What disturbed me was the hand-written signature. The signature was mine. (6)

La poesia si sviluppa attorno al messaggio trovato nella bottiglia, del quale inizialmente ricorrono riferimenti alla dimensione scritta, per cui il poeta si sofferma ad analizzare l'aspetto del testo ("The message was not hand-written or hand-printed; it had been composed on a computer, printed out", 1-2). Proprio per il fatto di essere stato redatto a computer e poi stampato, un simile messaggio risulta contraddire le condizioni in cui sarebbe prevedibile inviare una richiesta d'aiuto nella bottiglia, ossia quelle di un naufrago su un'isola deserta – che dunque non potrebbe avere accesso a mezzi come computer o stampante. A questo iniziale elemento paradossale si aggiungono poi altri aspetti come il commento del poeta, che smorza la drammaticità del messaggio ironizzando sulla sua eccessiva carica espressiva ("Leaning toward pathos, but funny enough.", v. 6), nonché il temporaneo distrarsi di Kroetsch/ Snowbird dal ritrovamento e dal suo contenuto per raccogliere una conchiglia ed usarla poi quasi fosse un telefono – portandola all'orecchio e cominciando a

gridare “Hello”. In questo modo si viene a creare nella scena un effetto tragicomico dato dal comportamento strano del poeta, che si potrebbe attribuire anche alla senilità. Gli aspetti interessanti che emergono in “meanwhile” sono quindi diversi: in primis quello del problema identitario che va di pari passo con il tema dell’invecchiamento, del non riconoscere più se stessi, il proprio aspetto e le proprie azioni. Infatti nelle poesie comincia a farsi strada il dubbio, forte e insistente, riguardo alla propria identità: il poeta appare sempre più turbato da una serie di particolari, all’apparenza trascurabili, che però danno la misura di un graduale distacco dalla realtà, oppure di uno scollamento tra la percezione di sé e quella della realtà circostante. Così l’episodio del ritrovamento della bottiglia, che in un primo momento potrebbe sembrare un fatto di piccola importanza, la descrizione di qualcosa che accade “nel frattempo”, tra un evento e l’altro, e per di più dalla portata risibile (“Very funny, I said to myself.”, v. 6) in realtà si rivela un fatto sconvolgente e al limite del perturbante. Da un lato infatti il poeta realizza con un misto di delusione e disillusione che il contenuto del messaggio nella bottiglia è proprio ciò che ci si aspetterebbe, ovvero un semplice “Aiuto”, che a suo parere è sia un messaggio futile e usuale, prevedibile, sia un segnale di totale disincanto, al limite della frustrazione (“hope without a trace of hope”, v. 4), poiché da parte di chi lo scrive c’è già la consapevolezza, se non l’assoluta certezza, dell’inutilità di tale gesto, che rimane quindi un tragico segnale della speranza di essere salvati anche quando si è rinunciato a sperare. Inoltre ritorna il cenno al “ferryman”, che, se interpretato in chiave dantesca o comunque mitica, rimanderebbe ancora una volta a Caronte e per estensione alla morte, all’ultimo viaggio. Per di più se si pensa al famoso mito emerge che l’anima che non aveva un obolo per il traghettatore rimaneva per sempre a vagare sulle rive dell’Acheronte senza poter raggiungere l’Ade. Un messaggio d’aiuto non è dunque abbastanza per essere traghettati nell’aldilà e il poeta rischia metaforicamente di rimanere un’anima in pena in eterno. Da un simile insieme di rimandi metaforici si osserva come Kroetsch intessa il filo contenutistico della poesia nei vari componimenti degli *Snowbird Poems*, che sono solo apparentemente slegati, proponendo continui richiami a elementi già presentati (ad esempio il naufrago, ma anche il traghettatore) o ad altri che verranno ripresi in seguito (come le persone che fanno jogging o il motivo della conchiglia).

Per concludere l’analisi di “meanwhile”, si può notare che nel finale entra poi in gioco un elemento perturbante, perché il poeta scopre insieme al lettore che la firma nel messaggio è la sua, quindi da un certo punto di vista egli si rivela inaffidabile: il fatto di rimanere a sua volta stupito, anzi inquietato, da tale scoperta fa sì che ciò si possa attribuire o a una dissociazione da sé patologica, al limite della schizofrenia, oppure all’età che avanza e che lascia lo scrittore impotente di fronte al progressivo scomparire della memoria (soprattutto quella a breve termine). Ciò che farebbe propendere più per questa seconda ipotesi è il fatto che il comportamento del poeta è a metà tra

quello di un anziano e quello di un bambino: egli raccoglie una conchiglia, la porta all'orecchio come per sentire il rumore del mare e poi comincia a urlare "hello", come se fosse al telefono o stesse cercando di salutare qualcuno "dall'altra parte" (il traghettatore? Crusoe? Friday? Il suo *alter ego*?). Questa scena surreale viene scossa dall'arrivo di due persone che fanno jogging sulla spiaggia, una delle quali guarda in modo strano il poeta/ naufrago e poi risponde al saluto mentre si allontana. Da un lato abbiamo quindi qualcuno che si comporta in modo anomalo (almeno per ciò che ci si aspetterebbe da un adulto) e dall'altro chi col suo agire più convenzionale e prevedibile riporta il lettore a una dimensione di "normalità", mettendo ancor più in evidenza la distanza del poeta dalla realtà (e dalla norma appunto). Egli è fundamentalmente solo e si rende conto che la vecchiaia non fa che isolarlo ulteriormente dal mondo esterno, proiettandolo sempre più in una dimensione interiore che gli crea però incertezze rispetto alla propria identità e alle proprie azioni. Questa idea appare evidente se si prendono in considerazione altri componimenti della raccolta, come ad esempio "beached 3":

1 This time out, Crusoe, the other foot is in the shoe,
 and Friday likes long weekends.

 Never mind the water, just keep an eye on the sky
 for falling objects. And I'm not talking meteors here.
5 You could get hit on the head by a large rubber ball.

 What I mean is, the beach is crowded. So you're alone,
 so what? Like the lady said, tough luck. So you got old.

 Don't tell me you fell for the one about
 (forgive the contradiction) eternal youth.
10 And yet, I really feel pretty good. I mean,
 put on your bifocals. Look at those bikinis.

 And pass me the drink, would you? No, not the water,
 the one in the fake coconut. This is living.

 And wait a minute. Are you Friday, or am I? (5)

In questa poesia il poeta ostenta maggiore sicurezza, addirittura sembra prendersi gioco del binomio Crusoe-Friday, trasponendolo al giorno d'oggi e ridicolizzando l'episodio dell'impronta sulla sabbia. Al tempo stesso incrocia vari piani di narrazione e anche diversi testi: la chiave per leggere "beached 3" è, a mio avviso, nell'intertestualità. La parte centrale del componimento – in particolare tra i versi 6 e 9 – diventa infatti piuttosto difficile da interpretare se non si prendono in

considerazione altre fonti, poiché sono presenti elementi (ad esempio il riferimento a “the lady” o a quanto ella dice, “tough luck”, v. 7) che non si ritrovano all’interno delle poesie della raccolta. Se si pensa però ad un altro grande classico della letteratura inglese come *The Waste Land* di T. S. Eliot⁵⁸ è possibile ristabilire una connessione tra aspetti del componimento apparentemente slegati. A quest’ultima opera infatti Kroetsch si ispira per la frammentazione e la giustapposizione di immagini, nonché per l’utilizzo dell’intertestualità come mezzo per rendere il proprio testo “discontinuous, in the sense that I’m playing with possibilities”.⁵⁹ Inoltre in “beached 3” il verso 7 potrebbe far pensare ad una ripresa della figura di Madame Sosostriis, la cartomante che in “The Burial of the Dead” predice un futuro incerto e prospetta una morte in acqua (“fear death by water”)⁶⁰, due elementi che si accordano ad una frase criptica come “Like the lady said, tough luck.” (v. 7) e ancora prima al suggerimento “Never mind the water” (v. 3), seguito dal consiglio di fare attenzione al “pericolo” che viene dall’alto (non catastrofiche meteore ma banali palle di gomma) piuttosto che dall’acqua. D’altronde prima di questa poesia non si fa menzione di alcuna donna e a sostegno dell’idea che la “signora” sia la chiaroveggente di Eliot sta anche l’elemento della folla che in *The Waste Land* compare più volte in contrasto con la solitudine e l’isolamento dei singoli, proprio in modo analogo a quello sentito dal poeta, che in mezzo alla folla non fa che percepire ancora di più la propria solitudine. È Madame Sosostriis infatti che nei tarocchi dice di vedere anche “crowds of people”⁶¹, che si possono paragonare alla spiaggia affollata di Kroetsch (v. 6) e che lo portano a riflettere sulla propria condizione. Oltre alla solitudine emerge qui anche il pensiero sulla vecchiaia, quasi fosse automatico associare i due aspetti (“So you’re alone.” e “So you got old.”, vv. 6-7); in realtà il poeta mostra una certa tranquillità rispetto all’inevitabile passare del tempo, tanto che si prende amaramente gioco di chi pensa di poter rimanere giovane per sempre: probabilmente è una considerazione rivolta a se stesso, che forse in passato si era illuso di questo. Ora però egli sembra essere venuto a patti con la vecchiaia, accettandone i segni inequivocabili (come la perdita della vista, “put on your bifocals”, v. 11) e decidendo di godersi la vita (guardare le ragazze in bikini, bersi un drink sulla spiaggia). Quest’ultimo aspetto tra l’altro si ricollega al “box of imaginary condoms” (3, v. 4) nominato in “beached”, il componimento che apre la raccolta: così come il poeta, ormai anziano, si deve limitare a guardare le ragazze sulla spiaggia, egli non può che immaginare di fare sesso, in quanto la vecchiaia lo ha privato anche della possibilità di questo piacere, pertanto i preservativi sono “imaginary”.

⁵⁸ T.S. Eliot, *The Waste Land*. New York: Signet Classic, 1998. (Prima edizione del 1922)

⁵⁹ Kroetsch in Neuman and Wilson, *LTW*, op. cit., p. 11 (enfasi dell’autore).

⁶⁰ T.S. Eliot, *The Waste Land*, op. cit., p. 35.

⁶¹ Ivi.

Similmente, in un altro breve componimento all'interno del "Footprint Episode" troviamo una riflessione sul tempo che è in definitiva un'accettazione dell'inevitabile, un venire a patti con la vecchiaia che significa adattarsi al cambiamento:

time

- 1 Morning is almost inevitably
followed by afternoon.
One must shift one's chair accordingly. (14)

In quello che è quasi un aforisma Kroetsch usa l'immaginario della vita da spiaggia (che banalmente implica di spostare di tanto in tanto la sedia per seguire il sole o l'ombra) per ricordarci che il passare del tempo è un fatto al quale ovviamente non possiamo opporci, quindi l'unico modo per vivere bene è adattarsi, rimanendo aperti e disposti a "spostare la sedia", cambiando direzione a seconda dei movimenti della vita stessa (la luce del sole). Si ricordi a questo proposito che una delle due citazioni in epigrafe recita: "WARNING & REQUEST: Things change...nothing stays the same". Tale riflessione non è scontata se si pensa che la vecchiaia nella società moderna è sempre più concepita come qualcosa da evitare o procrastinare il più possibile, nell'illusione (direi "collettiva") che possa davvero esistere una "eternal youth"(5, v. 9), una contraddizione in termini come ci fa presente Kroetsch in "beached 3".

Eppure la conclusione di "beached 3" ci riporta a una destabilizzazione dell'equilibrio appena raggiunto: ancora una volta si viene spiazzati dal dubbio, dall'esitazione rispetto al riconoscimento di un'identità e alla sovrapposizione di reale e letterario, poeta/ naufrago e Friday/ Crusoe. Kroetsch torna quindi a mettere in dubbio l'affidabilità del poeta stesso, poiché non sa nemmeno distinguere il Sé dall'Altro, addirittura la persona vera dal personaggio inventato. Da una parte questo è un fatto voluto, che quasi programmaticamente mostra al lettore che la sua partecipazione è essenziale in quanto il poeta non è più una fonte alla quale si può credere ciecamente abbandonandosi nell'atto della lettura, d'altro canto il dubbio è anche segnale di un'incertezza reale di chi scrive, che si deve misurare col tempo che passa e con un progressivo sgretolamento delle certezze, una vera e propria frammentazione dell'io che pare irreversibile. Il senso di profondo smarrimento e inquietudine diventa palpabile in uno dei componimenti più riusciti degli *Snowbird Poems*, quello in cui la citazione del classico si fa riscrittura, o meglio, proseguimento "sulle tracce" del testo canonico:

Crusoe

...I went up the Shore and down the Shore, but it was all alone, I could see no other Impression but that one, I went to it again to see if there were any more, and to observe if it might not be my Fancy; but there was no Room for that, for there was

exactly the very Print of a Foot, Toes, Heel, and every Part of a Foot; how it came thither, I knew not, nor could in the least imagine.

then

1 Someone tapped my shoulder.

I turned. There was no one there. (22)

Qui la convinta ricerca dell'Altro si fa paranoia, mentre il solco che divide il poeta dalla realtà diviene sempre più profondo, così come il senso di isolamento e solitudine. La modifica del testo originale, che aggiunge ulteriore suspense al passaggio già carico di tensione mutuato da Defoe, non fa che confermare il fatto che il poeta vive sempre più in una dimensione schizofrenica e libresca, fonde realtà e finzione letteraria vivendo sospeso a metà tra due mondi. A scuoterlo da una simile stato di sospensione c'è la compagna, Henrietta, che appare molto più radicata nel reale e, quasi a imitazione del *trickster*, si prende gioco delle paranoie del poeta e delle sue insicurezze riguardo alla propria identità:

footprint 4

1 Henrietta was walking. Snowbird was almost at her side. They were both barefoot. They were walking more or less together along the beach. Or they had been walking. Until Henrietta noticed the footprint in the sand.

5 That, she said, pointing, is your footprint. On the contrary, Snowbird replied, I have never before in my life been to this part of the beach. I have never until today walked a meter barefoot on hot or even warming sand. Always, I make a point of wearing sandals, to protect the soles of my feet, and at times socks, to avoid painful sunburn to the upper parts of my feet and my ankles.

10 If so, Henrietta said, try your foot in the footprint. Or are you afraid of your own shadow?

Snowbird slid a bare foot into the footprint.

Henrietta touched his buttocks. Got you, Snowbird. It wasn't shaped like your foot at all. (23)

La replica puntuale, linguisticamente ricercata e precisa fin nei minimi dettagli del perché l'impronta non può essere la sua non fa che sottolineare il disagio del poeta, che risulta dissociato dalla realtà, o quantomeno poco lucido (vv. 4-8); egli infatti si contraddice senza nemmeno accorgersene, poiché poco sopra si è detto che entrambi stavano passeggiando scalzi ("They were both barefoot", v. 1). Ma il punto cruciale non è in questi particolari, piuttosto sta nel fatto che un dettaglio di poco conto come può essere un'impronta sulla sabbia possa scatenare un così profondo caos interiore: praticamente nessuno passeggiando su una spiaggia si soffermerebbe a chiedersi a chi appartenga l'impronta di fronte a sé, il fatto che al contrario *Snowbird* lo faccia indica che egli è uscito dalla logica consueta e pensa appunto in termini libreschi, letterari. Pensa cioè come un

Robinson Crusoe, si sente come un naufrago su un'isola deserta. Un ulteriore segnale di dissociazione interiore viene anche dall'alternanza sempre più frequente dell'uso della prima persona singolare e della terza, entrambe attribuite al poeta/ *Snowbird*: si pensi per esempio a "Crusoe", nella quale il poeta dice "Someone tapped my shoulder./ I turned." (22, vv. 1-2, enfasi mia), mentre in "footprint 4" i riferimenti a *Snowbird* sono in terza persona ("Snowbird was almost at her side.", v. 1; "Snowbird replied", v. 4 e così via) In particolare il poeta si riferisce a *Snowbird* in prima persona proprio in corrispondenza delle poesie più inquietanti per lui, quelle cioè in cui si fa più palpabile la presenza di un Altro ("Are you Friday or am I?", 5, v. 14), che invece si rivela immancabilmente come Sé ("The signature was mine", 6, v. 11).

Il poeta si perde infatti sempre di più in se stesso, nella riflessione su ciò che è reale e quello che non lo è (o forse su ciò che è Sé e ciò che è Altro), al punto da risultare assente, slegato dal presente tanto da suscitare incertezza anche in chi dovrebbe conoscerlo come la sua compagna:

conversation 5

- 1 May I have your attention? she began.
 Snowbird raised his sunglasses onto his forehead but kept on reading.
 Have you forgotten your own life?
 Snowbird reached for his drink.
- 5 Snowbird? she inquired. Snowbird? Are you there?
 With just the slightest show of satisfaction, he turned the page. (16)

In modo simile a quello indicato negli *Hornbooks*, il poeta ha volutamente dimenticato la propria esistenza, è compiaciuto dal fatto di essersi perso nella lettura o forse addirittura nella letteratura, diventando prima naufrago poi Friday, trasformando una semplice vacanza in una esplorazione del Sé, della poesia e dell'arte. Il fatto che la sua attenzione rimanga costantemente sulla pagina riconduce il tutto a una dimensione fondamentalmente libresca. La lettura è una costante nei testi che compongono gli *Snowbird Poems*, che sono in effetti un intreccio di citazioni dirette o indirette, ma anche un continuum di riferimenti al libro o all'atto stesso della lettura. Tale coacervo di rimandi è strettamente connesso con i temi della memoria, dell'immaginazione e della creatività/ scrittura. In "correction" per esempio torna la figura della persona che fa *jogging* sulla spiaggia e che si sofferma, stavolta non per salutare il poeta, ma per guardare il libro che sta leggendo:

- 6 A jogger stopped where my abandoned book lay on a towel. She glanced at the title of the book. Or at the towel. But not at me.
 Perhaps, she said, as if addressing the book itself, still trying to catch her breath, ignoring the way I held my right eye to the mouth of the pale green bottle, imagination

Il componimento è quasi una continuazione del precedente, “meanwhile”, infatti troviamo sempre la persona che fa jogging e il poeta impegnato a contemplare la bottiglia appena recuperata. Ciò che stupisce è che in realtà quello che viene detto dalla donna (una frase incastonata in una serie di incisi del poeta) potrebbe benissimo essere il pensiero del poeta stesso che riflette sul messaggio trovato all’interno della bottiglia. Più che un’enunciazione la frase sembra la lettura di un pensiero, che tra l’altro si carica ancor più di significato in quanto è diretta non al poeta né all’oggetto delle sue riflessioni (la bottiglia e il suo messaggio), ma al libro. È infatti il libro il centro dell’attenzione, esso è ciò che porta a considerare la natura dell’immaginazione, della creazione e, non da ultimo, della memoria. D’altronde c’è anche un profondo collegamento tra l’elemento dell’acqua e la memoria, così come il poeta dichiara apertamente in “flag”: “And the ocean too is a form of memory” (15). Il mare (o l’oceano) sono infatti simbolo dell’eterno, di un elemento che rimane nel tempo uguale e contemporaneamente sempre diverso da se stesso, di una materia ancestrale che si fissa nell’immaginario e in fondo si fa memoria. La connessione metaforica tra il mare e la memoria è infatti un *topos* letterario molto diffuso, poiché, come osserva Joanna Rostek, “the sea provides a metaphor for the difficult process of salvaging certain events from one’s memory.”⁶² Rostek infatti rintraccia, a partire dal *Robinson Crusoe* di Defoe per arrivare a testi contemporanei come *Life of Pi* (2002) di Yann Martel, il ricorrere nella letteratura in lingua inglese di riferimenti a “memory (...) as an ocean”⁶³, un aspetto che troviamo espresso negli stessi termini anche nell’opera di Kroetsch. In un altro componimento all’interno degli *Snowbird Poems* troviamo infatti conferma di tali connessioni tra l’elemento marino, la scrittura e la memoria, che divengono metaforicamente specchio l’uno dell’altro:

consider

- 1 The sea, we are told, is a mirror. The book is a mirror. Reader, hold up the book and look. Is the book a mirror? And look again at the wrinkled sea. And yet. And yet. The sea is a mirror. Consider the waves, hurled by something or other against the impediment of shore. But does not the so-called impediment give shape to the so-called sea? Where is it that I was? (9)

Mare e libro sono quindi uno specchio, riflettono ciò che ognuno di noi proietta come immagine di sé e della propria esistenza, rendono quello che noi stessi vogliamo vedere. A tal proposito si noti la quantità di ripetizioni (“mirror”, ad esempio, ripetuto quattro volte, oppure “And yet. And yet.”, v. 2), assonanze e consonanze (si pensi a “book” e “look”, v. 1, oppure al ricorrere di parole con la “s”), che legano i termini e danno l’idea dell’incessante e monotono movimento delle onde marine.

⁶² Joanna Rostek, *Sealing Through the Past: Postmodern Histories and the Maritime Metaphor in Contemporary Anglophone Fiction*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011, p. 21.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

Il libro infatti diventa uno specchio nel momento in cui quando lo leggiamo ne interpretiamo il contenuto, in un certo senso proiettiamo su di esso ciò che siamo e che sappiamo, ed esso diventa allora uno strumento per capirsi (anzi “vedersi”) meglio. Si ricordi che peraltro lo stesso motivo si trovava anche negli *Hornbooks*, a dimostrazione dell’importanza della profonda connessione tra scrittura e conoscenza del reale: “the poem as relentless as a mirror held in the hand” (24). Il mare invece è qualcosa di difficile da afferrare (proprio come il Sé) e che trova la sua definizione, la sua forma, in ciò che lo delimita (la costa), che è sia “impediment” che condizione necessaria per la sua esistenza, proprio come avviene per il libro, che è delimitato dalle pagine, che gli danno forma e ne costituiscono l’essenza oltre che il limite. La scrittura non si può esprimere oltre lo spazio bianco (“vuoto”) della pagina, è costretta in esso, ma può comunque esplorare tale spazio in infiniti modi e rendere così come uno specchio le intenzioni di scrittore e lettore⁶⁴. Come ricorda anche Rostek, quello del mare e della sua esplorazione come metafora della conoscenza è un cliché piuttosto sfruttato in letteratura, un “cultural paradigm”⁶⁵ che va indietro ai viaggi della mitologia classica (uno su tutti quello di Ulisse), eppure Kroetsch riesce a rivivificarlo e a renderlo di nuovo interessante in quanto per il poeta/ naufrago questo significa andare a fondo alle cose, esplorare l’esistenza e l’interiorità senza timore di ciò che si può incontrare. In un altro stralcio di conversazione è ancora Henrietta a far presente al poeta che il suo estraniarsi dal mondo attraverso la lettura e l’introspezione lo porta sì a indagare la natura profonda delle cose e dell’umano, ma anche a vagare con il pensiero in luoghi irraggiungibili: “You aspire, she said, to get to the bottom of things. (...) That is, she elaborated, to the sea’s bottom.” (21). Se l’elemento acquatico è da un lato associato alla memoria e alla conoscenza, dall’altro è anche ciò che isola l’individuo, immerso sempre più com’è in una realtà fittizia e fuori dal tempo, quella dei libri.

3.2.2 “Snowbird goes to the South Seas” e “Tourist Traps”

Le due sezioni successive al “Footprint Episode” sono incentrate con sempre maggior forza su due aspetti già emersi: la memoria e la lettura/ riscrittura del classico. Sia nella seconda sezione, intitolata “Snowbird goes to the South Seas”, che nella terza, “Tourist Traps”, il poeta è sempre più immerso nella lettura e sempre più “perso” alternativamente in una dimensione irreali oppure nel passato. Si alternano infatti componimenti che hanno come oggetto d’interesse l’infanzia del poeta e ripercorrono luoghi o episodi carichi di significato (come un cottage al lago dove trascorrevano le

⁶⁴ Tali considerazioni sono in fondo le stesse che troviamo negli *Hornbooks of Rita K*, anch’essi specchio e cornice della creazione artistica.

⁶⁵ Rostek, “Introduction”, in *Sealing Through the Past*, op. cit., p. 50.

vacanze, in “Snowbird paints a rosy picture”, 32) ad altri che invece sono incentrati su grandi artisti che hanno trovato ispirazione per le loro opere nei mari del sud, come Herman Melville e Paul Gauguin.⁶⁶ In particolare risulta interessante la sezione “Tourist Traps”, che è molto breve e comprende in tutto sette parti, che da un lato mostrano appunto quelle che possono essere delle trappole da turisti: un museo del circo, triste perché al contrario di un circo vero è totalmente immobile, congelato in oggetti, acrobati e animali finti (in “Visiting the Circus Museum, Sarasota”, 49); poi c’è un passaggio, riportato da un sito internet, che ricorda la storia del Capitano James Cook (“Capitain Cook Country”, 47), grande esploratore che però proprio nei mari del sud trova la morte, quasi anche lui fosse un turista che è rimasto intrappolato per sempre in questo paradiso esotico. A concludere questa sezione abbiamo poi una citazione dalla prima parte della ballata “The Rime of the Ancient Mariner” di Samuel Taylor Coleridge, nel punto in cui la nave si “perde” in mezzo a una distesa di ghiaccio e nebbia (poco prima di avvistare il famoso albatro),⁶⁷ subito ripresa dal poeta nella poesia seguente, intitolata proprio “Snowbird”. Egli è sulla spiaggia a leggere a voce alta il famoso poema, talmente rapito dalla lettura da non riuscire quasi a staccarsi dal testo, poi però è ancora Henrietta a riportarlo alla realtà e a riflettere nuovamente sulla questione della memoria e della dimenticanza:

13 Henrietta points to the retreating waves,
then to the horizon’s wide mouth.

15 She says to Snowbird, Perhaps the hope of forgetting
is a matter of south.

They see what might be an albatross, soaring.

Snowbird remembers a loon
diving in a lake in a far country that was,

20 if he remembers correctly, home. (51)

Le onde che si ritirano e l’orizzonte rimandano alla mortifera staticità del mare e delle condizioni atmosferiche che seguono l’uccisione dell’albatro nella ballata di Coleridge: metaforicamente questi particolari si possono interpretare come una vendetta della natura stessa sull’uomo, che inghiotte all’orizzonte lo sguardo dell’uomo e di Henrietta con la sua “wide mouth” (v. 14). Similmente alla speranza dei marinai di dimenticare il cattivo presagio mentre navigano verso sud, Henrietta associa

⁶⁶ Di Melville troviamo proprio in apertura una citazione dal romanzo *Typee* (1846) e poco dopo un testo in prosa della figlia maggiore di Kroetsch, Laura, imperniato sulla lettura di *Moby Dick* (1851) e infine Kroetsch stesso riprende quest’ultimo classico di Melville in una poesia intitolata “The Pequod” (41), che prende il nome dalla nave del capitano Ahab e rappresenta un sogno del poeta nel quale Ahab si presenta alla porta di casa del poeta, chiedendogli di imbarcarsi come marinaio.

⁶⁷ Si veda qui di seguito il passo riportato da Kroetsch: “The ship drove fast, loud roared the blast,/ And southward aye we fled./ And now there come both mist and snow,/ And it grew wondrous cold:/ And ice, mast-high, came floating by./ As green as emerald./ And through the drifts the snowy clifts/ Did send a dismal sheen:/ Nor shapes of men nor beasts we ken – / The ice was all between.” (50).

il viaggio a sud con la speranza di dimenticare, ma che cosa? Probabilmente la terra natale, fredda e inospitale se confrontata con un paradiso tropicale. Oppure se stessi, nell'illusione che migrare al sud come fanno tanti *snowbirds* possa cambiare qualcosa, possa ad esempio trasformare il turista in esploratore come Cook. Anche il poeta e la sua compagna avvistano come i marinai di Coleridge quello che pare un albatro in volo, ma la sua presenza non evoca alcun presagio, bensì innesca il ricordo di un luogo e un tempo lontani, riportando per un momento il turista/ naufrago a casa. Ancora una volta predomina l'incertezza riguardo alla capacità stessa di ricordare ("if he remembers correctly", v. 20), che si stempera però subito nel ricordo della terra d'appartenenza. La vera trappola per turisti allora sembra essere non tanto il misero museo circense, né il riferimento storico al famoso esploratore che può attirare l'attenzione per la sua fine drammatica e cruenta, piuttosto la trappola è l'illusione di migrare a sud, in terre esotiche, lontane, paradisiache, senza però staccarsi realmente dal luogo d'origine e dai ricordi che ad esso sono legati. Per questo motivo, se la speranza di dimenticare è associabile al viaggio verso sud ("the hope of forgetting/ is a matter of south", vv. 15-16), l'inevitabile impulso a ricordare, a far prevalere la memoria, diventa una questione di spostarsi (almeno con la mente) a nord.

3.2.3 "It is a Matter of Winter"

Non a caso quindi la brevissima sezione successiva si intitola "It is a Matter of Winter", perché proprio l'inverno rimanda idealmente al freddo nord che è la vera patria di *Snowbird*. Patria non solo geopolitica, ma soprattutto spirituale, vera essenza del poeta che riemerge anche a grandi distanze sia spaziali che temporali. Il viaggio a sud allora diventa modo per rinegoziare la memoria, i ricordi e l'esperienza, forse addirittura diventa necessario per acquisire consapevolezza. Nell'intervista con Miki, "Self on Self", Kroetsch fa presente che il momento in cui egli riesce a scrivere di sé e del Canada è proprio quello in cui egli si trova altrove, lontano dal paese natale e "in a condition of 'exile'",⁶⁸ come se il distacco e la lontananza fossero condizioni essenziali per stabilire un contatto (anche creativo) col passato e con la terra d'origine. A questo negli *Snowbird Poems* si aggiunge il fattore dell'età: il poeta è infatti anche un uomo sulla soglia degli ottant'anni, che fa i conti con quello che è e con quello che è stato, con i desideri, i successi e fallimenti che hanno segnato la sua vita. Tali considerazioni non hanno però il tono triste del rammarico, piuttosto sembrano caricarsi di una complessiva accettazione di ciò che è stato e anche della condizione

⁶⁸ Miki, "Self on Self", op. cit., p. 125.

presente. Sembra opportuno a questo punto vedere per intero il componimento più significativo di questa breve sezione e che è non a caso quello che le dà il titolo, “It is a Matter of Winter”:

1 We fly south to forget winter and instead
 we remember the long color of snow.
 We seek to recover the sun and instead
 we imagine the uses of shade, carrying
5 our heads in shadows, our arms in
 screening oils that prevent the light.
 We are become old, we say, and embrace
 the moment simply by lying down
 on hot sand, our bare, unsalvaged bodies
10 ripening like wheat in northern fields.
 We come here to loaf by water and read;
 instead the words slash each solitude
 into nakedness, and once again Iphigenia
 becomes the shoreline sacrifice
15 so that the ships might sail to Troy;
 and loss tear down the towers.
 Stonehenge surely is a stone clock that begs,
 Please, sun, come back from your far drowning.
 The soldiers at Dieppe, again and again that August day,
20 wading ashore in the red waves, meet winter.
 And so it goes. We who are bandaged lie bandaged
 in our dreams. It is a matter of winter.
 Here by the salt sea, we dare to hope by remembering:
 salt eats the snow from the hidden road. (57-58)

In questo componimento il poeta riesce a fondere l’esperienza personale con quella collettiva del mito, della storia e del sostrato culturale occidentale: se come si è detto il viaggio verso sud – quindi in un Altrove – diventa necessario per poter ricordare, attivando e rivivificando la memoria legata al luogo d’origine e all’esperienza personale, allo stesso modo si potrebbe dire che è sempre in quel viaggio che si recupera anche la memoria collettiva, un aspetto che si ricollega tra l’altro alla

scrittura di quella “collective biography” postulata negli *Hornbooks*. Infatti se in un primo momento l’attenzione è incentrata sulle percezioni del poeta – sebbene già “universalizzate” tramite l’uso ricorrente della prima persona plurale “we” – e su ciò che il sole e il mare del sud evocano quasi per contrasto nella sua mente (l’inverno, la vecchiaia, la solitudine), in seguito si può notare una svolta in corrispondenza dei versi 12 e 13, alla metà esatta del poema. Qui avviene infatti una svolta importante, che segna il passaggio dalla riflessione sulla condizione di tanti *snowbirds* (descritta appunto tramite il ricorrere di “we”) al pensiero che spazia su quel bacino di conoscenze che è fondamentale quella della cultura d’origine europea di Kroetsch. Il riferimento al mito di Ifigenia (v. 13), alla caduta di Troia (vv. 15-16), a Stonehenge (vv. 17-18) e infine alla battaglia di Dieppe (vv. 19-20) fanno parte del recupero di una memoria collettiva, di un sostrato culturale comune, di un immaginario condiviso. Il poeta/ *Snowbird* parla appunto al plurale, in nome di un sentire comune a molti, a chi come lui cioè cerca nell’Altrove (nel sole, nel caldo, nell’esotico) la familiarità di casa, fuggendo solo apparentemente dal freddo, dall’inverno dell’esistenza e facendosi così *snowbird*. È interessante che il poeta porti la riflessione proprio su un punto che spesso sfugge a questi “migranti stagionali”, a questi turisti (per lo più attempati e benestanti) alla ricerca di ciò che non hanno: il viaggio verso mete così diverse dal luogo d’origine può essere appunto un tentativo di fuga, non solo da un clima inclemente, ma soprattutto dalla propria condizione, magari dalla vecchiaia o dalla solitudine oppure da un’esistenza monotona e priva di luce. Ciò che colpisce è l’uso simbolico della luce in apertura del poema, che rimanda direttamente al componimento iniziale della raccolta, “beached 2”, nel quale, come si è visto, si spiega la fondamentale contraddizione in termini insita nel concetto di *snowbird* ed emerge la questione della fuga, della speranza di dimenticare e proteggersi dalla luce, schermandosi in senso metaforico dalla memoria – che può essere dolorosa – o dal pensiero della solitudine, della vecchiaia e della morte, così che torna alla mente il quesito posto in chiusura del componimento: “What light?” (4).

La poesia si presenta con una suddivisione strofica in distici non rimati, che appare interessante perché permette al poeta di creare una concatenazione di brevi considerazioni che si accumulano e risultano allo stesso tempo intimamente legate. L’apertura inoltre è costituita da due distici che presentano una struttura simmetrica che ricorda il chiasmo: ognuno di essi è composto da due frasi collegate da un’avversativa che diventa il perno non solo sintattico ma anche contenutistico delle strofe, anzi forse dell’intero poema. Ciò che viene affermato prima – l’intenzione – viene infatti negato con la formula “and instead” (vv. 1 e 3), che introduce la realtà dei fatti, in contrasto con il proposito iniziale di chi come *Snowbird* compie un viaggio in un paradiso tropicale. Il secondo verso di ogni distico riporta dunque il discorso alla realtà, una realtà fatta però di ricordi e immaginazione. Da un lato infatti c’è l’intenzione di fuggire l’inverno, di dimenticarlo attraverso la

ricerca del sole, del caldo, di un'eterna estate; dall'altro si comprende che questo non fa che evocare nella memoria proprio quegli elementi dai quali il turista cerca di fuggire. Quella dello *snowbird* è davvero una contraddizione vivente, poiché pur andando alla ricerca del sole e della luce finisce poi per cercare di proteggersi da esse (inseguendo l'ombra e usando creme solari): simbolicamente questo fatto è rilevante perché indica la fondamentale contraddittorietà dell'uomo e la sostanziale paura di confrontarsi con la realtà, ossia quella "luce" impietosa che mette a nudo la condizione umana. Arriva però anche per lo *snowbird* in fuga il momento della rassegnazione (intesa però in senso positivo), quando cioè nell'atto di enunciare il fatto di essere diventato vecchio ("We are become old, *we say*", v. 7, enfasi mia) mostra di averlo accettato, tanto che afferma di "abbracciare" questo momento semplicemente stando steso sulla sabbia (vv. 7-10). Come si è detto poi l'uso della prima persona plurale è funzionale a segnalare la comunanza della condizione di *snowbird*, quasi questa fosse un'esperienza collettiva. L'espressione "we are become" tra l'altro rimanda implicitamente ad un linguaggio arcaico come può essere quello biblico e la scelta di utilizzare la variante con l'ausiliare *be* invece che *have* ha una certa rilevanza se si pensa che c'è una leggera differenza di significato nell'uso dei due ausiliari. Secondo l'*Oxford English Dictionary* infatti l'uso dell'ausiliare essere esprimerebbe "a condition or state attained at the time of speaking, rather than the action of reaching it"⁶⁹, quindi per tornare al poema si potrebbe dire che tale uso arcaico conferma anche nella sua sfumatura di significato che il fatto di essere invecchiati viene dato per certo, per già avvenuto e in un certo senso in tale sfumatura ritroviamo un ulteriore segno dell'aver accettato questa condizione.

Per di più il corpo descritto è nudo, così come lo è in un certo senso anche la sua interiorità, messa a nudo dal ricordo e dall'avvenuta accettazione della vecchiaia. Ma questo corpo (anzi questi corpi, sempre al plurale) è anche "unsalvaged" (v. 9): l'uso di tale termine difficilmente traducibile è particolarmente significativo a mio avviso, perché indica con una punta di disperazione il fatto che il corpo è "non salvato", ossia rimane metaforicamente esposto, fragile e indifeso, in balia degli avvenimenti. Non si dimentichi infatti che il poeta parla di un corpo anziano, quindi ancora più vulnerabile rispetto a quello di un giovane. D'altra parte "unsalvaged" si può tradurre con "irredento", un'accezione del termine che richiama un contesto evangelico e che risulta pertinente con il rapporto problematico di Kroetsch con il peccato, in linea con la citazione dall'*Inferno* dantesco in epigrafe. Pertanto ciò che emerge da questo passaggio è che non è possibile venire salvati né dal naufragio⁷⁰ né più in generale dallo scorrere del tempo e dalla vita (ossia dagli

⁶⁹ Citazione dal lemma "be" alla voce 16.b del dizionario online. (<http://www.oed.com/view/Entry/16441#eid25785683>; consultato il 19 Novembre 2012).

⁷⁰ Il termine *salvage*, sia in qualità di sostantivo che di verbo, si usa spesso in riferimento al salvataggio in mare, per esempio con i superstiti di un naufragio. Si pensi alla definizione presente nell'*Oxford English Dictionary* online: "the rescue of a wrecked or

avvenimenti che la segnano). Subito dopo però torna un segnale rassicurante, ovvero l'immagine del corpo al sole che ricorda il grano lasciato a maturare nei campi: non a caso si tratta dei campi sterminati del Nord America ("ripening like wheat in northern fields", v. 10), quelli più impressi nella memoria del poeta, che quindi nel ricordo riesce a recuperare una visione positiva, legata alla crescita e più in generale alla vita.

Nel sesto distico viene poi ripetuto nuovamente "instead" (v. 12), che richiama la formula d'apertura con le due frasi congiunte dall'avversativo, quasi a segnalare la continua oscillazione nel poema tra una polarità positiva e una negativa, ovvero tra una visione delle cose armonica e carica di accettazione e una dimensione decisamente più tragica. Ancora una volta il proposito iniziale si rovescia nel suo opposto: lo *snowbird* giunto in un paradiso terrestre per riposarsi, oziare (si direbbe quasi per non pensare) e darsi alla lettura non riesce in realtà nell'intento, poiché sono le parole stesse (la lettura forse?) a mettere a nudo la realtà nel ricordo, che non è solamente memoria personale ma rievocazione del patrimonio culturale collettivo. È nella solitudine che il poeta evoca immagini di morte e declino attinte direttamente dal mito e dalla storia, come appunto per il riferimento il mito di Ifigenia, figlia (forse adottiva) di Agamennone, che secondo alcune fonti⁷¹ sarebbe stata sacrificata dallo stesso ad Artemide per placare l'ira della dea e poter salpare con la sua flotta dal porto dell'Aulide alla volta di Troia. La citazione di un episodio mitico così famoso sottolinea a mio avviso la tragicità di un evento che si ripete ancora e ancora, quasi che la scelleratezza dell'umano rimanesse tale nonostante il passare del tempo, mostrando tra l'altro l'inutilità del sacrificio dato che ad esso segue solo altra morte e distruzione. Lo stesso discorso vale per l'accenno ad un fatto storico altrettanto tragico come la battaglia (anzi, la disfatta) di Dieppe del 19 Agosto 1942, avvenimento al quale i Canadesi sono particolarmente legati poiché rappresenta uno degli episodi più sanguinosi della Seconda Guerra Mondiale, nel quale il Canada subì le perdite maggiori. Sia nel caso del mito – che si può leggere come sublimazione del reale, non realtà storica ma specchio della condizione umana – che in quello del fatto storico, il poeta sembra voler mettere in evidenza l'insensatezza di certe azioni dettate dall'odio che si ripetono (apparentemente) in eterno e portano solo dolore e morte. Tale tragica ciclicità è sottolineata dal ripetersi delle espressioni "and once again" (v. 13) e "again and again" (v. 19), che d'altronde trovano eco in chiusura della poesia nella lapidaria "And so it goes" (v. 21), un richiamo alla celebre frase utilizzata ripetutamente da Kurt Vonnegut in *Slaughterhouse-Five* (1969) per segnalare con amara

disabled ship or its cargo from loss at sea." (<http://oxforddictionaries.com/definition/english/salvage?q=salvage>; consultato il 4 Dicembre 2012). Così facendo Kroetsch evoca nella stessa parola l'immaginario del naufrago/ Crusoe che aveva utilizzato sin dall'apertura della raccolta.

⁷¹ Questa è la versione del mito presentata ad esempio da Eschilo nella tragedia *Agamennone* (458 a.C.). Ci sono però versioni che riportano che all'ultimo momento Artemide stessa sostituì Ifigenia sull'altare con una cerva, facendola poi diventare sua sacerdotessa in Tauride, vicenda dalla quale trae ispirazione Wolfgang von Goethe per la sua *Iphigenie auf Tauris* (1787).

ironia quel vuoto emozionale che si crea davanti a un fatto tragico, che a volte sfugge perché viviamo anestetizzati dalla violenza, che è ovunque e fa ormai parte del quotidiano. Kroetsch, di origini tedesche proprio come Vonnegut, cerca, al pari dello scrittore americano, di scuotere il torpore e risvegliare nel lettore sentimenti come l'indignazione, l'orrore e il rifiuto di fronte a episodi che non si devono più ripetere e che non possono essere liquidati con un semplice "and so it goes". È come se egli volesse invitarci a rompere quella ciclicità che è l'agire per odio ed egoismo, una costante psicologica, ma anche storica che si rivela solamente portatrice di morte (ossia dell'inverno). In questo messaggio del poeta all'umanità risiede, a mio avviso, un recupero della dimensione etica dello scrivere che diventa sempre più esplicito nella fase più tarda dell'opera di Kroetsch, ovvero quella degli ultimi dieci anni di produzione, che si conclude nel 2010 con l'ultima raccolta, *Too Bad*.

3.2.4 "and others"

Le ultime tre sezioni che compongono *The Snowbird Poems* sono in realtà quasi delle parti a sé stanti, dato che, come si è detto nel capitolo precedente, due di esse sono state pubblicate in precedenza in forma di *chapbook* (rispettivamente *Lines Written in the John Snow House* e *This Part of the Country*) e un'altra, "Poem for My Dead Sister" (1995), è comparsa insieme a parte degli *Hornbooks* in *A Likely Story*. Poiché quest'ultima poesia è molto lontana sia nel tempo che nello stile e nei contenuti dal resto della raccolta non ci si soffermerà in questa sede sull'analisi delle parti che la compongono – è infatti possibile leggerla come un unico *long poem* concepito in sette frammenti – bensì si prenderanno in considerazione le altre due sezioni per cercare di chiarire come queste si inseriscano negli *Snowbird Poems* e contribuiscano al discorso poetico della raccolta, in particolar modo sulla questione della memoria e del confine labile tra Sé e Altro.

"Lines Written in the John Snow House" è, come preannuncia il titolo, il frutto di un periodo trascorso da Kroetsch come *visiting writer* nella casa dell'artista John Snow a Calgary. Il tenore delle poesie che lo compongono è particolarmente "invernale" in tutti i sensi: a partire dal cognome dell'artista che rimanda alla neve – una coincidenza rilevante, vista l'allusività dei nomi propri presente nelle opere di Kroetsch – per poi passare alle poesie che sono state scritte nel periodo invernale (in particolare in gennaio, il mese più freddo) e infine l'aspetto forse più rilevante è che anche in questi componimenti torna sovente il riferimento alla vecchiaia, allo scorrere del tempo e al ricordo del passato. La memoria (che c'è e non c'è, va e viene) viene tematizzata in più occasioni e con diverse formule, ossia talvolta come flashback nel passato, soprattutto nel periodo

dell'infanzia, con ricordi legati alla madre o alla zia; altrove il poeta si interroga sulla funzione della memoria, arrivando a ipotizzare di poterla proiettare nel futuro anziché nel passato: “What is then memory but a pressing forward? Memory is ahead of us./ We must follow the tradition. We must get lost.” (74). La memoria dunque per l'autore non è unicamente un guardare indietro, alle vicende passate, bensì è anche una risorsa dalla quale imparare a vivere, imparando cioè a guardare avanti. Il ricordo e la tradizione (quanto di meno dinamico e creativo esista all'apparenza) in realtà rendono possibile l'innovazione, il cambiamento, quel movimento destabilizzante che fa dire al poeta “we *must* get lost” (enfasi mia), poiché il perdersi è quasi *conditio sine qua non* per ritrovare se stessi e creare, proiettando la memoria nel futuro e così facendo rendendola molto più pregnante. La vera tradizione è dunque quella del lasciarsi squilibrare dalla perdita dell'orientamento e di ogni punto di riferimento così da liberare tutto il potenziale insito nella memoria. Quest'ultima può anche risultare insidiosa e traditrice come il ghiaccio, che può rompersi e inghiottire chi vi si avventura sopra, proprio come in “Driving along the Bow River, noticing the ice”:

1 The ice, as treacherous as memory.

After school, in a wooden trough on a prairie slough, I paddled my way through willows and cattails and over open water, and sometimes I was on the Amazon or the Nile or crossing a lake in farthest South America. Titicaca. I liked the name, Titicaca.

5 I liked the dragonflies that swarmed in the stillness of late afternoon. Darning needles, my mother called them. I don't know which I liked better, the dragonflies themselves, or my mother giving them a name.

This is about ice. This is a journal that wants to be a poem. Or vice versa. (70)

Questa poesia è una vera e propria *mise en abyme* della memoria legata a un luogo, nella quale al ricordo d'infanzia evocato dalla vista del ghiaccio si associa un'ulteriore componente mentale, quella del fantasticare di essere in un altro luogo ancora – un posto esotico, con nomi che hanno del magico – tanto che dal Bow River reale si va al paese natale (la piccola Heisler) e da lì ancora a ritroso sia nell'infanzia che nell'immaginazione in Sudamerica o in Africa. La componente evocativa dei nomi porta poi ad un ulteriore ricordo: quello del nome col quale la madre chiamava le libellule, tanto belle quanto il nome attribuito loro. L'immaginario invernale che percorre tutta la raccolta si scioglie dunque in punti come questo, nei quali la memoria diventa una chiave per andare a ritroso nel tempo e recuperare frammenti dell'infanzia di Kroetsch e soprattutto del suo rapporto con la madre. Per questo motivo il poeta stesso dichiara in chiusura che il componimento è “a journal that wants to be a poem” (v. 8), ossia un diario che prende forma poetica, in modo analogo a quanto succede negli *Excerpts from the Real World*. Inoltre “This is about ice”, allo stesso verso, riecheggia “It is a matter of winter”, in quanto associa all'inverno una serie di altre istanze – come la vecchiaia, il ricordo, il passare del tempo – facendo sì che la questione diventi il

perno della vita poetica dello scrittore, oltre che di quella reale. Lo scrivere poesia cioè diventa il modo e il momento per affrontare certe tematiche, talvolta insidiose come il ghiaccio (per esempio la questione della madre), che però se rielaborate con gli strumenti immaginifici della poesia possono infine venire accettate, diventando non più un ostacolo insidioso ma una risorsa preziosa per il futuro. Così il diario può farsi poesia e la poesia divenire diario, resoconto di una vita.

“This Part of the Country”, che si può considerare un unico *long poem* diviso in quattro parti, è un’ulteriore conferma di come l’attaccamento al luogo d’origine passi per la memoria, nonché del fatto che proprio attraverso il ricordo si possa innescare il processo di identificazione, non solo col luogo, ma anche con sé stessi. La memoria è quella legata sia a personaggi storici che hanno idealmente “fatto” il Canada (come David Thompson, un esploratore e commerciante di pellicce vissuto tra il XVIII° e il XIX° secolo), che ad altri più legati alla scrittura e alla dimensione artistica (Sheila Watson), ma anche personale (scrittori che sono anche amici come George Bowering o Roy Miki), come emerge nella seconda poesia che, insieme alla quarta, dà il titolo alla raccolta. “This Part of the Country” è infatti sia il titolo del secondo componimento che del quarto, quasi a scandire con regolarità il passo della poesia. Sebbene tutte e quattro le parti siano fortemente collegate, la seconda e la quarta lo sono in modo ancora più forte non solo per il titolo ma per il fatto che sono quelle in cui emerge con più chiarezza l’attaccamento affettivo del poeta al luogo d’origine e ai suoi paesaggi glaciali. Alla memoria si contrappone una perdita della stessa, che segnala come la solitudine, vissuta negli immensi spazi canadesi oltre che nello spazio interiore, si manifesti alla stregua di una perdita del senso di sé, un disorientamento che rende insicuri anche su quella che dovrebbe essere una certezza: il proprio nome. È così che nel terzo componimento, “Blue River: Checking In”, torna ciò che si era visto a proposito di poesie come *Excerpts from the Real World* oppure negli *Hornbooks*, ovvero la confusione del poeta rispetto alla propria identità, che in chiusura diventa quasi uno scambio con quella altrui:

- 1 Somewhere west and south of Mt Robson
 I forgot my name. This much I remember.
 It was a long white drive; I was alone.
 The patient trees were shrouded in snow.
- 5 The woman behind the motel desk
 said I would have to sign my name.
 Snow had fallen, I explained, and it fell;
 the road was not to be found.

We were both surprised by the dark.

10 Some days night is a voluntary silence.

Then one of us asked (was it she

or I?), So how did you get here? (105)

L'incertezza del poeta emerge sin dall'incipit, nel quale compare un riferimento spaziale alquanto vago ("Somewhere west and south of Mt Robson", v. 1), che preannuncia la perdita di memoria legata al sé, al proprio nome, che viene poi espressa al secondo verso con "I forgot my name". La neve in particolare sembra costituire un elemento che contribuisce ad ovattare l'ambiente circostante e a ricoprire metaforicamente non solo gli alberi e la strada (rispettivamente ai vv. 4 e 8), ma anche il ricordo, obnubilandolo nella mente di Kroetsch/ *Snowbird*. Memoria e dimenticanza vanno in questa poesia di pari passo, e per questo motivo il poeta paradossalmente ricorda solo quello che ha dimenticato, il proprio nome. Un episodio banale come quello della registrazione in un motel diventa quindi occasione per tornare sulla questione del Sé e della sua progressiva erosione: l'identità viene quasi inghiottita dal paesaggio stesso e dal guidare per ore in un lungo silenzio bianco, nel quale anche gli elementi paesaggistici scompaiono in modo surreale, avvolti dalla neve. Il senso di spaesamento è percepito sia fisicamente come perdita di orientamento, che interiormente come perdita di sé, tanto che alla fine il poeta non è nemmeno più sicuro del confine tra se stesso e l'altro ("was it she/ or I?", domanda che riecheggia quella di "beached 3": "Are you Friday, or am I?"), poiché entrambi sono fundamentalmente estranei a quel luogo, quasi capitati lì per caso. Di nuovo il poeta gioca con l'elemento della luce, stavolta declinandolo al negativo con l'arrivo improvviso del buio, un'oscurità che contrasta con il bianco della neve e idealmente richiama il tema della dimenticanza – una memoria oscurata, si potrebbe azzardare, dalla confusione e dallo spaesamento – della solitudine e del silenzio. Anche qui poi predomina l'immaginario legato all'inverno che, come si è visto, percorre gli *Snowbird Poems* e si collega strettamente con il luogo (inteso come origine) così come all'identità e alla memoria. Arriviamo così alla conclusione della raccolta di poesie con un componimento emblematico, nel quale si fondono tutti questi elementi e tale fusione diventa per il poeta una vera e propria metamorfosi fisica: egli diviene il luogo e il freddo e l'inverno, fino a non riuscire più a distinguere se stesso dal paesaggio. Si tratta dell'ultima parte di "This Part of the Country", e qui la trasformazione avviene proprio sotto gli occhi del lettore:

5 (...) First my head turned a hummocky white. Then my shoulders became slopes for elegant white toboggans. Then all my fingers assumed the dignity of ice. It was a slow procedure. When I went to move my feet I couldn't find them. (106)

La metamorfosi parte dalla testa e lentamente si spande per tutto il corpo, tanto che quando il poeta giunge mentalmente ai piedi la trasformazione è già avvenuta e lui è letteralmente scomparso nel paesaggio invernale. Ad essere particolarmente rilevante è la specificità del luogo (“*This part of the country*”, enfasi mia), perché è come se la metamorfosi fosse possibile solamente in “questa parte” del paese, ovvero in quel nordovest freddo, invernale nel quale il poeta è nato e cresciuto. Qui infatti l’orizzonte è un ghiacciaio (“*In this part of the country, the horizon is a glacier*”, 104), ma non unicamente in senso letterale, poiché anche metaforicamente la prospettiva è quella di chi guarda al futuro senza farsi troppe illusioni, pur continuando a guardare davanti a sé con fiducia, verso l’orizzonte. Il paesaggio inoltre non è quello paradisiaco di un’isola tropicale, bensì quello apparentemente meno ospitale dell’Alberta⁷², fatto che dimostra come negli *Snowbird Poems* il luogo in cui ci si trova (per quanto edenico) si riveli nient’altro che un punto di partenza per tornare con la memoria al posto “reale” (quello d’origine), col quale esiste un legame più profondo di quanto normalmente si creda. Tale legame viene rappresentato appunto dal poeta come una vera e propria fusione del proprio corpo con l’ambiente esterno, una trasformazione che richiede tempo (“*It was a slow procedure*”), forse lo stesso tempo che necessita per prendere atto di questo legame indissolubile, che, nel caso di Kroetsch, corrisponde all’aver raggiunto l’età senile.

Nel complesso dunque si può affermare che gli *Snowbird Poems*, per quanto eterogenei sia per origine che per forma, abbiano una coerenza interna che si coagula attorno ad alcuni nuclei di riflessione che sono fondamentalmente legati all’esistenza, alla condizione umana e al passare del tempo, tutti elementi che nella visione di Kroetsch si ricollegano all’immaginario invernale. Il turista/ *snowbird* che come tanti va a “svernare” al sud scopre così l’importanza del luogo d’origine e della memoria in quella che sembra quasi una condizione necessaria: la lontananza, sia fisica che temporale, che diviene modo per riscoprire il passato, per far rivivere i ricordi e, in ultimo, per riconciliarsi con la terra natale e allo stesso tempo accettare l’inesorabile trascorrere del tempo. Non si dimentichi poi l’importanza di lettura e scrittura per il poeta, che le tematizza lungo questa raccolta così come fa in tutte le sue opere. Questi due elementi, praticamente mai disgiunti, sono infatti fondamentali perché diventano una chiave di lettura per la poetica espressa anche negli *Snowbird Poems*; da un lato infatti lettura e scrittura si possono vedere come ri-lettura e ri-scrittura dei classici della letteratura (Defoe, Conrad, Melville, per esempio) che nel caso specifico di Kroetsch rivivono sotto altre spoglie, quelle del poeta stesso che confonde la propria identità con quella di personaggi di finzione (Crusoe, ma anche Friday). D’altra parte lettura e scrittura sono anche momenti formativi, da intendersi qui nel senso di formazione del sé, dato che per il poeta essi

⁷² E della British Columbia. Per essere precisi infatti “*This Part of the Country*” è un viaggio attraverso questa provincia, da Kamloops fino ad arrivare al confine con l’Alberta, presso il monte Robson.

sono entrambi processi creativi necessari per l'espressione del sé non solo artistico ma anche personale, come si evinceva già negli *Hornbooks*. Ciò è dimostrato dal continuo riferimento alla pagina, alla parola e alla dimensione libresca, che intervengono spesso sulla realtà stessa, rivelandosi molto di più di un semplice *divertissement*. In definitiva, quindi, emerge come lettura e scrittura siano da interpretare come mezzi per esprimere la propria identità, anzi, per tentare di ritrovarla o ricostruirla anche quando la si sente dispersa, frammentaria o estranea, perfino qualora non si sia nemmeno certi del confine tra Sé e Altro.

In conclusione si può considerare che, per quanto divise da modalità espressive alquanto differenti, le due raccolte di poesia prese in esame in questo capitolo rappresentino una sorta di "precedente" poetico nel quale compaiono forme e contenuti che verranno poi sviluppati nell'ultima opera, *Too Bad*. Da un lato infatti si è visto come la forma del *long poem*, tanto amata da Kroetsch, si sia progressivamente frantumata in componimenti brevi e frammentari, presentati in modo sparso, caotico, quasi a voler sottolineare che essi devono essere considerati mere tracce che portano ad una definizione assolutamente parziale dell'io poetico. D'altra parte, dal punto di vista contenutistico, si nota un continuo lavoro che si sviluppa proprio attorno alla questione dell'identità messa in relazione con altri elementi chiave per il poeta, come la scrittura, la memoria (e la dimenticanza), l'autobiografia (e la biografia collettiva), lo scorrere del tempo. Infine si è notato in entrambe le raccolte l'emergere di un discorso etico che sostanzia il messaggio poetico di Kroetsch e lo rende, forse, ancora più pregnante. Certo non siamo di fronte ad uno scrittore politicamente o socialmente impegnato, ma i punti in cui affiora l'indignazione del poeta (soprattutto nei confronti della violenza, dell'odio, della guerra) sono particolarmente significativi perché non hanno precedenti nella sua produzione dagli esordi almeno fino agli anni Novanta. All'uso di espedienti stilistici e retorici come ironia, parodia e giochi di parole, da sempre presenti nelle sue opere, Kroetsch comincia cioè ad aggiungere riferimenti più diretti alla realtà attuale e ad argomenti sui quali dissente e vorrebbe puntare il dito, introducendo in effetti il suo punto di vista etico. È pertanto giunto il momento di vedere se e come tale coacervo di questioni formali, contenutistiche ed etiche si dispieghi e si sviluppi nell'ultima opera poetica dello scrittore: *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*.

CAPITOLO 4 – *TOO BAD: SKETCHES TOWARD A SELF-PORTRAIT*

4.1 *Too Bad*: quando il poeta tenta l'autoritratto

Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait è l'ultima raccolta di poesie di Kroetsch, edita nel 2010 e composta da novantacinque liriche scritte interamente in terzine. Di tutte le opere poetiche dello scrittore, questa è forse la più eterogenea, poiché sia per la quantità di componimenti che per la varietà di argomenti essa si presenta quasi come un *collage*, che effettivamente mira a (ri)comporre la figura di Kroetsch. Le poesie si succedono senza un ordine preciso, tematico o temporale, quindi si presentano – a conferma del titolo – come tanti singoli *sketches* semplicemente accostati. Il titolo della raccolta è poi di per sé molto significativo, dato che segnala da un lato l'intento autobiografico, ma dall'altro ci dice anche che l'opera è al più un tentativo di compiere un autoritratto a partire da bozzetti che, nella loro frammentarietà e approssimazione, vanno verso (“toward” appunto) una definizione della persona – forse una delle tante possibili. Non è poi da trascurare l'ironia che contraddistingue il linguaggio del poeta, che esordisce con una constatazione di rammarico: il “too bad” gioca con un doppio senso, cioè si può interpretare sia come un'esclamazione (“peccato!”) volta probabilmente a indicare da subito un parziale fallimento dell'esperimento autobiografico, sia come un riferimento autoironico al suo essere “troppo cattivo”, probabilmente dal punto di vista sessuale. A supporto di questa lettura si prenda proprio l'irriverente immagine in copertina (figura 2 in appendice), ossia un disegno molto stilizzato di un uomo che si guarda l'interno dei pantaloni: l'opera è *Untitled I* (2005) di Alejandro Magallanes, un *graphic designer* messicano che in questo bozzetto molto semplice condensa due aspetti, uno formale, del ritratto fatto per pennellate veloci, lo *sketch* appunto, e uno contenutistico, dell'(auto)ironia di chi, con aria forse un po' delusa, constata la propria condizione fisica. Entrambi gli elementi contraddistinguono non a caso anche la raccolta di Kroetsch. Una simile interpretazione risuona anche nella lettura del titolo offerta da Aritha van Herk, che si sofferma sul risvolto amaro di tale ironia: “‘Too bad!’ declaims the persona behind the lost virility of Robert Kroetsch's sketches, ‘too bad’ that the body fails us, refuses to do what it's told, becomes grouchy and recalcitrant”¹. L'esclamazione potrebbe dunque rimandare anche al rammarico sentito dal poeta nel constatare che il proprio corpo non risponde più come egli vorrebbe, poiché la vecchiaia lo ha segnato profondamente e inesorabilmente, motivo che tra l'altro era già emerso negli *Snowbird Poems* (per esempio in “meanwhile”, dove si descriveva la perdita della memoria).

¹ Aritha van Herk, “Bawdy Bodies: Bridging Robert Kroetsch and bpNichol”, in *Bodies of Canada – Review of International American Studies Special Issue*, Vol. 5, (Winter-Spring 1–2, 2011), p. 53.

A partire dal titolo stesso l'opera si pone quasi come un esperimento autobiografico, sebbene a sottolineare il distacco dalla scrittura autobiografica dopo i ringraziamenti iniziali si trovi una dichiarazione molto esplicita: "A disclaimer: This book is not an autobiography. It is a gesture toward a self-portrait, which I take to be quite a different kettle of fish".² Il poeta ci tiene dunque a rimarcare il fatto che più che come autobiografia l'opera è da intendersi come gesto artistico, un tentativo di tratteggiare la propria figura in modo quasi pittorico. Le pennellate sono proprio quei novantacinque *sketches* che rendono impressionisticamente la vita, il pensiero e l'opera di Kroetsch. Torna allora anche qui il paradosso di scrivere di sé al di fuori o al di là della logica autobiografica, perché quello che più importa è liberare il potenziale linguistico e creativo insieme a quello personale (inteso però sempre come collettivo, specchio dell'umano più che dell'individuo). Come l'autore stesso afferma in *Labyrinths of Voice*, l'autobiografia può divenire uno strumento per liberarsi dalle pastoie del Sé:

Autobiography, as I conceive it, is paradoxical: it frees us from self. Saying I is a wonderful release from I, isn't it? Language, then, as signifier, frees me into a new relationship with signified. Autobiography conceived this way can free us from solipsism, can free us from the humanistic temptation to coerce the world.³

Liberarsi dal solipsismo significa proprio entrare nella dimensione collettiva, quella di *collective biography* di cui si parlava negli *Hornbooks of Rita K*, che parla dell'umano ma senza cercare di darne definizioni fisse, statiche (liberandoci dunque dalla tentazione di forzare "il mondo", ovvero il reale, entro schemi o sistemi di pensiero rigidi). Lo scrittore si rende dunque conto della contraddittorietà, anzi del paradosso insito nel voler scrivere un'autobiografia proprio allo scopo di liberarsi dall'io, da quel Sé che altrimenti continuerebbe a stabilire relazioni logiche convenzionali tra soggetto e oggetto, io e mondo, ma anche per quanto concerne il linguaggio tra significato e significante. Il discorso di Kroetsch si sviluppa quindi in parallelo sul piano identitario e su quello linguistico e artistico. Tramite gli *sketches* allora si tenta di rendere la biografia (sempre *in fieri*) dell'umano in un *collage* di riflessioni, annotazioni e schizzi, dei quali ci viene detto che non importa tanto la paternità – quell'io che si può cancellare, annullare – quanto la valenza del messaggio.

In realtà tale messaggio viene a sua volta spezzato in una serie di elementi tematici che percorrono l'intera opera, riprendendo in parte argomenti da sempre cari a Kroetsch (quali la scrittura, l'identità e la memoria) e sviluppandone altri che invece erano presenti in misura minore o solamente in nuce nelle opere precedenti, come la follia e la saggezza. D'altra parte in *Too Bad* assume importanza

² Robert Kroetsch, *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*, Edmonton: University of Alberta Press, 2010, senza pagina. Tutti i riferimenti a quest'opera saranno inseriti nel testo.

³ Neuman e Wilson, *LV*, op. cit., p. 209. (enfasi dell'autore)

anche la forma poetica, che a sua volta rappresenta un punto di rottura col passato in quanto presenta strutture metriche ed elementi stilistici non presenti nella produzione poetica precedente di Kroetsch. Per tracciare un profilo globale della raccolta si analizzeranno dunque nei prossimi paragrafi la struttura metrica e le principali linee tematiche sulle quali corre la riflessione del poeta, per poi concentrarsi nella seconda parte del capitolo su due componimenti, “Comic Book” e “Emily Carr as Totem”, che a mio avviso rendono in modo piuttosto evidente il senso dell’evoluzione del messaggio poetico di Kroetsch nella sua ultima opera.

4.1.1 Metrica e stile degli sketches

Un aspetto molto interessante che cattura subito l’attenzione del lettore è la forma metrica delle poesie della raccolta, che si discosta notevolmente da ciò che troviamo nelle opere precedenti. Come si è detto nei primi capitoli Kroetsch ha sempre utilizzato la forma del *long poem* con il verso libero, poi ha cominciato a sperimentare inserendo elementi grafici, poesia in prosa e *sound poetry*,⁴ senza però fare mai uso di forme metriche classiche. In *Too Bad* invece tutte le liriche presentano una suddivisione in strofe da tre versi ciascuna: Kroetsch sceglie di adottare in alcuni componimenti la forma della terzina – con metro e schemi rimici di volta in volta differenti – e in altri di mantenere questa divisione strofica utilizzando però il verso libero. Un simile procedimento di scrittura poetica rimanda idealmente agli stilemi compositivi di due poeti molto amati da Kroetsch: Dante Alighieri e William Carlos Williams⁵. Si è già detto della fascinazione di Kroetsch per la *Commedia* dantesca (si prenda ad esempio la citazione dall’*Inferno* nell’epigrafe degli *Snowbird Poems*), alla quale il poeta canadese rende omaggio con componimenti che utilizzano una variante della terza rima dantesca. Ad essa il poeta combina anche il pentametro giambico⁶, una tra le forme metriche più comuni della poesia inglese a partire dal XVI secolo, come ad esempio in “Watching for Signs”:

⁴ Si prenda ad esempio una poesia come “Mile Zero” (contenuta nella già citata raccolta *Completed Field Notes*), che purtroppo per questioni di spazio non possiamo riprodurre, ma che presenta un’impaginazione molto particolare, nella quale parti di poesia sono aggiunte a lato delle strofe principali o nella pagina a fronte e poi collegate ad esse tramite frecce o annotazioni particolari. Tali deviazioni dal testo principale rendono la lettura molto difficoltosa ma anche particolarmente “partecipata” da parte del fruitore, che si deve appunto impegnare a ricostruire e a decodificare il testo.

⁵ Per quanto riguarda Williams si parla di *triadic line* o *three step line*, un tipo particolare di terzina che in realtà consiste di un solo verso spezzato in tre parti che si susseguono come gradini; cfr. Christopher McGowan (ed.), *The Collected Poems of William Carlos Williams, Voll. I-II*, New York: New Directions Books, 2001: xx-xxi.

⁶ Il pentametro giambico consta di cinque piedi giambici, ossia cinque sequenze formate da una sillaba atona (∨) e una tonica (∕). Si tratta quindi di un verso decasillabo con gli accenti forti sulle sillabe pari. Per una descrizione dettagliata di questa forma metrica e del suo utilizzo si vedano ad esempio: Enid Hamer, “Chapter VIII”, in *The Metres of English Poetry*. London : Methuen, 1969:149-185; Philip Hobsbaum, “1 – Metre and rhythm”, in *Metre, Rhythm, and Verse Form*. London Routledge, 1996:1-9.

♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 1 The ripping tides of autumn ride the sand.
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 The seagulls twist the wind, the albatross
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 departs the shore and any scent of land.

 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 The walker walks the beach, condemns the sea
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 5 for all that is unseen, observes the loss,
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 the line of empty shells, the driftwood tree.

 / ♪ | / ♪ | / ♪ | / ♪ | / ♪ /
 Nothing is that nothing is. The fish,
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 presumably, are being fish, the moss
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 is mossy moss, the wish a wishy wish.

 / ♪ | / ♪ | / ♪ | / ♪ | / ♪ /
 10 What is is, and what is not is not.
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 The lucent ocean waves that lift and toss
 ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ / | ♪ /
 are not enough to fill the walker's thought. (86)

In questo componimento possiamo notare come Kroetsch faccia un uso personale di forme metriche mutuata dalla lirica classica: se infatti da un lato viene grossomodo rispettata la forma base del pentametro giambico (con la sola eccezione dei versi 7 e 10, entrambi ipòmetri e con un piede

trocaico⁷), dall'altra si nota come Kroetsch riprenda piuttosto liberamente la terza rima non ricorrendo tuttavia alla classica variante dantesca dallo schema rimico incatenato ABA BCB CDC. La sequenza è infatti ABA CBC DBD EBE, ossia un tipo di schema rimico usato da Cecco d'Ascoli e ripreso poi nella poesia italiana dell'Ottocento in particolare da Pascoli e anche nella poesia inglese (per esempio da T.S. Eliot e da Robert Frost). A differenza della terza rima canonica abbiamo qui una rima nella seconda strofa di ogni terzina, che in questo modo "incatena" i versi dall'interno, legando cioè non solamente le strofe a due a due, bensì tutto il componimento, che nel complesso risulta quindi molto armonico e coeso. Proprio grazie al ritmo cadenzato del pentametro giambico e al profondo legame tra i versi stabilito dalla rima incatenata nel componimento viene creata una evidente corrispondenza tra rappresentazione paesaggistica e riflessione sulla dimensione interiore del poeta. L'osservazione del mare evoca infatti nel poeta che cammina sulla battigia considerazioni sull'esistenza e sull'essenza degli enti, questioni che sono rese tautologiche dalla continua iterazione delle parole (per esempio "the walker walks", v. 4, o "the moss/ is mossy moss, the wish a wishy wish.", vv. 8-9). Tale ripetitività del rifrangersi dei pensieri nella mente come le onde sulla riva sottolinea proprio la stretta corrispondenza tra realtà esterna e interiore, dal rifrangersi dei pensieri nella mente come le onde sulla riva, benché in conclusione il poeta senta che l'osservazione della superficie del mare – il muoversi delle onde – non sia sufficiente per comprenderne l'essenza profonda. Nella seconda strofa infatti egli aveva espresso riprovazione per il mare e tutto quello che esso non lascia intravedere: "for all that is unseen" (v. 5). Il poeta in conclusione si deve dunque limitare a osservare e constatare che l'essenza degli enti risiede proprio nella questione tautologica dell'essere e del non essere ("What is is, and what is not is not", v. 10).

Kroetsch utilizza d'altronde anche altre forme metriche regolari, tra le quali prevalgono il decasillabo, l'endecasillabo e l'ottonario. In particolare per quest'ultimo tipo di verso Kroetsch utilizza il tetrametro giambico (ossia un verso di otto sillabe delle quali quelle pari sono tutte toniche), che con il suo ritmo molto cadenzato rimanda alla tradizione della ballata.⁸ Si prenda ad esempio la prima strofa della poesia "CJCA, Alberta, 1935", che presenta tra l'altro uno schema rimico incatenato (ABA BCB):

◡ / | ◡ / | ◡ / | ◡ /
 1 As lonesome as the lonesome train

◡ / | ◡ / | ◡ / | ◡ /

⁷ Ossia composto da una sillaba tonica (/) seguita da una atona (◡). Ivi.

⁸ Cfr. Hobsbaum, *Metre, Rhythm, and Verse Form*, op. cit., pp. 138-140.

that whistled in the autumn air,

u / | u / | u / | u /

the hobo self was singing rain (41)

Si può osservare qui come il tetrametro giambico renda il ritmo regolare, con una cadenza lenta che viene sottolineata dall'uso della consonanza in "m" e in "n", tanto da dare l'impressione di un tono sommesso, quasi un lamento del poeta che si coagula attorno a ripetizioni significative come quella di "lonesome" (v. 1). Ancor più che al metro Kroetsch sembra però dare importanza alla rima, che compare in diverse forme e anche laddove appunto i versi non presentino una forma metrica omogenea e riconoscibile. Mentre in alcuni componimenti l'uso della rima è funzionale non solo alla resa ritmica ma anche a sottolineare passaggi importanti dal punto vista contenutistico (si vedrà più avanti "Wild Turkeys"), in altri essa si fa gioco, momento in cui il poeta si lascia andare alla sperimentazione sonora – raggiungendo a volte effetti simili a quelli già visti negli *Hornbook*. Si pensi all'*hornbook* 81 che, come si è visto nel capitolo precedente, diventa regresso, gioco fonetico e alfabetico ("antiquarian apes arrange ancestors..."), e lo si confronti ad esempio con "Cockadoodledoo", un componimento di *Too Bad* che gioca con le parole onomatopeiche e le loro assonanze e consonanze, ma senza seguire forme metriche precise: "Dogs bark. Cats meow. Cows moo./ Pigs oink. Horses whinny or neigh./ What in the world do humans do?/ Crow caw. Cocks crow..." (85). Un esempio ancora più interessante è rappresentato però dall'uso della rima in "Muse Report", del quale vediamo solamente la prima strofa:

1 She saw I was slow on my feet.
 My iambs weren't jumpy or neat.
 My choices weren't all that discreet. (22)

La rima baciata collega qui l'intera terzina – e anche le successive, seguendo uno schema AAA BBB CCC – e ad altri tipi di rima, come quella interna imperfetta tra *saw* e *slow* (v. 1), che comunque risultano funzionali a rendere l'idea di un gioco linguistico e compositivo, insieme alla ripetizione di "my" in posizione anaforica e di "weren't" (vv. 2-3), che rimandano ad una composizione simmetrica dei due versi. Dal punto di vista contenutistico il poeta riflette poi con ironia sulla propria abilità compositiva, lasciando alla "musa" il giudizio – piuttosto critico – sul suo modo di fare poesia. Componimenti come questo si possono quindi considerare come esperimenti ludici, che nella logica degli *sketches* si potrebbero collocare tra quelle parti di autoritratto che contribuiscono a rendere l'idea di uno scrittore poliedrico, fortemente (auto)ironico e soprattutto interessato a indagare la lingua e l'espressività artistica senza restrizioni autoimposte.

Nell'opera abbondano dunque rime interne, identiche (ossia parole uguali usate in rima) e imperfette, che creano ritmo e coesione interna delle poesie e si accompagnano al contenuto ludico ed ironico (talvolta amaro, altrove più leggero) che da sempre è una componente fondamentale dello stile di Kroetsch. A risaltare rispetto alle opere poetiche precedenti è proprio il fatto che ad un uso di forme metriche e stilistiche "classiche" (mai usate prima) corrisponde in *Too Bad* un utilizzo molto creativo e liberatorio della lingua. Il *long poem* e il verso libero, prevalenti nelle poesie precedenti, lasciano spazio in quelle più recenti a una ricerca linguistica e compositiva che trova proprio in formule apparentemente più chiuse – nel senso di più schematiche e regolamentate dalla metrica classica – il modo di esprimere una rinnovata percezione del sé, come se il tentativo di delineare un autoritratto passasse anche da una fase di necessario confronto con forme poetiche classiche e, di conseguenza, con i grandi poeti del passato che hanno reso queste forme canoniche. In questo ritroviamo tra l'altro un elemento di continuità con gli *Snowbird Poems*, che come si è visto, rappresentano similmente una fase di confronto con i grandi classici della narrativa (Defoe, Melville, ecc.).

4.1.2 Tempo e memoria

Se la forma delle poesie nella raccolta rappresenta sicuramente un punto di cesura col passato, non si può dire altrettanto dei contenuti, che per gran parte riprendono o sviluppano elementi già presenti – anche quando solo in minima parte – nelle opere precedenti. Uno di questi temi è quello dello scorrere del tempo, che anche in *Too Bad* si lega indissolubilmente con le questioni della memoria e della dimenticanza. A questo proposito ancora una volta si rivela illuminante la citazione di un anonimo che Kroetsch ci presenta in epigrafe: "I've kept my father's axe and used it all these years. I've had to change the head twice and the handle three times." (senza pagina) L'autore presenta qui il paradosso di parlare di un oggetto tramandato da padre in figlio, del quale però effettivamente non si conservano le parti originali, ma solo la funzione e, soprattutto, il valore attribuito ad esso. Analogamente a ciò che si diceva dello scarto, viene sottolineato come in realtà sia proprio il valore che viene dato alle cose (ma più in generale anche alle persone e agli eventi) che le rende preziose e care. Il ricordo del padre, che trova un corrispettivo nell'ascia, è dunque più importante dell'oggetto stesso, lo trascende e quindi rende possibile cambiarne anche tutte le parti senza perderne l'essenza. In modo analogo si potrebbe interpretare la funzione della memoria in questa raccolta di poesie, che ha un senso in quanto rimanda a un insieme di valori attribuitegli da Kroetsch stesso più che alla semplice rievocazione di episodi della sua vita.

Come si è visto già negli *Snowbird Poems*, alla tematizzazione del passare del tempo sono inoltre connesse le riflessioni del poeta sulla vecchiaia, sulla morte e la condizione umana, talvolta rese attraverso la ripresa dell'immaginario invernale. Un esempio significativo di questa unione di *Leitmotiv* nel tema dell'inverno è "Afterthought 1", poesia nella quale l'arrivo della stagione fredda e della neve richiama alla mente il ricordo d'infanzia:

1 At last, winter is falling upon us, snow
 rides the down elevator from invisible skies.
 Now ain't this something grand?
 We welcome winter. Snow is the real thing,
5 after the false exuberance of summer.
 The first snow is soft and warm. Mothering.
 I was born in the month of June.
 June is a month of rainbows.
 The crops were rising green.
10 My mother claimed I bit her nipples
 so hard she couldn't breast feed.
 Back then I was greedy for life. (3)

La poesia gioca su diversi piani sia temporali che tematici, perché se a una prima lettura emerge come l'arrivo dell'inverno evochi il ricordo della madre grazie all'immagine di una neve calda e materna ("The first snow is soft and warm. Mothering.", v. 6), da un'altra prospettiva l'immaginario invernale (in contrapposizione a quello estivo) si può interpretare anche come un riferimento alla vecchiaia, intesa come stagione conclusiva della vita. Livello evocativo e metaforico si compenetrano profondamente in questo componimento, che si divide in modo piuttosto netto in due parti: le prime due strofe (vv. 1-6), che annunciano l'arrivo dell'inverno e della neve, e le ultime due (vv. 7-12), che parlano invece della stagione opposta e del ricordo legato ad essa. Sul piano evocativo si vede come sia appunto la neve, alla quale il poeta associa sensazioni protettive e amorevoli, a riportare alla mente la figura materna e di conseguenza il tempo dell'infanzia. Per questo motivo la stagione invernale evoca paradossalmente (o forse per vicinanza ossimorica) quella estiva – il mese di giugno – a sua volta collegata idealmente alla crescita, non solo del grano ma anche di Kroetsch-bambino. Il ricordo evocato è dunque quello della primissima infanzia, che diventa tra l'altro funzionale a tracciare un parallelo tra la "fame" di vita del bambino in fasce e quella del poeta adulto. Il verso conclusivo infatti ("Back then I was greedy for life", v. 12), fa

pensare ad un cambiamento di prospettiva nell'uomo che, ormai anziano, si stacca da quello slancio vitale dell'infanzia e lo attribuisce al passato, usando "back then".

È proprio grazie a questi riferimenti all'infanzia che si può dare anche un'interpretazione metaforica alla prima parte della poesia: non solo la neve e l'inverno evocano il ricordo ma rappresentano effettivamente una stagione della vita, ovvero la vecchiaia. Questa è vissuta in modo sereno dal poeta, che in realtà la accoglie come se fosse la benvenuta dopo aver trascorso la fase più movimentata e turbolenta della vita. Forse per questo motivo egli afferma "Snow is the real thing,/ after the false exuberance of summer" (vv. 4-5), proprio perché con l'età matura si fa il bilancio della propria vita e si comincia probabilmente a viverla in modo più consapevole, apprezzando maggiormente il momento e la condizione in cui ci si trova. La fase giovanile, per quanto vitale e ricca, vista in prospettiva risulta comunque come qualcosa di poco concreto, un momento di crescita ed entusiasmo che però rispetto alla consapevolezza acquisita in età matura appare come una "falsa esuberanza". A conferma di questa possibile lettura metaforica della poesia si può prendere anche il titolo stesso, "Afterthought 1", che indica proprio che questa costituisce un ripensamento (il primo), una considerazione sulla propria esistenza, sulla fase attuale – quella della vecchiaia – e su quella precedente, rivivificata nel ricordo d'infanzia.

Questo componimento, a mio avviso già molto emblematico, fa parte di una serie di poesie che all'interno di *Too Bad* costituiscono proprio un momento a sé, nel quale il poeta si sofferma non tanto e non solo a fare un bilancio della propria vita, quanto a riflettere sull'esistenza, sul passare del tempo e su ciò che la memoria, riattivata nell'accostamento di passato e presente, può dirci e insegnarci sul senso e l'essenza dell'umano. Il punto di partenza è talvolta il ricordo stesso di un episodio, di una persona o di una sensazione, altrove è un oggetto o una situazione che come in "Afterthought 1" rievoca il passato e dà un senso alla memoria. Un esempio di quest'ultimo tipo è "Afterthought 2", nel quale il poeta prende in considerazione l'albero e il fatto che esso può funzionare come un calendario nel quale andare a ricercare i segni dello scorrere degli anni:

1 A tree is a kind of calendar, our teacher
 explained, each ring in the wood a year,
 each tree a memory of itself, a history
4 of the place and time of its growing. (5)

La poesia è una vera e propria *mise en abyme* della memoria, in quanto parte da un ricordo d'infanzia e, allo stesso tempo, tematizza la memoria attraverso la figura dell'albero che diventa "a memory of itself" (v. 3), in quanto dalla corteccia si possono ricavare informazioni sul suo passato

(“a history/ of the place and time of its growing”, vv. 3-4). Oltre ad essere una sorta di correlativo oggettivo del passare del tempo, l’albero diventa per Kroetsch occasione di ripensamento di un episodio d’infanzia, che risulta un momento cruciale per rivedere il rapporto col padre. Il componimento prosegue infatti con il racconto di quando l’insegnante gli chiese di portare un campione di legno in classe per contarne gli anelli e “leggerlo” appunto come un calendario. Per eseguire il compito il bambino tagliò un albero nel giardino di casa che era proprio il preferito dal padre. La reazione di quest’ultimo è particolarmente significativa e chiude il componimento, costituendone anche idealmente la sintesi:

20 (...) I asked him
 to help me check my counting.
22 A tree is a kind of calendar. I remember
 my father, after a moment, managed to smile.
 He taught me that love has many seasons. (5)

La circolarità data dalla ripetizione della frase d’apertura (“A tree is a kind of calendar”, vv. 1 e 22) sottolinea l’importanza dell’albero come oggetto che innesca il ricordo, non solo in quanto esso stesso è un riferimento al tempo che passa, ma anche perché riporta alla memoria un ricordo che costituisce anche il racconto di un ripensamento (un altro “afterthought”), quello del rapporto col padre. Conoscendo alcuni aspetti della vita di Kroetsch, che emergono anche in poemi come *The Stone Hammer Poem* e *Seed Catalogue*, si scopre infatti che il poeta ha sempre avuto un rapporto molto difficile e contrastato con la figura paterna, autoritaria, inflessibile e che non ha mai compreso il suo desiderio di diventare uno scrittore. Nelle opere spesso il padre diventa quasi il simbolo della lotta contro una realtà, quella rurale delle praterie canadesi, che impedisce l’espressione artistica e nella quale è difficile far capire la passione per la letteratura e la scrittura. Un momento tipico a questo proposito nella produzione di Kroetsch è proprio il *Seed Catalogue*, nel quale lo scrittore si domanda ripetutamente come sia possibile diventare un poeta in una realtà così ostile alla poesia (“How do you grow a poet?”⁹). Questo “Afterthought” diventa pertanto molto importante, in quanto rappresenta una fase di ripensamento rispetto a come egli ha vissuto e interpretato la propria crescita sia personale che artistica, nonché il momento in cui, proprio ripensando all’episodio d’infanzia, egli si rende conto di tutto l’amore dimostratogli dal padre. Un simile insegnamento di vita viene compreso in realtà solamente alla fine della poesia, come a dire che, analogamente, è negli ultimi anni di vita che si cominciano a riconsiderare i rapporti con gli altri e a comprendere le loro motivazioni. Non a caso le parole che chiudono la poesia rivelano

⁹ Kroetsch, *Seed Catalogue*, op. cit., pp. 22-23.

l'aver raggiunto questa comprensione nel profondo: "He taught me that love has many seasons." (v. 24). Analogamente all'albero, che insegna a comprendere il passare del tempo, il padre insegna come anche l'amore genitoriale ha bisogno di tempo per essere compreso e soprattutto è in continua evoluzione, in crescita come un albero che ogni anno aumenta di un anello.

Altrove la questione della memoria e dell'insegnamento che essa ci può fornire viene affrontata per contrasto, ovvero tramite l'indagine sul suo opposto, la dimenticanza. Come si è visto in opere precedenti (si pensi a "beached 2" negli *Snowbird Poems*), memoria e dimenticanza vanno per Kroetsch sempre di pari passo, sono due aspetti non solo complementari ma anche fondamentali per dare significato all'esistenza. Esplorare i processi che ci portano a ricordare piuttosto che a dimenticare una persona o un evento diventa per il poeta una questione di importanza pari a quella della ricerca dell'identità o del processo della scrittura, tanto che una poesia come "Wild Turkeys" esordisce proprio con una domanda che riecheggia quelle di *Seed Catalogue* ("How do you write in a new country?", "How do you grow a poet?"¹⁰):

1 How do you write a poem about forgetting?
 Just this morning, for instance, I walked the dog.
 We saw some wild turkeys down by the river.
 Or was that yesterday? I can't remember.

5 I'm certain I walked the dog. I'm certain
 we saw the turkeys. Or was that two days ago?
 If we didn't forget we'd be buried
 in information. The brain is a skilled forgetter.
 How else to accomplish peace of mind?

10 But to get back to the dog and the turkeys.
 This morning I read in the Free Press
 that one of our soldiers died in Afghanistan.
 I didn't know the soldier. I have never seen
 Afghanistan. The soldier was young, a son,

15 a husband, a father. I remember the details.
 The brain is a skilled forgetter. Tomorrow morning
 I'll walk the dog again. I must take special note

¹⁰ Ivi.

of the wild turkeys. I will probably forget. (16)

La poesia stessa è una risposta alla domanda d'apertura, o quantomeno un tentativo di scrivere della dimenticanza, cercando di mettere in luce per contrapposizione l'importanza della memoria. Attraverso il racconto di un gesto consueto, parte del quotidiano ("Just this morning [...] I walked the dog", v. 2), il poeta riesce infatti a penetrare nel profondo la questione della dimenticanza e a darci la sua visione dei meccanismi mentali che si adottano per evitare di soffrire troppo a fronte di situazioni drammatiche come la guerra e la morte. In particolare il componimento si concentra attorno all'alternanza di due poli semantici antinomici, dimenticanza e ricordo, che si declinano rispettivamente in una serie di termini derivati ("forgetting", v. 1; "forget", vv. 7 e 18; "forgetter", vv. 8-16) oppure nella ripetizione di "remember" (vv. 4 e 15). Inoltre il tessuto poetico risulta un vero e proprio intreccio di ripetizioni (per esempio nella formula "Or was that", vv. 4 e 6), ma soprattutto di espressioni che si richiamano a vicenda, pur contraddicendosi ("I can't remember", v. 4; "I remember the details", v. 15; "I will probably forget", v. 18).

Dal punto di vista contenutistico, l'accostamento di un gesto quotidiano come una passeggiata alla notizia di cronaca della morte del soldato diventa un modo per riflettere sul fatto che da un lato quella di dimenticare è una necessità fisiologica, una "difesa" del nostro cervello per evitare un sovraccarico di informazioni, ma dall'altro questa prerogativa umana fa sì che talvolta si scordi anche ciò che non si dovrebbe, costituendo una dimenticanza colpevole. Provocatoriamente il poeta ci fa notare che perfino una notizia grave come la morte di una persona è facilmente ignorata, perché fa ormai parte della massa di informazioni che ci sommergono nel quotidiano e sulle quali ci soffermiamo solo un attimo, per poi dimenticare. Il fatto poi che questa persona fosse un soldato morto in Afghanistan non fa che sottolineare che non è solamente la morte ma anche la guerra a non suscitare più in noi alcun effetto. Non interessa la dimensione umana, il dramma personale (che il soldato fosse un figlio, un marito, un padre), ci dimenticheremo di lui il giorno successivo ed è per questo motivo che il poeta accosta semplicemente l'episodio banale a quello più grave: ormai non c'è più differenza tra un'informazione e un'altra, la nostra capacità di dimenticare mette tutto sullo stesso piano ("The brain is a skilled forgetter", vv. 8 e 16). In questo si spiega quindi il libero accostamento tra i due eventi che viene fatto nella quarta strofa, non a caso quella centrale nella poesia, che non ha bisogno di similitudini o altre figure di paragone, evidenziando così l'effetto shock della notizia, che altrimenti si perderebbe nel flusso delle informazioni.

Comincia allora ad emergere, qui come negli *Hornbooks* e negli *Snowbird Poems*¹¹, una presa di coscienza del poeta che diventa anche presa di posizione rispetto a questioni con le quali Kroetsch è in aperto disaccordo. Anche nei confronti di ciò che il poeta non conosce per esperienza diretta (“I didn’t know the soldier./ I have never seen/ Afghanistan.”, vv. 13-14), ci può essere un coinvolgimento emotivo ed umano, che non può andare perduto nemmeno nella massa di informazioni che ogni giorno ci travolge. Bisogna conservare cioè il ricordo degli episodi che più sconcertanti affinché si ripristini una dimensione etica dell’agire umano. La scrittura, e in particolare nel caso di Kroetsch la scrittura poetica, funge allora proprio come mezzo che può fermare su carta il ricordo e permettere l’espressione di un moto di sdegno nei confronti di un oblio colpevole.

4.1.3 Scrittura e identità

Da quanto emerge in “Wild Turkeys” si può inferire che la scrittura per Kroetsch diventa un mezzo per esprimere la condanna nei confronti di qualsiasi strategia per evitare della memoria. Il potere della parola emerge allora con sempre maggior forza e porta anche il lettore a riflettere sul proprio ruolo e su quello della poesia – o della scrittura in generale – per dare conto della realtà e dell’umano.

Il tema della creazione artistica e dello scrivere, che ricorre in opere come gli *Hornbooks*, che in effetti è fortemente presente anche in *Too Bad* e declinato in diversi modi. Talvolta infatti il poeta si sofferma sulla componente di illusorietà che fa parte della scrittura (che è altresì invenzione, finzione, menzogna) come anche del reale (e giocoforza si scontra con la percezione del singolo, parziale e soggettiva), così che questione compositiva ed identitaria si compenetrano e definizione del Sé e della poesia corrono in parallelo. Risultano molto interessanti a questo proposito le osservazioni di Breanne Oryschak che, per quanto si riferiscano al *long poem* canadese e non a forme più brevi come quelle sperimentate da Kroetsch negli ultimi anni, fanno in effetti il punto della situazione sulla necessità del soggetto poetico di articolare l’espressione di un Sé in evoluzione fermandolo nella scrittura:

In order to articulate the self, a subject must represent selfhood through language; however, by representing the self in language, a subject loses subjectivity as s/he is objectified in the written word, captured as an object of language. Hence, identification of the self becomes more plausible as the subject expresses what the self is in the process of becoming, how it is evolving in the present. The quest in the contemporary long poem, therefore, emerges as a

¹¹ Si ricordi l’*hornbook* 1 (“He wants a poem that will make him understand why men plant land mines.”) e, negli *Snowbird Poems*, “It is a Matter of Winter” con i riferimenti alla seconda Guerra Mondiale.

desire to articulate the subject's "process of becoming". As it is written in the present tense, the long poem can only effectively articulate the current cultural and social positioning of the subject, what it has become in that instant, without denying the temporality and mutability of that position. Thus, the long poem's desire to articulate the process of becoming or evolution of the subject is compatible with the desire to express the shifting representations of self.¹²

Attraverso l'espressione del soggetto poetico nel presente (inteso sia come tempo verbale che come condizione del "qui e ora") si dispiega e si supera allora anche il dualismo tra oggettivo e soggettivo nella scrittura. La rappresentazione di un soggetto che si trova in una condizione di costante divenire è una questione problematica che effettivamente tocca in generale chi si accosta alla scrittura del Sé e che Kroetsch tenta di risolvere spezzando appunto la forma del *long poem*, atomizzandola in una serie di bozzetti che possono dare così un'idea dell'intero (per quanto sia essa parziale e, appunto, in divenire). Anche per il poeta si pone il problema della resa poetica di qualcosa di inafferrabile e difficilmente comprensibile come il Sé, eppure è attraverso la scrittura stessa che egli tenta di dare una possibile soluzione al dilemma. Sono diverse¹³ le poesie all'interno di *Too Bad* che si occupano del rapporto tra percezione della propria identità, rappresentazione del Sé e scrittura (quindi anche autobiografia): talvolta questo connubio viene presentato da Kroetsch con uno *sketch* su se stesso e la propria vita, come se egli tracciasse il proprio profilo con qualche veloce pennellata, in altri casi invece la ricerca identitaria si declina nell'invenzione/ menzogna, nella favola o nella riscrittura/ trasposizione del mito classico. Un esempio del primo caso è "On Tour", una riflessione a metà tra l'amaro e il comico sulla difficoltà di dare una definizione di sé e della propria opera:

1 When the radio host said, Now tell us again
 who you are, I knew I was in trouble.
 Flesh become flesh, I said. I was just guessing.
 I could see he was disappointed. I'll get you a printout,
5 I said, of my DNA. I was clutching at straws.
 My dentist will have on file some X-rays.
 He looked disappointed again, my radio host. I'm a cousin,
 I said, to the chimpanzee, with whom you might be
 familiar. He glanced at the clock on the studio wall.
10 You have written a book, he prompted, despairing.

¹² Breanne Oryschak, "Selfhood and Identity in the Canadian Long Poem", in Tara Diane Hyland-Russell (ed.), *Re-rooting: At the Junction of Form and Identity in the Canadian Long Poem*. Calgary: St. Mary's University College Publications, 2005, p. 156.

¹³ Si pensi a "Living Life as a Poet" (75), che ipotizza una serie di cose che il poeta potrebbe fare concretamente, per vivere in modo più pieno, ma che si conclude con la constatazione dell'impossibilità di farlo, per cui non gli rimane altro che riscrivere la poesia. Un ulteriore esempio è "About Poetic Hope" (88), nel quale Kroetsch in soli nove versi tenta uno *sketch* di se stesso in terza persona, che però risulta vago, una descrizione astratta di sé ("he was a metaphysician of before, [...] he was a scholar of what was", vv. 2-4).

Yes and no, I said. Who is it, or what, writes the book?

Maybe I'm just a transmitter.

He felt better. I was talking radio talk. You must rush out
and buy this new volume, he said. Not to me. To his listeners.

15 As for himself, he said, he wasn't much of a reader. (2)

In questa poesia corrono in parallelo diverse questioni che ritroviamo spesso legate alla problematica dell'identità negli scritti di Kroetsch. Prima di tutto l'incertezza ("I was just guessing", v. 3; "I was clutching at straws", v. 5), anche a fronte di una domanda banale e prevedibile, nel definirsi non solo rispetto a ciò che si fa, ma anche a ciò che si è, e per questo motivo il poeta si lascia prendere dalla vertigine descrittiva nel tentativo di utilizzare parametri concreti e scientifici (anche laddove non servirebbero). Egli vorrebbe fornire prove inconfutabili del proprio essere, ma questo non è possibile, o almeno non attraverso la logica comune. L'impazienza e l'incomprensione evidenti nell'atteggiamento dell'intervistatore poi non fanno che accentuare il disagio del poeta e la sua incertezza, in un certo senso lo isolano dal contesto sociale, rendendolo buffo se non addirittura patetico. Uno spiraglio in questa *empasse* comunicativa si apre però quando lo scrittore propone come definizione di sé quella di semplice "transmitter" (v. 12), un veicolo della parola che dunque riporta la situazione nel suo contesto, quello del gergo radiofonico, riducendone però la portata e il senso ad un'accezione tecnica. In questo episodio emerge proprio un altro aspetto caro a Kroetsch, ossia la questione della parola e della funzione del poeta e della poesia di trasmettere un messaggio, di veicolare un senso. Dunque chi o che cosa scrive il libro? Si potrebbe considerare questa domanda come uno degli interrogativi centrali attorno ai quali ruota la produzione di Kroetsch, che in effetti non fornisce mai risposte quanto piuttosto tentativi di avvicinarsi ad esse.

Un ulteriore elemento che ritroviamo in questa poesia e che, come si è ricordato più volte, costituisce un *fil rouge* nelle opere del poeta è la vena ironica, tesa a scardinare il sistema di consuetudini e aspettative che normalmente informano gli scambi sociali. Qui in particolare l'ironia è diretta all'intervistatore, che risulta un personaggio emblematico per il disinteresse che in effetti fa trasparire nei confronti del poeta e dell'arte. Non c'è nemmeno bisogno di arrivare all'ultimo verso, dove egli quasi si giustifica affermando di non essere un gran lettore, per capire che egli non è veramente interessato a conoscere Kroetsch e ciò che ha scritto, ma che sta solamente svolgendo il suo lavoro di intrattenitore. Emerge quindi il contrasto tra chi, come il poeta, è davvero un "trasmettitore" perché ha un messaggio da veicolare – se non altro la parola stessa – e chi invece, come il suo intervistatore, solo apparentemente vuole comunicare, ma in effetti non lo fa e quindi

non sembra altro che uno scimpanzé, un fenomeno da baraccone (“I’m a cousin,/ I said, to the chimpanzee, with whom you might be/ familiar.”, vv. 7-9).

Per concludere, si noti poi che tutta la poesia è giocata attorno a due aspetti complementari della comunicazione: il parlato e lo scritto. Ricorrono infatti con una ripetitività significativa termini legati all’oralità da un lato (“tell”, v. 1; “said”, vv. 1, 3, 5, 8, 11, 14, 15; “talking”, v. 13; “talk”, v. 13; “listeners”, v. 14) e alla dimensione scritta dall’altro (“printout”, v. 4; “written”, v. 10; “book”, vv. 10, 11; “writes”, v. 11; “volume”, v. 14; “reader”, v. 15). Tale tessuto tematico lega in modo ancora più intenso l’immaginario connesso alla parola (orale o scritta) e alla questione della ricerca identitaria, che passa appunto da continui tentativi di definire e definirsi, di trovare le parole adeguate per tracciare un ritratto del Sé. In modo analogo si può interpretare un’altra poesia di *Too Bad*, “The Word Sprang to My Lips”, che rappresenta proprio il tentativo di trovare la parola giusta, quasi l’espressione definitiva (nel senso che definisce, ma anche che conclude la ricerca stessa della parola). Si prendano i versi d’apertura della poesia, particolarmente significativi a questo proposito:

1 Perhaps it was an adjective I sought.
 But what was I trying to qualify?
 Or maybe it was a proper noun.
4 It wasn’t Inuvik. It wasn’t Medicine Hat. (58)

In questi pochi versi si esplicita l’incessante lavoro di ricerca, sia nella propria memoria che, più in generale, nel patrimonio linguistico, della parola adatta a ciò che il poeta vuole esprimere. Nel processo di scavo nella memoria, però, questi perde di vista l’oggetto stesso della propria ricerca (“But what was I trying to qualify?”, v. 2), così che ricade in uno stato di confusione che ricorda quello del poeta/ naufrago degli *Snowbird Poems*. A questo proposito risultano particolarmente pertinenti le parole di Alex Blazer, che riflette sull’importanza della dimensione scritta per far sì che il poeta possa venire in contatto con il Sé:

The self-reflecting poet who journeys inward to discover, for instance, the books and languages that compose his existence, recognizes that the inside is the outside (...). *Language is inwardness, and poetry engenders the most authentic encounter with the truth of ourselves that we have available to us.* (...) We are what we see, what we hear, what we read. The symbolic world engenders us outside of and beneath our conscious knowledge. Moreover, our psychic economy, our humanity, is shaped by the effects of language.¹⁴

Da un lato dunque il linguaggio esprime l’interiorità più autentica, l’incontro con quella che Blazer definisce “the truth of ourselves”, ma allo stesso tempo il processo è anche inverso, nel senso che è

¹⁴ Alex Blazer, *I Am Otherwise: The Romance Between Poetry and Theory After the Death of the Subject*. Champaign (Illinois): Dalkey Archive Press, 2007, p. 171. (enfasi dell’autore)

il linguaggio stesso che informa l'interiorità, perché se è vero che noi siamo ciò che vediamo, sentiamo e leggiamo è altrettanto vero che anche quello che vediamo, sentiamo e leggiamo ha un effetto su di noi. Per questo motivo Blazer nota che il poeta prima o poi si rende conto di questo fatto, riconoscendo appunto che i confini tra mondo interiore ed esteriore in ultima istanza si annullano.

In altre poesie della raccolta Kroetsch si sofferma sulla componente illusoria – o comunque non perfettamente trasparente – della parola e sulla scrittura come modalità creativa, nel senso letterale di invenzione. Il potere dello *storytelling* sta infatti nel (ri)creare un mondo attraverso il linguaggio, ma non necessariamente questo dev'essere fedele al reale e autentico, perché la scrittura (o la riscrittura) può essere anche palese menzogna. Tale fascinazione per la menzogna fa parte del retaggio postmoderno di Kroetsch, che riemerge proprio in quelle poesie della raccolta nelle quali c'è una riscrittura del mito o una tematizzazione dello *storytelling*. La riflessione sulla scrittura come finzione, quindi anche come bugia, percorre tutta la formulazione del pensiero postmoderno fin dai suoi esordi, proprio per il fatto che col Postmoderno a venire messi in discussione sono i parametri stessi di verità. Sono diversi gli esempi che si potrebbero prendere a tal proposito: si pensi a George Steiner che in *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione* (1975) invita a rivalutare il concetto di falsità, che non è necessariamente da considerare nell'accezione negativa del termine, oppure all'italiano Giorgio Manganelli, con i suoi saggi sulla questione della bugia in letteratura in *La letteratura come menzogna* (1967). Sono però forse le parole di un altro grande scrittore e saggista, Vladimir Nabokov, a risultare illuminanti:

La letteratura non è nata il giorno in cui un ragazzo, gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui. Non ha molta importanza che il poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine divorato da un lupo. L'importante è che tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottola c'è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l'arte della letteratura. (...) La letteratura è invenzione. La finzione è finzione. Definire una storia una storia vera è un insulto all'arte e alla verità. Ogni grande scrittore è un grande imbroglione.¹⁵

Nabokov stesso è tra quegli scrittori impegnati a mostrare che, appunto, “[l]a letteratura è invenzione” e che la dimensione finzionale della narrazione può diventare il *locus* ideale in cui problematizzare il rapporto tra verità e menzogna. Si consideri ad esempio una delle sue opere più note, *Lolita* (1955), che si apre con la finta prefazione di un fantomatico “John Ray, Jr., Ph.D.”, che costituisce un vero e proprio segnale della finzionalità della storia: “For the benefit of old-fashioned

¹⁵ Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*. San Diego: Harcourt, 1980. Trad. it. di E. Capriolo. *Lezioni di letteratura*. Milano: Garzanti, 1982, p. 35.

readers who wish to follow the destinies of the ‘real’ people beyond the ‘true’ story”.¹⁶ Un simile preambolo avvisa infatti il lettore, che molto probabilmente già non si identifica nell’aggettivo “old-fashioned”, che la veridicità della storia e dei personaggi è in effetti discutibile, in quanto messa tra virgolette (“ ‘real’ people” e “ ‘true’ story”) e, anzi, esplicitamente annullata dal “beyond”, che indica uno scavalco della storia vera.

In modo analogo, in *Too Bad* Kroetsch si diverte a giocare con la menzogna, invitando persino il lettore a partecipare alla sua creazione, come avviene in due componimenti, “A Plain Lie 1” e “A Plain Lie 2”, il primo dei quali esordisce proprio scoprendo subito le carte in tavola: “This is a plain lie. Please read on./ Lies are necessary and unavoidable.” (8, vv. 1-2). Ad alimentare ulteriormente il legame tra scrittura e invenzione Kroetsch utilizza figure letterarie e mitologiche come quelle di Odisseo¹⁷ e Orfeo,¹⁸ che rimandano in particolar modo al potere della parola, intesa sia come menzogna che come mezzo di espressione del Sé, della voce poetica ed artistica. Entrambi, grazie al fatto di saper sfruttare il potenziale della parola e dell’arte, riescono a superare prove difficili, incantando in un certo senso chi li ostacola o li minaccia. In particolare Orfeo è un personaggio mitologico molto caro a Kroetsch, poiché incarna in sé tutta la forza espressiva della poesia, che è tra l’altro ciò che tiene in vita il poeta stesso, come egli ci dice nel già citato *A Likely Story*, dove ribalta il mito di Orfeo nel racconto dell’infatuazione giovanile per la cugina Orpha:

I suppose I hear now, in the mysterious syllables of her name, a feminine version of the name of that fated poet, Orpheus; I see in her name faint anticipation of my own going down into that very place called the underworld. But the point I am making (and in my youth I identified with Orpheus himself and the death-dealing gaze of the poet; now I identify with Eurydice, fearful that the asshole up ahead might look back): the power of language over the poet is life granting and fatal.¹⁹

La parola è dunque un elemento vitale e fatale al tempo stesso, per cui il poeta gioca al limite tra il suono e il silenzio e rischia sempre di annullarsi in essi. La catabasi diventa una discesa nella lingua, un’immersione dalla quale lo scrittore torna, ma ha scambiato la propria identità di Orfeo con quella di Euridice. Proprio nel ribaltamento dei ruoli, ma soprattutto nella riscrittura del mito

¹⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita*. London: Penguin Books, 2006, p. 3. (Prima edizione 1955).

¹⁷ Michael Grant e John Hazel ricordano che il mito narrato nell’*Odissea* riporta diversi episodi nei quali Odisseo riesce a evitare la morte grazie all’inganno, oltre che con la sua abile oratoria. A questo proposito osservano infatti che “la figura di Odisseo è soprattutto quella di un’abile stratega, non d’un guerriero. (...) quando parlava si trasformava catturando la completa attenzione degli astanti”. Michael Grant and John Hazel, *Who’s Who in Classical Mythology*. London: Weidenfeld & Nichols, 1973. Trad. it. di K. Bagnoli. *Dizionario della mitologia classica*. Milano: SugarCo Edizioni, 1986, p. 224.

¹⁸ La figura di Orfeo è strettamente legata alla creazione artistica e, in particolar modo, a quella poetica. Secondo il mito egli compie un viaggio negli Inferi per riportare in vita la sua amata, Euridice, e convince con il canto Persefone, sposa di Ade, a lasciarla tornare tra i vivi. Persefone accetta, a patto che Orfeo preceda sul cammino Euridice senza mai voltarsi a guardarla; giunto sulla soglia degli Inferi, Orfeo, convinto di essere ormai uscito, si volta e vede l’amata scomparire per sempre. Come fanno notare Eric Moormann e Wilfried Uitterhoeve, già a partire dal tardo Medioevo in letteratura Orfeo diventa “simbolo del poeta stesso e della potenza della poesia. (...) egli rappresenta l’arte poetica che vince la morte, in quanto riporta in vita Euridice.” Eric M. Moormann e Wilfried Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus*. Nijmegen: SUN, 1987. Trad. it. di L. Antonelli, G. Montinari e D. Spanio. *Miti e personaggi del mondo classico*. Milano: Mondadori, 1997, p. 553.

¹⁹ Kroetsch, *A Likely Story*, op. cit., p. 55.

che lo rinnova e vivifica, viene catalizzato l'interesse del poeta. "Classical Mythology" è un esempio di come Kroetsch operi questa riscrittura in *Too Bad*, fornendoci una trasposizione contemporanea del mito:

1 He dressed as a country & western singer.
 He bought himself boots and a belt and a hat.
 He bought an old Buick and painted it black.
 He changed his name. He worked small bars
5 on the prairies, looking for what he'd lost.
 He sang hurtin' songs that made people cry.
 The woman in the Rope & Ride Saloon
 was alone, drinking rye and ginger, paying
 little attention. There wasn't a tear in her eyes.
10 He knew that she was the one. He sang her
 an invitation. She smiled. Orpheus, she said.
 Still up to your old tricks, I see. Keep trying. (14)

È interessante notare come in realtà solo nell'ultima strofa venga rivelato il nome del protagonista di questo *sketch* (v. 11), che invece prima viene descritto con una serie di frasi semplici, quasi telegrafiche, che però accumulandosi cominciano a tracciarne un profilo. La ripetizione di "he" in posizione anaforica (vv. 1-4, 6 e 10) e anche all'interno dei versi (vv. 4, 5, e 10), crea una cadenza regolare nella poesia che sottolinea l'incessante processo di cambiamento del personaggio mitico (evidenziato da ciò che si compra, ai vv. 1-3, e dal suo cambiare nome, v. 4), insieme alla costanza della sua ricerca. Orfeo è diventato infatti nella versione di Kroetsch un cantante di musica country che vaga sotto mentite spoglie per i locali delle praterie alla ricerca di ciò che ha perduto (il suo amore, forse anche la sua ispirazione) e col suo canto incanta e commuove. Eppure quando finalmente trova ciò che cercava, anzi colei che cercava (Euridice?), l'epilogo è molto diverso da quello descritto dal mito: qui è la donna ad avere il ruolo di protagonista e di fatto ella non si arrende al fascino del canto di Orfeo, al suo invito, perché non gli è più subordinata (nel mito invece si limitava a seguire l'amato per uscire dagli Inferi) e quindi può decidere di rifiutarlo, anzi di farsi addirittura beffe di lui mettendo a nudo la sua arte, il suo inganno ("Still up your old tricks, I see.", v. 12). I "tricks" sono infatti quelli messi in atto da Orfeo con la sua abilità canora per commuovere Persefone, regina degli Inferi, nel mito, ma anche il suo pubblico nella trasposizione odierna ("He sang hurtin' songs that made people cry.", v. 6) al fine di ricongiungersi con la sua amata. Il fatto

che la donna/ Euridice smascheri questi “trucchi” del mestiere del poeta, invitandolo allo stesso tempo a continuare nella sua arte (“Keep trying”, v. 12), rappresenta un elemento di continuità con il motivo della scrittura (paragonabile al canto di Orfeo), intesa come operazione dichiaratamente finzionale e necessaria per l’espressione della soggettività del poeta.

Un’altra tematica che emerge in *Too Bad* è infatti quella della scrittura autobiografica, già presente ad esempio negli *Hornbooks*, ma declinata nella raccolta più recente nel motivo della rappresentazione pittorica, indicato anche dalla scelta dell’autore di “scrivere” degli *sketches* – termine col quale solitamente si indicano bozzetti di un’opera dipinta piuttosto che scritta. Se la poesia può essere assimilata a un dipinto, anzi a uno schizzo, allora il poeta si chiede come sia possibile rendere la sua figura: il risultato può essere infatti impietoso, imbarazzante, perché ci mostra che l’artista non è tanto diverso dalle altre persone. In poesie come “Mirror”, Kroetsch si domanda infatti come la scrittura possa rispecchiare fedelmente il Sé, senza correre in realtà il pericolo di distorcere la sua immagine o di ribaltarla come farebbe uno specchio. Il motivo dello specchio è d’altronde un elemento ricorrente in letteratura e analizzato nei suoi aspetti semiotici da studiosi come Jurij Lotman in saggi seminali come “La semiotica dello specchio e della specularità”²⁰ o Umberto Eco in “Sugli specchi”.²¹ Quest’ultimo in particolare si sofferma sul fatto che lo specchio, per le sue caratteristiche intrinseche, ci pone di fronte al reale in modo neutro:

Appurato che ciò che noi percepiamo è una immagine speculare, noi partiamo sempre dal principio *che lo specchio “dica la verità”*. La dice a tal punto che non si preoccupa neppure di ri-ribaltare l’immagine (come fa invece la fotografia stampata, che vuole procurarci una illusione di realtà). (...) Esso non “traduce”. Registra ciò che lo colpisce così come lo colpisce. Esso dice la verità in modo disumano, come sa chi – allo specchio – perde ogni illusione sulla propria freschezza.²²

Proprio l’aspetto di non-traduzione dell’immagine a favore di chi si specchia, che evita un “ri-ribaltare” che costituirebbe una componente illusoria, risulta interessante a proposito di una poesia come “Mirror”, nella quale Kroetsch mostra come l’immagine riflessa possa essere impietosa. In particolare nel componimento si ritrova lo stesso esempio portato da Eco sulla registrazione disumana della propria condizione fisica (“come sa chi – allo specchio – perde ogni illusione sulla propria freschezza.”). Il poeta si rivela infatti inesorabile nel presentare il ritratto di chi si autoritrae:

1 It was the improvements in mirrors that improved
 the portraits of self. Titian as an old man.

²⁰Jurij M. Lotman, “La semiotica dello specchio e della specularità”, in Lotman (e altri). *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, (a cura di R. Galassi e M. De Michiel). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997: pp. 127-129. (Prima edizione 1988).

²¹ Umberto Eco, “Sugli specchi”, in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*. Milano: Bompiani, 1995: 9-37. (Prima edizione 1985).

²² Ibid., p. 15. (enfasi dell’autore).

Rembrandt over and over. Schiele masturbating.
 How would you paint your image while dying?
 5 How would you teach others to copy your self-portrait?
 How would you paint your image while wacking off?
 The glass turns your right hand into your left.
 You will be judged nevertheless. Maybe you should,
 9 like Albrecht Dürer, dress up like an Italian dandy.(20)

I ritratti dei grandi della pittura divengono quindi un esempio del fatto che in realtà i miglioramenti apportati dal progresso non hanno corrisposto a perfezionamenti effettivi nel ritratto, o quantomeno, non dal punto di vista squisitamente estetico. In questo modo è stato invece possibile che gli artisti si mostrassero per quello che erano, ovvero persone che come qualsiasi altro invecchiano, diventano ripetitivi o si rivelano negli aspetti più intimi. Proprio come in pittura al migliorare della qualità dello specchio ha corrisposto una resa sempre più dettagliata – e impietosa – del soggetto, così forse in poesia l’approccio sempre più ravvicinato all’autore mette in mostra parti sconosciute. Questo implica cogliere aspetti dell’artista che prima non era possibile conoscere, dei lati nascosti o dei tratti spiacevoli (fisici come l’invecchiamento o comportamentali come il masturbarsi). A questi elementi Aritha van Herk aggiunge un’interessante considerazione su come in questa poesia lo specchio rappresenti “the crazy impossibility of naming the double”²³, come se al di là dell’aspetto visuale risultasse poi impossibile articolare verbalmente le emozioni scaturite dall’incontro con questo doppio, già tematizzato in precedenza da Kroetsch in poesia (ad esempio tra il poeta/ naufrago e Friday in *The Snowbird Poems*). Secondo van Herk questa virtuale paralisi linguistica di fronte al doppio originerebbe dall’esigenza di non perdersi in una spirale di riflessioni multiple che rischiano di annullare il soggetto: “We are desperate to register our own desire, are compelled to watch ourselves in the mirror to ensure that we are not a mirage, that one movement matches another.”²⁴ Lo specchio dunque a sua volta diventa riflesso della necessità di verificare la nostra presenza, l’esserci nel qui ed ora nonostante le condizioni non siano sempre ideali o desiderabili (come la vecchiaia: “Titian as an old man.”, v. 2).

In “Mirror” si pongono poi altre questioni sulla possibilità stessa di ritrarre il sé. C’è da un lato il problema di come approcciarsi all’autoritratto (esemplificato dalla ripetizione di “How would you.”, vv. 4-6), che diventa *mise en abyme* della rappresentazione in quanto ci si chiede addirittura come insegnare ad altri a fare una copia del proprio autoritratto, rimandando così l’immagine in un

²³ van Herk, “Bawdy Bodies: Bridging Robert Kroetsch and bpNichol”, op. cit., p. 48.

²⁴ Ivi.

vortice di riproduzione potenzialmente infinito. Dall'altro lato c'è la consapevolezza del fatto che il risultato finale è qualcosa di ribaltato rispetto al reale ("The glass turns your right hand into your left.", v. 7), e che probabilmente proprio questo aspetto darà un effetto falsato dello scrittore: egli si sente sempre giudicato dall'esterno, quindi in primis dal lettore ("You will be judged nevertheless", v. 8), che torna, per quanto non esplicitato, come figura importante nel processo di produzione dell'opera d'arte. Si ricordi difatti che, come si è mostrato nel primo capitolo, quella della creazione artistica secondo Kroetsch è in realtà una co-creazione tra autore e fruitore, pertanto il "giudizio" del secondo risulta particolarmente rilevante al fine di concepire l'opera nel suo insieme. Poiché lo specchio rovescia la figura, sembra allora che non sia possibile una resa fedele del soggetto nell'autoritratto, o almeno il poeta ci ricorda che in esso bisogna tenere presente proprio quelle distorsioni e quel ribaltamento subito dall'immagine; per questo motivo egli non può che concludere che la possibile soluzione sia addirittura il travestimento ("Maybe you should (...) dress up like an Italian dandy.", vv. 8-9), che in effetti contrasta il falso – dell'immagine riflessa – col falso – del poeta che si camuffa.

4.1.4 Saggezza e follia

Come si è visto finora gli *sketches* che vanno a formare l'autoritratto di Kroetsch riprendono dal punto di vista dei contenuti tematiche per la maggior parte già presenti nelle opere precedenti (la memoria, lo scorrere del tempo, la scrittura, l'identità). In *Too Bad* però emerge anche con forza crescente una riflessione sulla condizione umana che sposta l'attenzione del lettore su ciò che si può imparare sulla vita e sull'essenza dell'umano. Certamente il poeta, da sempre diffidente nei confronti di certezze assolute e verità incontrovertibili, non si pone come una figura che rivela grandi verità sulla vita, ma sicuramente rispetto al passato introduce in alcuni *sketches* momenti di riflessione profonda sull'esistenza e spunti che invitano a meditare sul modo in cui ognuno di noi conduce la propria vita. Si può affermare che il poeta raggiunga i momenti più alti di espressione poetica proprio quando scrive della condizione umana, punti nei quali emerge tutta la saggezza di chi, in età ormai avanzata, meditando sulla propria esistenza riesce a trarre insegnamenti sulla vita.

L'indagine di Kroetsch sull'umano va a ritroso nel tempo, parte proprio dalle origini dell'uomo, dal momento in cui l'evoluzione lo porta a distinguersi dalle scimmie, o comunque dal mondo animale. Questa fase è ripercorsa dal poeta in due componimenti che, con la consueta ironia che contraddistingue la scrittura di Kroetsch, costituiscono un ripensamento a quelle che sono forse le caratteristiche più distintive (e talvolta negative) dell'uomo, che dal momento in cui comincia il suo

percorso evolutivo inizia a mostrare anche i suoi lati più oscuri. In “Ancestors 1: On Standing Upright” Kroetsch porta con arguzia l’attenzione proprio sulle corrispondenze tra aspetti evolutivi e comportamentali che rendono l’uomo così diverso dagli animali e, come ci mostra il poeta, non sempre questi tratti sono positivi:

- 1 Why stand on your own two feet
 when it makes more sense to run on four legs?
 Our backs ache. We topple over.
 We must have stood up so that we could talk.
- 5 Standing up we could learn to mouth words.
 We could tell stories. We could whisper in the dark.
 We could entreat invisible gods.
 We could drive an elephant over a cliff.
 We could praise and console. And scold and curse.
- 10 Standing up we could make stone tools.
 We could knock each other onto dying.
 We could use our hands to cover our ears. (7)

Come succede in apertura di altre sue opere poetiche,²⁵ lo scrittore esordisce ponendosi un interrogativo, al quale trova una, anzi, più risposte che non solo giustificano il nostro modo di essere, ma evidenziano anche quelle che sono le nostre esigenze. Kroetsch comincia quindi proprio dalla questione del camminare eretti che, nonostante l’apparente insensatezza (“Our backs ache. We topple over.”, v. 3), si rivela essere un passaggio fondamentale per giungere all’espressione verbale, così importante anche per il poeta stesso, che in questo modo dà ragione della funzione sociale dello *storytelling*. È infatti questo il momento in cui l’uomo comincia a inventare e ad agire sul reale, profferendo parola cioè egli comincia a concepire il divino, a usare l’ingegno e la fantasia per sopravvivere, ma soprattutto a interagire empaticamente con gli altri esseri umani. Allo stesso tempo però la capacità di comunicare ha comportato anche conseguenze negative proprio nel relazionarsi con l’altro sia verbalmente (potendolo maledire e insultare) che fisicamente (portando alla violenza: “We could knock each other into dying”, v. 11), senza contare che si dà anche la possibilità del rifiuto a comunicare o ad ascoltare (“We could use our hands to cover our ears”, v.

²⁵ Si pensi ad esempio a due componimenti come l’*hornbook 3* (negli *Hornbooks* appunto) e “beachcombing” (negli *Snowbird Poems*) che, per questioni di brevità, non sono stati menzionati ma che risultano indicativi del modo di interrogarsi di Kroetsch fin dall’incipit delle poesie. L’*hornbook 3* inizia infatti con la domanda “How is it, (...) that the poet writing writes herself into the recognition that she is not saying what she wishes to say?” (*H*, 31); “beachcombing” invece esordisce con una serie di quesiti: “How did the rusted hulk get up onto shore?/ How did it lose each nail or/ rivet, its grand brass propeller?/ And when did it lose its sailor?” (*SP*, 31).

12). Nonostante la conclusione amara, una considerazione sulla crudeltà e l'insensibilità che spesso segnano le azioni umane, Kroetsch sembra darci una visione tutto sommato molto empatica del genere umano, che infatti viene considerato non con distacco ma con partecipazione: l'uso della prima persona plurale ricorre infatti troppo spesso per essere casuale (il pronome "we" viene ripetuto ben 12 volte e "our" tre volte, vv. 3 e 12), un *refrain* particolarmente evidente anche perché spesso in posizione anaforica (vv. 4, 6-9, 11, 12), che dal punto di vista contenutistico sottolinea la comunanza che nel bene e nel male lega tutti gli individui, ovvero la consapevolezza che forse l'essenza dell'umano sta proprio nell'essere ugualmente capace di grandi azioni così come di gesti meschini e spietati.

Una seconda tappa evolutiva rievocata da Kroetsch negli *sketches* è l'esplorazione del mondo, ossia l'ulteriore passaggio che idealmente lega la posizione eretta al camminare, che il poeta interpreta appunto come la vera scoperta del mondo. Anche qui da considerazioni puramente materialistiche e fattuali si passa a riflessioni più profonde sull'esistenza e il senso dell'umano, come si evince in "Ancestors 2: Hoofing It":

1 It was our walking that found the world.
 Bipedal us, scavenging after lion and bear.
 Cracking abandoned bones for marrow,
 cracking abandoned skulls for brain,
 5 seeking seeds, insects, the eggs of nesting birds –
 we walked the world round. Sorry, Magellan.
 We are the keepers of the travel gene.
 The ice caps drained the oceans low.
 We found whole continents with our feet.
 10 Now we arrive at land's end, wondering.
 There's still a chance that we might
 fall off. We're at land's end. (13)

Questo componimento costituisce un vero e proprio proseguimento di "Ancestors 1: On Standing Upright", non solo in quanto riprende il motivo dell'evoluzione umana, ma anche perché si pone dal punto di vista di una collettività, resa di nuovo attraverso l'uso ricorrente dei pronomi "we" e "our" (vv. 1, 6, 7, 9-12), ai quali si aggiunge anche "us" (v. 2). Inoltre risultano interessanti le ripetizioni di intere espressioni, come nella catafora tra "cracking abandoned bones for marrow" (v. 3) e "cracking abandoned skulls for brain" (v. 4), che riformula concetti analoghi grazie alla prossimità

semantica dei termini “bones”/ “skulls” e “marrow”/ “brain”, con l’effetto complessivo di una forte coesione della materia poetica. Un’altra riformulazione che si rivela importante dal punto di vista contenutistico è poi quella tra “It was our walking that found the world” (v. 1) e “we walked the world round.” (v. 6), che ribadisce un concetto espresso nel titolo. In quest’ultimo infatti troviamo una chiave per leggere l’intera poesia, visto che invece di usare il termine consueto per “camminare”, *walk*, Kroetsch utilizza un’espressione gergale più colorita, “hoofing it”, che significa “scarpinare, farsela a piedi” e che quindi rimanda con ironia a tutta la fatica che sottende l’esplorazione e il viaggio per scoprire nuove terre. D’altronde qui si pone anche l’accento sull’importanza del punto di vista umano, poiché in effetti l’uomo ha trovato e fondato il mondo (si noti l’uso ambiguo di “found”, vv. 1 e 9) proprio grazie al suo incessante procedere, al costante sforzo di conoscere il mondo che abita: a sua volta il mondo è tale proprio per la presenza umana, che ne definisce i confini e i contorni, che si interroga sulla sua natura (“Now we arrive at land’s end, wondering”, v. 10) e la rimodella per le sue esigenze. L’uomo, inizialmente destinato come tanti altri animali a sopravvivere come spazzino coi resti lasciati da altri più forti di lui (carnivori come il leone e l’orso), si riscatta poi grazie ad altre facoltà, come la parola che articola il pensiero, inventa storie e altri mondi, ci permette di relazionarci con gli altri e di esplorare con loro il mondo, fondandolo nuovamente, “scoprendolo” come se prima dell’arrivo dell’uomo non esistesse. Eppure c’è ancora la possibilità che l’uomo fallisca, che giunto alla fine del mondo cada nel vuoto al di là da esso: nella terzina che chiude la poesia Kroetsch gioca con la ripresa di un’espressione idiomatica “to fall off the edge of the world/ earth”, che solitamente significa “scompare senza lasciare traccia” e in questo componimento si può riferire proprio al rischio di scomparire per sempre. Finché l’uomo infatti considera il mondo come una sua creazione, come fosse un’emanazione del suo vedere, viaggiare e spiegare le sue scoperte, egli corre il pericolo di annullarsi, di scomparire nell’oggetto stesso della sua esplorazione, poiché quando questo finisce, anche l’uomo è finito, scompare perché perde di senso. Se invece egli riuscisse a concepire ciò che lo circonda in modo non necessariamente antropocentrico probabilmente non giungerebbe mai ai confini del mondo, potrebbe continuare senza sosta a esplorare, riflettere, fantasticare.

Si delinea dunque una possibile lettura dell’opera sempre più orientata verso considerazioni sulla vita che sono stimoli a riflettere sugli insegnamenti che si possono trarre dal passato e soprattutto dalla natura dell’essere umano. La profondità e la saggezza insite in tante poesie della raccolta si combinano e si completano con parti che sono dominate dal vitalismo e dalla spinta all’agire, forse alla follia intesa nel senso più “sano” del termine, ovvero come impulso a osare, a rischiare tutto pur di vivere pienamente. Tale visione della follia come forma positiva di approccio alla vita e alla conoscenza deriva in Kroetsch dal contatto con William Spanos, col quale, come si è detto nel

primo capitolo, all'inizio degli anni Settanta lo scrittore ha un intenso scambio intellettuale che ha come esito l'approfondimento su opere di diversi filosofi (ad esempio Nietzsche e Heidegger). In particolare per quanto riguarda la follia viene ripresa la formulazione fatta nel XVI secolo da Erasmo da Rotterdam nel suo *Elogio della follia* (1511), nel quale si dice appunto: "Il folle affronta da vicino le situazioni coi relativi rischi e così acquista, se non erro, la saggezza."²⁶ Erasmo sottolinea dunque l'importanza del mettersi totalmente in gioco, del rischiare per avvicinarsi il più possibile alla conoscenza delle cose, che permette di acquisire una maggiore consapevolezza dell'esistenza e di diventare in questo modo più saggi. Componenti come "Daedalus" e "Risking It" (quest'ultimo tra l'altro chiude la raccolta)²⁷ sono la dimostrazione del fatto che Kroetsch in età matura ha ripensato e rielaborato questo punto di vista filosofico e con la sua poesia sembra proprio voler invitare il lettore a vivere intensamente e a puntare sempre in alto, proprio come il Dedalo della mitologia classica. "Daedalus" si apre con la considerazione che il cervello è un organo duttile, che riesce a creare sempre nuove connessioni anche quando gli imprevisti della vita metterebbero a dura prova le sue capacità (per esempio un infarto, una caduta – reale o metaforica – un difetto di nascita), ma allo stesso tempo è in grado di rielaborare con creatività, quasi di inventare nuove realtà:

It can make new routes, the brain. Connections. It finds
 5 new plots for the stories of old. Yes, I am not in love.
 War is the great inventor. Spring will surprise us early. (73)

Da un lato quindi il poeta si sofferma a riflettere sul fatto che è come se il cervello non si accontentasse della propria condizione e cercasse sempre nuove strade per collegare ciò che conosce e comprendere ciò che non sa, come se il cambiamento (o l'adattamento) fosse la vera chiave per la sopravvivenza, ma dall'altro ci dice anche che tali strade sono create soggettivamente, sono come "new plots for the stories of old" (v. 5). E in effetti questo sembra essere uno dei messaggi della poesia, che porta a ripensare le modalità con le quali noi percepiamo il mondo, mediato com'è dal nostro organo intellettuale, pertanto non necessariamente in maniera realistica e

²⁶ Per chiarire meglio questo punto è opportuno vedere l'intero passo, che si chiude significativamente con una considerazione sull'importanza del rischiare: "In primo luogo, se la saggezza si fonda sull'esperienza, a chi meglio conviene fregiarsi dell'appellativo di saggio? Al sapiente che, parte per modestia, parte per timidezza, nulla intraprende, o al folle che né il pudore, di cui è privo, né il pericolo, che non misura, distolgono da qualche cosa? Il sapiente si rifugia nei libri degli antichi e ne trae solo sottigliezze verbali. Il folle affronta da vicino le situazioni coi relativi rischi e così acquista, se non erro, la saggezza. Cosa, questa, che sembra avere visto, benché cieco, Omero, quando dice: "Il folle capisce i fatti". Sono due infatti i principali ostacoli alla conoscenza delle cose: la vergogna che offusca l'animo, e la paura che, alla vista del pericolo, distoglie dalle imprese. La follia libera da entrambe. Non vergognarsi mai e osare tutto: pochissimi sanno quale messi di vantaggi ne derivi." Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, (a cura di Carlo Carena). Torino: Einaudi, 2002, p. 92.

²⁷ Per questioni di spazio non ci si soffermerà qui a commentare "Risking It", che comunque già dal titolo preannuncia che il contenuto è un invito a rischiare rivolto direttamente al lettore, a osare per cogliere l'attimo e la vita in tutte le sue sfumature, piuttosto che rimanere chiusi e al sicuro dove ci si trova: "(...) Risk it, dear reader. Looked at, from/ night's perspective, your toothbrush is a dream./ Your old leather coat will outlast you./ hanging safe, as it does, on a closet hanger./ Salami will come to give you heartburn./ Celebrate today's pizza as a work of art." (96)

affidabile. D'altronde il nostro cervello, in quanto mezzo per giungere alla conoscenza (tramite connessioni e adattamenti continui), è anche ciò che ci permette di giungere alle considerazioni più alte, di elevare il pensiero al di sopra della realtà e degli aspetti più triviali del quotidiano²⁸. Per questo motivo la poesia si può chiudere con una considerazione sulle conseguenze di azioni avventate e rischiose (o, a livello intellettuale, del pensare l'impossibile) che diventa un invito implicito a rischiare tutto allo scopo di raggiungere livelli di conoscenza e saggezza più elevati. La figura di Dedalo, seppur trasposta al giorno d'oggi, diviene allora l'emblema dell'assumersi il rischio di fallire (o, metaforicamente, di cadere) nel tentativo di raggiungere simili traguardi:

10 Hope has taken the form of the brain itself. It is the brain
 that builds toward heaven. So what if the airplane crashes?
 At least we dared, in this new way, to reach for the sun. (73)

Le ali, che nel mito vengono fabbricate da Dedalo per evadere col figlio Icaro dal labirinto di sua costruzione,²⁹ sono divenute nella poesia di Kroetsch un aeroplano, che rappresenta al pari delle prime il corrispettivo oggettivo della spinta a osare, rischiando la vita se necessario. Per questo motivo d'altronde il poeta associa la speranza al cervello: anch'essa si può adattare, può prendere nuove forme e nuove direzioni ogni volta che la vita ("A stroke. A fall. A Shrapnel in the head.", 73, v. 2) ci pone davanti degli ostacoli o delle difficoltà, essa può continuare cioè a sostenere il nostro involarci, il folle progetto di protendersi verso il cielo, a prescindere da quello che sarà l'esito (la caduta probabilmente: "So what if the airplane crashes?", v. 12).

Comincia dunque a profilarsi quello che può essere considerato il messaggio complessivo veicolato in *Too Bad*: ovvero che il poeta, tramite la scrittura di *sketches* tesi a delineare un autoritratto, giunga piuttosto a dare un quadro dell'umano in generale, degli aspetti (positivi o meno) che ci rendono tali e che possono dare un senso all'esistenza. È questo appunto ciò che Ihab Hassan, di cui si diceva nel primo capitolo, intende con "spirito" e con recupero di concetti quali quelli di verità e fiducia, che in ultima istanza segnalano l'esigenza di un rinnovato umanesimo non solo in letteratura e in arte, ma più in generale nel rapportarsi con il mondo e con gli altri. Ciò che preoccupa lo scrittore dunque non è più unicamente il fatto di rifiutare i principi assoluti a favore della decostruzione di una realtà nella quale non ci si riconosce (come quella delle grandi metanarrazioni di cui parla Lyotard), bensì di rinegoziare il concetto di soggettività – e di conseguenza del suo opposto, l'oggettività – intendendola non più come un'individualità chiusa su

²⁸ Un esempio di ciò nella poesia è nella terza strofa: "You've been reading my brain again. Have you noticed/ the changes? I now eat bananas, even though they give me hives." (73) Kroetsch quindi accosta l'adattamento fisico a quello mentale, sebbene gli esiti di tale cambiamento non siano necessariamente piacevoli, perché provocano una reazione allergica ("they give me hives").

²⁹ Grant e Hazel, *Dizionario della mitologia classica*, op. cit., pp. 97-99.

se stessa e sterile, quanto come singolarità che è specchio della collettività, dell'umano nel suo continuo divenire. Si vede allora come il tentativo di Kroetsch (oppure del suo *alter ego* Rita negli *Hornbooks*) di scrivere un'autobiografia nella quale l'io scompaia è teso proprio ad annullare la componente individuale a favore del collettivo, del dipingere cioè il ritratto dell'umanità dal suo interno, dato che ovviamente nessuno può astrarsi totalmente dalla propria essenza umana. Le modalità con le quali raggiungere la consapevolezza necessaria a ritrarre l'umano sono in realtà insite nell'invito a osare e rischiare, usando la follia per raggiungere la saggezza.

Nel paragrafo successivo si analizzeranno due poesie all'interno di *Too Bad*, rispettivamente "Comic Book" e "Emily Carr as Totem", che rappresentano due momenti particolarmente emblematici nel percorso evolutivo della poetica di Kroetsch. Sebbene con modalità differenti, entrambe costituiscono il tentativo di rendere tramite il mezzo artistico la profonda relazione tra la componente particolare (l'esperienza del poeta e dell'uomo) e quella universale (l'esperienza umana). I due componimenti riflettono infatti su come tale negoziazione tra il particolare e l'universale abbia poi delle conseguenze sul piano etico e sulla visione che si ha della condizione umana, sempre in bilico tra le forze centrifughe dell'agire folle, sconsiderato, e quelle centripete del pensiero saggio e lungimirante.

4.2 Due casi emblematici: “Comic Book” e “Emily Carr as Totem”

Per concludere l’analisi dell’ultima raccolta di poesie di Kroetsch ho scelto di vedere più da vicino due componimenti che, a mio avviso, rappresentano molto bene la direzione presa dalla poetica dello scrittore negli anni recenti. Se da un lato infatti si è visto che non c’è cesura netta, soprattutto a livello contenutistico, tra le opere del passato e quelle più vicine a noi, dall’altro si è tentato di mostrare che nelle ultime opere avvengono almeno due cose: prima di tutto il poeta porta avanti in parallelo lo sperimentalismo formale – utilizzando strutture della metrica classica – e il discorso sulla scrittura autobiografica, che, come si è visto, in ultima istanza rifiuta il concetto canonico di autobiografia a favore di un insieme di *sketches* che rendano il ritratto dell’umano. Inoltre viene introdotto sul piano contenutistico un elemento prima d’ora poco presente (o forse solo non esplicitato) negli scritti di Kroetsch, ossia la riflessione sull’umano, sulla saggezza e la follia che sono aspetti fondamentali per vivere appieno l’esistenza e, forse, anche per recuperare una dimensione d’agire etica.

Le due poesie che si analizzeranno qui di seguito sono probabilmente i due momenti nei quali questi messaggi vengono presentati nel modo più chiaro ed esplicito in *Too Bad*, e allo stesso tempo costituiscono i punti più intensi e più profondamente lirici della raccolta, che interrogandosi sulla natura della vita umana e del suo senso si deve inevitabilmente confrontare con i suoi opposti: la morte e la mancanza di senso, la follia.

4.2.1 “Comic Book”, ovvero la morte non è il diavolo

Comic Book

1 Death is a small intruder. He is painted red.
 Yes, he is male. Look at the extended scrotum
 (it’s the heat), balls the size of avocados.
 He has webbed feet (evolution gone haywire),
5 six fingers on each hand, but no thumbs.
 The poet bpNichol might call him St. Ark.
 I found the comic book in a secondhand store
 in a back street in Amsterdam. I was hoping for

a forgotten portrait by Van Gogh.

10 No, Death is not the devil. He is an oil baron,
 or possibly an investment consultant. Or a
 politician from Ottawa or Washington, DC.
 Or a suicide bomber in Baghdad. Or a car
 accident. Or a tsunami. Or a spot
 15 on a lung. Or a burger with fries.
 The possibilities are endless. Death
 likes visions of himself. He hates the simple truth.
 He prefers the visions of painters and poets.(6)

In questa poesia si incrociano diversi elementi che stratificano su vari livelli il messaggio poetico; sul piano puramente narrativo si tratta infatti di un componimento che descrive l'immagine della morte trovata in un libro di fumetti, figurazione che diventa pretesto per ripensare alla natura della morte. In realtà però abbiamo qui molto di più di una semplice riflessione sulla trasposizione visiva del decesso. Da un lato si ha infatti la creazione di una corrispondenza tra la rappresentazione pittorica e quella poetica: nello specifico in un primo momento il poeta ci presenta e descrive quella che è la resa iconografica della morte, rappresentata come un mostro dai tratti vagamente antropomorfi. Dall'altro lato il componimento stesso è il corrispettivo poetico di tale illustrazione, è cioè un modo alternativo – e sempre artistico – di approcciarsi alla morte e di tentare di rappresentarla. Quelle dei poeti e dei pittori sono definite giustamente nel verso finale “visions” (v. 18), nel senso che delle visioni conservano la duplice caratteristica di essere sia un punto di vista, un'idea resa con le modalità espressive proprie dei rispettivi mezzi artistici, che un momento visionario, nel quale si ha per un attimo la percezione di qualcosa difficilmente rappresentabile sia visivamente che verbalmente. Si tratta quindi di un modo per trasportare il lettore in una dimensione altra, quella della visionarietà e del mondo mentale e creativo, talvolta staccato dalla realtà, dell'artista. Questo aspetto è confermato dal fatto che proprio nell'ultimo verso della poesia troviamo il tutto esplicitato con un accostamento che collega e in certo senso riconcilia i due tipi di rappresentazione. Se è vero che la morte ama vedere diverse “visioni” o versioni di sé e detesta “the simple truth” (v. 17), allora l'implicito è che se preferisce i ritratti di pittori e poeti dunque l'arte non rappresenta questa semplice verità o forse, piuttosto, non la rappresenta in modo semplice, ingenuo. Kroetsch si sofferma qui sulla considerazione che il mezzo artistico può probabilmente essere considerato non tanto e non solo come una modalità di mostrare una banale visione, una divagazione della fantasia del pittore o del poeta, quanto invece come strumento per indagare il

reale, e soprattutto i suoi aspetti più problematici e drammatici. Verità e visione, quindi, sono due facce della stessa medaglia, benché la seconda in effetti risulti forse la più adatta a rappresentare la morte, che infatti deve venire personificata sia dai pittori che dai poeti per poter essere descritta. Torna quindi anche in questo *sketch* lo spunto di riflessione sul ruolo del poeta e della poesia (o più in generale di artista e arte) presente in quasi tutte opere di Kroetsch, che diventa addirittura *mise en abyme* della produzione artistica per i richiami rispettivamente a bpNichol e a Van Gogh. Nel caso di quest'ultimo infatti siamo di fronte a un rimando alla questione del ritratto o autoritratto, che si somma al fatto che la poesia stessa di Kroetsch è da intendersi come un bozzetto teso a ritrarre un profilo dell'autore (o almeno parte di esso). Il poeta cioè ci dice che era alla ricerca di un ritratto del celeberrimo pittore olandese, spesso ricordato – oltre che per le opere pittoriche – per la personalità peculiare e i disturbi mentali che ne hanno segnato l'esistenza. La follia di Van Gogh può essere dunque lo specchio di quella che il poeta si augura di trovare, proprio nel momento in cui sta cercando di arrivare a dipingere se stesso, così come ha fatto il pittore olandese in più e più opere. Si tratta cioè di recuperare una spinta vitalistica e liberatoria che, come si è visto in precedenza nel caso di “Daedalus”, dà senso e pienezza alla vita e si rivela essere una componente importante anche per acquisire maggiore saggezza. D'altra parte c'è anche una ripresa del tema dell'autoritratto, un altro aspetto per il quale Van Gogh è famoso, e che pone il problema delle modalità di composizione e dei possibili esiti di un'opera che si fa tentativo di autodefinizione: il pittore ci ha infatti lasciato con un numero notevole di opere nelle quali si ritrae, a dimostrazione del fatto che l'autoritratto non è concepibile come risultato singolo e conclusivo, bensì come opera *in fieri* e forse parte di un ritratto più ampio. Van Gogh in questo è un artista che ben rappresenta il modo di concepire l'autoritratto di Kroetsch e probabilmente non a caso il poeta si dice alla ricerca di un ritratto perduto proprio dell'artista olandese.

Per quanto riguarda bpNichol invece, si tratta di un amico di Kroetsch e un vero artista a tutto tondo, dato che non è stato solo poeta ma anche musicista, sceneggiatore per la TV e scrittore di libri per bambini. Il riferimento è ancora più significativo in quanto rimanda a modalità di scrittura poetica con le quali bpNichol ha sperimentato, come la *sound poetry* (della quale si è detto nel capitolo precedente) e la *concrete poetry* o poesia visiva, in uso nelle avanguardie letterarie³⁰. Nello specifico però il richiamo (“The poet bpNichol might call him St. Ark.”, v. 6) è all'opera più vasta e importante del poeta, *The Martyrology* (1972-1987), un *long poem* suddiviso in nove volumi ma potenzialmente infinito che, di fatto, è terminato solo con la morte del poeta nel 1988 e che proprio

³⁰ Tecniche utilizzate in primis dai poeti futuristi (sia italiani che russi), poi passata nell'Imagismo con poeti come Ezra Pound e mutuata anche nelle neoavanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta, rappresentate in Canada da poeti come Earle Birney, Bill Bissett e negli anni Settanta e Ottanta da Steve McCaffery che, insieme a bpNichol, Paul Dutton e Rafael Barreto-Rivera, dà vita al quartetto di poeti denominato *Four Horsemen*.

sfruttando le potenzialità creative di poesia visiva e sonora costruisce un intero mondo di santi (totalmente di fantasia) le cui vite, l'agire e la morte rispecchiano in realtà quella che è la visione di bpNichol della comunità canadese³¹. Il poeta inventa quindi i suoi martiri, gioca con i loro nomi spezzandoli e ricomponendoli (*St. Orm* per esempio, santo protettore di navi e mari, rimanda non a caso al termine inglese *storm*, tempesta),³² ma soprattutto li utilizza come pretesto per parlare in realtà della questione identitaria sia a livello personale che nazionale, del rapporto tra io e comunità, delle difficoltà nel relazionarsi con il Sé e con l'altro, arrivando a scrivere: “we lack any sense of real community/ define ourselves in terms of what we don't want to be ”³³. La vicinanza tra i due poeti non è dunque solo personale ma anche poetica, poiché ciò che li accomuna è proprio il fatto di essere continuamente alla ricerca di una possibile definizione dell'identità personale, che rispecchi però al tempo stesso l'identità di una comunità più vasta, quella umana.

Per tornare alla poesia di Kroetsch, bisogna specificare che “St. Ark” non è uno dei martiri presenti nell'opera di bpNichol, ma sicuramente ne ricalca l'effetto e la funzione, dato che anche questo termine è il risultato di un gioco, di una costruzione linguistica degna di *Martyrology*; difatti si dice “bpNichol *might* call him St.Ark” (enfasi mia), cioè probabilmente se avesse dovuto dare un nome alla creatura illustrata in “Comic Book” questo sarebbe stato l'esito. “St.Ark” infatti è un'espressione che gioca su vari piani di allusività, che risultano strettamente interconnessi. Da un lato a livello sonoro il termine richiama alla mente Santa Giovanna d'Arco (che in inglese è St. Joan of Arc), una santa che proprio per le modalità del suo martirio riconduce all'iconografia della morte vista come diavolo presente nel fumetto trovato da Kroetsch: la donna era stata infatti accusata di eresia e per questo condannata al rogo e arsa viva, tutti elementi che possono essere ricondotti alla rappresentazione della morte, al diavolo (ovvero l'eretico per eccellenza) e all'inferno dal quale proviene la creatura (il fuoco è infatti l'elemento col quale si punivano gli eretici), che rimanda alle fiamme infernali e nella poesia diventa un'allusione al calore “(it's the heat)” (v. 3). L'unico aspetto che non combacia con la figura della santa è il sesso, dato che il “St. Ark” dipinto nel fumetto è sicuramente un maschio, come ci dice Kroetsch stesso, che ne nota lo scroto ingrossato (a suo dire) proprio dal calore. D'altronde una certa componente maschile si può rintracciare anche nella figura

³¹ Per una lettura critica di *The Martyrology*, cfr. Roy Miki (ed.), *Tracing the Paths: Reading and Writing the Martyrology*, Vancouver: Talonbooks, 1988.

³² Un esempio di questo continuo gioco linguistico coi nomi è nel quinto libro, nel passo sulle origini di St. Orm: “St. Orm the saint of ships & seas/ was the Wal Mer's father/ Dina Madi's son/ & if the one/ then all these names could be/ nicknames/ for claimd similar things”(sic) bpNichol, “The Martyrology. Book V”, in Wershler-Henry and Emerson (eds.), *The Alphabet Game: A bpNichol Reader*, op. cit., p. 93.

³³ Si prenda a questo proposito l'intero passo, poichè risulta molto significativo per comprendere come il poeta affronti la questione dell'appartenenza e dell'identità canadese, problematizzando anche l'uso del pronome *we*, che invece di avvicinare e accomunare in effetti rivela una distanza tra i soggetti, che sanno di essere dei “santi” inetti: “the city outlives us all the we/ we talk as if it were the enemy/ as we use the word american derogatorily/ meaning ‘that bastard from the united states’/ we lack any sense of real community/ define ourselves in terms of what we don't want to be/ give the symptoms the control/ talk about our helplessness/ as saint and did/ played that game of distances/ never wanting to get close”. Ibid., p. 67.

di Giovanna d'Arco per l'intraprendenza e il coraggio non comuni per una donna dell'epoca, nonché per l'essersi prestata a guidare – sebbene più idealmente che fattivamente – le truppe francesi contro l'esercito inglese durante l'assedio di Orlean (1429).³⁴

Infine, un'ulteriore possibilità sarebbe quella di leggere “St.Ark” come se fosse una parola unica, similmente a *St.Orm/ storm* nell'opera di bpNichol, così da ottenere l'aggettivo *stark* che in inglese significa “brullo, spoglio, desolato”, ma anche “crudo, severo” e “totale, estremo” (infatti spesso si trova combinato nella forma idiomatica “stark-raving mad” che denota l'essere totalmente fuori controllo). Dal punto di vista connotativo si può dire che il termine ben si addica sia alla morte, intesa come esperienza estrema (e spesso cruda, brusca), che alla rappresentazione di essa come diavolo proposta nel fumetto: abbiamo qui infatti una descrizione fisica piuttosto dettagliata che fa della morte un mostro, per il quale l'evoluzione è completamente andata in tilt, come commenta il poeta stesso “(evolution gone haywire)” (v. 4), un aspetto che appunto può ricordare la totale mancanza di controllo, la follia selvaggia insita in una creatura di questo tipo, dalla quale ci si può aspettare qualsiasi crudeltà. Seguendo questo tipo di rappresentazione iconografica, la morte si spiega, anzi, non si spiega se non come qualcosa di assolutamente insensato, fuori controllo e soprattutto ben lontano da noi perché mostruoso. Qui però interviene Kroetsch, contraddicendo proprio questo tipo di visione, per dirci che in realtà la morte non è poi così aliena e distante da noi, non la si può semplicemente esorcizzare con l'immagine più spaventosa alla quale si può pensare (quella del diavolo), perché essa è ben più reale. “Death is a small intruder” (v. 1), ci ricorda il poeta nell'incipit della poesia, ossia la morte è qualcosa di subdolo, che si può introdurre nella nostra vita sotto mentite spoglie, quelle dell'uomo stesso.

Per questo motivo nella metà esatta del poema, al verso 10, troviamo una negazione forte, assoluta, di ciò che è stato descritto – o meglio, dipinto – prima: “No, Death is not the devil”. La morte cioè non è il diavolo, una creatura mostruosa e malvagia, ma pur sempre immaginata dalla fantasia dell'uomo, bensì essa è reale e ha molte facce, che spesso purtroppo sono umane. Kroetsch ci presenta una lista di tali possibilità, che tra l'altro ricorda proprio i lunghi elenchi presenti in poesie come *The Ledger* o *Seed Catalogue*, e che per la maggior parte si riferisce appunto a figure umane particolarmente meschine e senza scrupoli (“an oil baron”, “an investment consultant”, “a politician from Ottawa or Washington, DC”, vv. 10-12) oppure a fanatici come gli attentatori suicidi che ormai quotidianamente portano la morte nei paesi del medio oriente (“a suicide bomber in Baghdad”, v. 13). Si noti peraltro che dal punto di vista formale un simile elenco viene presentato attraverso una sequenza di frasi brevi, quasi telegrafiche, unite solamente dalla congiunzione “or”

³⁴ Sulla figura di Giovanna d'Arco si veda ad esempio la monografia di Giovanni Bogliolo, *Giovanna d'Arco* (Milano: BUR, 1995).

(ripetuta 8 volte nello spazio di 5 versi), che però non ottiene un effetto coordinante trovandosi sempre isolata a inizio frase. In questo modo il poeta rende l'idea di un accumulo di personificazioni della morte, tuttavia slegate le une dalle altre come fossero tante possibili "visions" (v. 18).

La morte ovviamente può anche presentarsi come un destino avverso, un caso nel quale però spesso si può intuire che le cause scatenanti sono l'avventatezza o la noncuranza umane, come per un incidente d'auto o il fumo ("a spot/ on a lung", vv. 14-15) o un'alimentazione sbagliata ("a burger with fries", v. 15). Qualsiasi sia la modalità con la quale la morte si manifesta, il poeta ci ricorda forse che, ben lungi dall'essere semplici figure passive, noi umani siamo in realtà i fautori stessi delle varie immagini e delle diverse facce della morte. Se da un lato gli artisti possono essere le figure che per elezione riescono a rendere meglio tali differenti "visioni" della morte (in modo cioè visivo e verbale), dall'altro Kroetsch fa presente che l'umano può divenire mortifero nel momento in cui si lascia prendere dagli istinti più bassi, dall'egoismo, dalla meschinità e dalla crudeltà. È come se in "Comic Book" il poeta stesse in effetti dipingendo un "controritratto" della morte che all'iconografia piuttosto canonica del diavolo o del mostro oppone un'immagine ben più cruda e veritiera del momento estremo, in modo da portarci a riflettere sulle conseguenze delle nostre azioni e, probabilmente, sul fatto che in realtà esiste la possibilità di recuperare una visione ben diversa della vita. Puntando il dito sui grandi speculatori della nostra società, per esempio, Kroetsch comincia effettivamente a prospettare il recupero di una dimensione etica dell'agire umano che forse nelle opere precedenti non era mai emersa così esplicitamente. Associando cioè queste figure umane alla morte il poeta regala una sua "visione", il suo punto di vista su uno spaccato del contemporaneo, che si fa denuncia della meschinità e del cinismo che segnano talvolta le azioni umane. Per un recupero dell'etica bisogna però prima di tutto dissociarsi da quel sentire comune che appiattisce e sminuisce la gravità di queste azioni, prendendo posizione e dissociandosi dalle modalità di pensiero che rendono qualsiasi evento tragico qualcosa di molto lontano da noi. Per questo motivo il poeta utilizza nei punti chiave del componimento delle espressioni che segnalano retoricamente l'intento di interloquire col lettore. Kroetsch esordisce come si è detto con "Death is a small intruder" e a metà esatta della poesia afferma perentoriamente "No, Death is not the devil": in questo modo egli mette il lettore di fronte alla morte, lo costringe a pensare e a "vedere" le sue stesse visioni, che sono stralci, *sketches* appunto, sulla politica, l'economia, la guerra, tutte manifestazioni dell'umano.

Come si notava in apertura, il fatto che per la rappresentazione della morte si contrapponga la verità ("the simple truth", v. 17) alla visione di pittori e poeti è un segnale del valore dell'arte, che riesce a

rendere in quadri, *sketches* e poesie qualcosa di sfuggevole come la morte. Sebbene quindi la visione artistica non veicoli una verità semplice, è comunque possibile intuire che il messaggio contenuto nelle opere di pittori e poeti sia proprio tale verità, per quanto essa possa essere sublimata nella visione personale dell'artista. La verità della quale si sta parlando è in realtà quella di una serie di piccole verità, quelle che scopriamo nel quotidiano e che sono manifestazioni della vita e della morte. In questa poesia infatti si alternano due aspetti complementari della rappresentazione artistica di vita e morte: il comico e il tragico. Nonostante sia chiaro fin dai primissimi versi che il titolo, "Comic Book", sia da interpretare in senso letterale in quanto si riferisce proprio a un fumetto, non può sfuggire che l'uso del termine *comic* ben si addice alla rappresentazione pittorica del soggetto, una morte che risulta una vera e propria caricatura dell'uomo, che infatti si rende riconoscibile esclusivamente per i genitali ingrossati dal calore infernale. Questo elemento tra l'altro richiama l'immagine sulla copertina della raccolta di un uomo che si guarda nei pantaloni: non a caso si tratta sempre un fumetto e soprattutto di una visione caricaturale che si riferisce al poeta e al rapporto con il proprio corpo e il tempo che passa.

Anche i piedi palmati sono un particolare che rimandano più a un pennuto che all'iconografia classica del diavolo, oltre al fatto che sono proprio i commenti del poeta tra parentesi a rendere l'intera descrizione comica. A questa rappresentazione caricaturale, quasi farsesca, si contrappone il ritorno alla serietà dato dalla negazione a metà del componimento, che invece introduce l'elenco (potenzialmente infinito) degli aspetti tragici della morte. Commedia e tragedia in effetti qui si equivalgono, dato che anche dal punto di vista formale la poesia risulta divisa in due parti di tre strofe ciascuna (vv. 1-9 e vv. 10-18), particolare a mio avviso non casuale, ma che rimanda essenzialmente all'equilibrio che in realtà è sempre presente tra vita e morte. Questo alternarsi di comico e tragico, di vita e morte, si chiude poi in modo circolare nella terzina conclusiva con un rimando alla funzione dell'artista che si era aperto con i riferimenti a bpNichol e Van Gogh: pittori e poeti sono dunque coloro che grazie al mezzo artistico possono veicolare la verità sulla vita e la morte attraverso la messa in scena del comico e del tragico, poiché tramite il ritratto (e l'autoritratto) riescono a tramutare la verità in visione. In tal modo diviene possibile trasmettere il messaggio etico che sta alla base della presa di posizione del poeta, che si rifiuta appunto di pensare che ciò che non funziona nella nostra società, sia da relegare in fattori e manifestazioni esterne all'uomo, rappresentate addirittura come fossero caricature, perché in realtà è l'umanità stessa che potenzialmente col suo agire porta violenza e morte.

4.2.2 “Emily Carr as Totem”: la saggezza della scimmia

Emily Carr as Totem

1 Emily Carr kept a pet monkey. That way
she showed us her wisdom: we are,
all of us, wisely, on a fool’s errand.
It’s a matter of cutting the tree down,
5 then carving the dead tree back to life,
totemic of what was and what might be.
She showed us by keeping a monkey:
we must learn to ascend the felled tree,
9 wisely, daring to be foolish. (10)

La scelta di questa poesia per chiudere l’analisi dell’opera recente di Robert Kroetsch è dettata dal fatto che essa rappresenta il momento in cui il messaggio poetico complessivo dell’ultimo periodo di produzione dell’autore viene espresso nel modo più articolato e incisivo. Il componimento infatti si sviluppa interamente sul piano simbolico e, anzi, fa del simbolo stesso la sua chiave di lettura, sebbene contemporaneamente la struttura compositiva e le scelte lessicali risultino altrettanto fondamentali per sostenere l’idea centrale. Il totem attorno al quale gravita il componimento è difatti un oggetto che acquista valore simbolico in quanto è l’uomo ad attribuirvi un significato particolare, astraendolo dal suo contesto e dal suo uso comune, in modo simile a quello che si è visto in altre poesie di Kroetsch che traevano ispirazione da un oggetto (*The Stone Hammer Poem* e *The Ledger* per esempio). In questa poesia il totem, che nelle culture native nordamericane è proprio il corrispettivo simbolico di un’entità naturale o soprannaturale, diviene a sua volta simbolo della modalità in cui il poeta intende la vita e cerca di trasmettere questa sua visione del reale. Il totem però è anche una persona, Emily Carr, che si erge a rappresentare insieme al suo animale da compagnia il messaggio contenuto nei versi del poeta. A partire dal titolo del componimento infatti Kroetsch opera una trasposizione tra l’immaginario artistico e quello simbolico-religioso, attribuendo lo status di totem a Emily Carr, un’artista molto nota in Canada per aver vissuto a partire dalla fine del XIX secolo a stretto contatto con alcune popolazioni native dell’attuale British Columbia e per aver studiato e dipinto moltissimi dei loro totem.³⁵ La scelta di un personaggio come Emily Carr può essere dettata da una serie di fattori artistici e biografici legati alla pittrice: in

³⁵ Sulla figura di Emily Carr si veda l’autobiografia *Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 2005 (Prima edizione 1946) oppure Maria Tippett, *Emily Carr: A Biography*, Toronto: House of Anansi Press, 2007.

primis il suo essere un personaggio anticonvenzionale sia nel privato – grande viaggiatrice, ha sempre vissuto isolata e rifiutato il matrimonio – che nella sua arte, che fonde pittura, *sketch*, studio antropologico, narrativa e scrittura autobiografica, tutti fattori che risultano affini al percorso artistico di Kroetsch. La sua passione per la cultura e per l'arte native nordamericane (in particolare quella delle coste della British Columbia) fa sì poi che nei primi decenni del Novecento i suoi schizzi e i suoi quadri, tra i quali diversi rappresentano totem lignei, siano l'unica testimonianza dell'arte e delle tradizioni di questi popoli che all'epoca andavano scomparendo. Un ulteriore elemento da tener presente a proposito della scelta di questa artista è il suo impegno per far conoscere la cultura *native* e possibilmente scardinare i pregiudizi nei confronti di questi popoli da parte dell'uomo bianco, uno sforzo che la impegna sia tramite il mezzo pittorico che con la scrittura. Nonostante in tempi recenti Emily Carr sia stata notevolmente messa in discussione per il suo atteggiamento *naïve* nei confronti dei nativi (visti sempre come il “buon selvaggio” di rousseauiana memoria) e della colonizzazione,³⁶ la pittrice canadese rimane sicuramente una figura di riferimento per quanto riguarda l'arte moderna canadese e l'approccio profondamente sentito con la natura e le popolazioni autoctone. Il suo lavoro sui totem in particolare è divenuto col tempo parte dell'immaginario collettivo canadese³⁷ e Kroetsch sfrutta proprio la figura di questa artista in quanto essa è fortemente radicata nel bagaglio culturale del suo paese. Solamente in questo modo infatti si può spiegare il motivo per cui già a partire dal titolo il poeta scelga di assimilare direttamente la donna al totem (quindi dando per scontata la sua fama), ovvero all'opera che l'ha impegnata per l'intera vita da un lato e dall'altro dicendoci che Emily Carr stessa è da considerare un totem, un simbolo che si erge a raffigurare l'umano.

La configurazione del componimento risulta molto interessante anche dal punto di vista semantico e stilistico, due aspetti che d'altronde ne sorreggono ed evidenziano i contenuti. Un primo aspetto da rilevare a proposito di “Emily Carr as Totem” è la struttura circolare, che consta di tre strofe delle quali la prima e la terza costituiscono quelle che si possono considerare la premessa e la conclusione, mentre quella centrale rappresenta la spiegazione, il chiarimento della fase di passaggio da albero a totem, ossia del processo di creazione di un simbolo. In particolare la prima terzina introduce il messaggio complessivo del componimento, che però viene presentato in modo

³⁶ Sono varie le letture che ridimensionano quella che per lungo tempo è stata considerata la profonda conoscenza di Emily Carr del patrimonio culturale *native* e del suo legame empatico coi nativi; per una panoramica sulla questione si vedano i saggi dedicati all'artista in John O'Brian e Peter White (eds.), *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.

³⁷ In un saggio che problematizza il rapporto tra Carr, nativi e rappresentazione artistica, Robert Fulford puntualizza: “Carr began visiting those villages in 1907, fell in love with them, and soon (...) ‘made them her own’. She found them dying and determined to give them life in her paintings (...). She succeeded so well that even today many of us, when we think of those villages, think first of Carr's paintings.” Robert Fulford, “The Trouble with Emily”, in *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, op. cit., p. 224.

piuttosto succinto, criptico, tanto che è con la seconda strofa che si chiarisce il nesso tra il titolo e l'affermazione presente nella prima (“we are,/ all of us, on a fool’s errand”, vv. 2-3), ma effettivamente è solo nella terzina conclusiva che tale discorso viene ripreso e integrato con un’asserzione che chiarisce il punto di Kroertsch (“we must learn to ascend the felled tree,/ wisely, daring to be foolish”, vv. 8-9). Dunque è come se il poeta ci accompagnasse nel suo ragionamento con i modi del sillogismo – sebbene non si possa dire che le tre parti della poesia corrispondano esattamente al procedimento deduttivo classico – per cercare di mostrare l’utilità dell’agire (forse solo apparentemente) folle e sconsiderato al fine di acquisire una visione della vita più saggia. In effetti il componimento è giocato su coppie di termini, presenti alternativamente in forma di sostantivo e avverbio (“wisdom”/ “wisely”, vv. 2, 3) o sostantivo e aggettivo (“fool”/ “foolish”, vv. 3 e 9), che diventano i due poli semantici attorno ai quali si catalizza il discorso. Anche dal punto di vista semantico si creano dei parallelismi molto significativi tra termini utilizzati a contrasto (“wisely-foolish”, vv. 3, 9; “dead-life”, v. 5; “ascend-felled”, v. 8) e la ripetizione di vocaboli uguali (“monkey”, vv. 1, 7; “tree”, vv. 4, 5, 8) o di parole che provengono dallo stesso lemma (“wisdom”/ “wisely”, “fool”/ “foolish”) nelle tre strofe, che crea un forte legame tra le terzine e potenzia la coerenza del messaggio, che altrimenti forse si perderebbe nel gioco dei nonsense dell’accostare non solo termini opposti (follia e saggezza) ma anche apparentemente slegati (come la scimmia usata per rappresentare la saggezza). Le ripetizioni anzi riguardano non solo singole parole ma intere espressioni, come “kept a pet monkey” (v. 1) e “keeping a monkey” (v. 7), oppure “she showed us” che si ripete identico al secondo e all’ottavo verso; inoltre a venire iterato è anche l’uso del gerundio inglese in divenire *realis* (“cutting”, v. 4; “carving”, v. 5; “keeping”, v. 7; “daring”, v. 9), che marca le fasi di passaggio nella creazione dell’elemento simbolico e d’altro canto mette in risalto l’insegnamento che dobbiamo trarre da Emily Carr e la sua scimmia. Un simile uso della ripetizione consente al poeta di creare un vero e proprio *refrain* che dà ritmo ed efficacia anche a livello sonoro al componimento. Sebbene non si noti uno schema rimico riconoscibile, sono comunque presenti diversi tipi di rime, che rafforzano ulteriormente l’effetto di coesione e di concordanza sonora già messo in atto con le ripetizioni: si prendano per esempio la rima tra “be” e “tree” (vv. 6 e 8) o quella imperfetta con “monkey” al verso 7,³⁸ oppure tra “tree” e “wisely” (vv. 8 e 9), anch’essa rima imperfetta, ma con un risultato ancora più incisivo prodotto dalla collocazione dei vocaboli.

Già a partire dallo stretto legame creato dal poeta tra struttura circolare e uso delle ripetizioni sia a livello metrico che stilistico si può intuire che la poesia in questione si presenta come un momento

³⁸ In questo caso è imperfetta perché la parola *monkey* rima con le altre su una sillaba atona (-*key*).

di attenta riflessione poetica all'interno di *Too Bad*. Mentre altrove nella raccolta la sperimentazione con forme metriche classiche accompagna degli *sketches* meno interessanti dal punto di vista contenutistico (si pensi a "Watching for signs") o, viceversa, Kroetsch porta la riflessione a livelli più elevati senza però lavorare con strumenti metrici e stilistici particolari (per esempio in "Comic Book"), qui si può dire che il poeta coniughi aspetti formali e contenutistici in maniera più armonica e completa.

Per quanto riguarda più nello specifico i contenuti bisogna notare che ciò che la pittrice arriva a simboleggiare secondo Kroetsch viene chiarito già nella prima strofa: la saggezza, che paradossalmente si raggiunge proprio percorrendo la via della follia ("a fool's errand", v. 3). Bisogna qui precisare che "fool" si può tradurre alternativamente con "pazzo" oppure "stolto", ma il termine designa anche il giullare, il buffone di corte, colui che, per il fatto di essere ritenuto appunto uno stolto, era l'unico ad avere la facoltà di dire tutto quello che voleva, anche al suo sovrano.³⁹ Kroetsch utilizza nella poesia il sostantivo "fool" e l'aggettivo "foolish", che, sebbene siano solitamente da tradurre con "sciocco, stolto, stupido", egli intende però non nel senso di un comportamento totalmente insensato e vacuo, quanto di una follia – che in inglese sarebbe "folly" – che ha come scopo il raggiungimento della saggezza, così come prospettato da Erasmo da Rotterdam nell'*Elogio della follia*.⁴⁰ In "Emily Carr as Totem" l'invito a percorrere "a fool's errand" è difatti rappresentato metaforicamente dal tenere con sé una scimmia. Effettivamente, da personaggio eccentrico qual era, Carr teneva davvero una scimmia come animale da compagnia, fatto ripreso da Kroetsch e utilizzato nella poesia per dimostrare appunto l'importanza della follia per riuscire ad acquistare maggiore saggezza, come si diceva anche a proposito di "Daedalus". La figura della scimmia infatti è funzionale a rappresentare la follia umana non solamente in quanto è l'animale che ricorda più da vicino l'uomo, ma anche perché è la creatura che sul piano metaforico può insegnare all'uomo l'importanza del rischiare, del rasentare la follia pur di raggiungere la meta più elevata, scalando l'albero/ totem per arrivare alla saggezza. Quello che l'uomo deve imparare prima di tutto però è la consapevolezza del suo agire. Infatti nella seconda strofa Kroetsch prosegue il discorso metaforico sul totem, che si può leggere in due modi: da un lato infatti il poeta ci dice che è proprio abbattendo l'albero e incidendolo, per poi ergerlo di nuovo, che la componente simbolica del totem si realizza, poiché quello di tagliare l'albero per poi dargli un significato particolare è un processo necessario per far vivere il simbolo, per far sì che il valore che gli attribuiamo diventi totemico, riconoscibile e fondante ("totemic of what was and what might be", v. 6); d'altra parte a ben vedere tale pratica appare assurda, totalmente priva di senso, perché si è

³⁹ Sul ruolo del *fool* cfr. Enid Welsford. *The fool: his social and literary history*. Gloucester: Peter Smith, 1966.

⁴⁰ Questo particolare è emerso durante una mia conversazione con lo scrittore.

abbattuto un albero per ergerne un altro (per quanto simbolicamente più significativo), come se l'umano avesse fundamentalmente bisogno di distruggere la vita prima di capirne l'importanza (facendola poi rivivere attraverso un manufatto). Lo stesso insegnamento che dovremmo trarre dalla scimmia è in realtà di per sé un nonsense: "we must learn to ascend the felled tree" (v. 8), ossia bisogna imparare a scalare un albero abbattuto, non uno integro, perché in realtà quello che è stato abbattuto ha assunto per l'uomo un significato differente rispetto a un albero qualsiasi. Si noti qui poi che l'uso di "felled" è ambiguo, in quanto se considerato in senso letterale si riferisce al fatto che l'albero è quello abbattuto e poi reso totem di cui si parlava nella seconda strofa, ma può anche rimandare al termine quasi omologo *fallen*, che invece richiama il tema della caduta, presente in *Seed Catalogue* come caduta dallo stato di grazia (nel peccato) e in "Daedalus" come possibilità di fallimento. Quest'ultimo aspetto tra l'altro fa semanticamente e metaforicamente da contraltare alla questione della risalita, dell'arrampicarsi come la scimmia di Emily Carr o dell'involarsi come fa il Dedalo mitologico. C'è dunque un continuo rimando tra alto e basso, caduta e slancio verso l'alto, che secondo van Herk sono riconducibili alla stretta relazione tra dimensione fisica, prettamente corporea, e spinta intellettuale. In particolare secondo la studiosa in *Too Bad* il corpo può diventare il corrispettivo di questo alternarsi tra cadute e riprese incredibili: "The body is a bewildering site, full of trickery and impatience, apt to stumble or to fall at unexpected moments, performing as betrayer or savior, sometimes both."⁴¹ Mentre però il corpo può diventare talvolta inaffidabile, "tradendo" il soggetto inaspettatamente soprattutto con l'avanzare dell'età, si può dire che l'insegnamento veicolato dalla poesia sia di affidarsi maggiormente alle facoltà intellettive, che permettono di compiere risalite –per quanto all'apparenza insensate – che elevano la persona sul piano della crescita individuale.

Emily Carr dunque è davvero un totem in quanto diventa emblema del percorso di crescita, perché in sé racchiude entrambi gli aspetti che secondo Kroetsch sono fondamentali per imparare a vivere: la saggezza e la follia. L'artista ci mostra la sua saggezza, il fatto di aver capito quale sia il vero senso dell'esistenza, avendo raggiunto la consapevolezza che l'umanità intera è "on a fool's errand". Questa espressione è particolarmente significativa in quanto basata su una locuzione idiomatica che indica una ricerca o un compito che non può essere portato a termine – perché frutto di uno scherzo, di un'invenzione – e quindi è un'impresa da sciocchi; Kroetsch pertanto ironizza sul fatto che il continuo affannarsi (per conoscere, per crescere e progredire) dell'umano è in realtà una fatica vana, che tristemente ci accomuna tutti ("we are,/ all of us..", vv. 2, 3). Eppure tale impresa folle è necessaria, perché da essa si impara a vivere e ad acquisire maggiore saggezza, anche a

⁴¹ Van Herk, "Bawdy Bodies: Bridging Robert Kroetsch and bpNichol", op. cit., p. 45.

ragione del fatto che questo è un percorso collettivo. Lo stesso uso ripetuto dei pronomi personali alla prima persona plurale è un'indicazione di quanto questo sia un destino comune all'intera umanità, anziché un cammino solitario, individuale. Forse è proprio nello scoprire la comunanza con i nostri simili, del trovarsi tutti nella condizione di folli/ scimmie intenti a scalare il totem che Kroetsch riesce a dare ragione dei nonsense che costellano l'impresa e a trasporre in poesia gli esiti più alti della riflessione sull'umano. Il suo invito a prendere come modello un'artista fuori dagli schemi come Emily Carr e addirittura a trarre insegnamento da una scimmia rientra perfettamente nel discorso del rischiare, non tirandosi indietro di fronte alla vita, perché la scelta più saggia è proprio quella di osare senza remore come fanno i folli.

Questo discorso ci riporta allora alla questione del recupero di una dimensione collettiva della narrazione autobiografica, che possa diventare altresì espressione di un rinnovato umanesimo in letteratura e in particolare per quanto riguarda Kroetsch nell'opera poetica. A questo proposito sembrano particolarmente appropriate le parole di Victoria Lipina-Berezkina che, in un saggio nel quale si interroga su quali siano gli esiti della letteratura nel nuovo millennio e quale sia la percezione della soggettività dell'autore, sottolinea come la direzione presa da molti scrittori sia proprio quella di riscoprire la comunanza tra gli esseri umani:

The contemporary situation of 'subject in crisis' could be viewed not as a Thanatos of the human soul, but as a dialectical process of transcending the subject as an individual ego in the direction of discovering either the commonly human, or the essentially humanistic.⁴²

Il fatto di trascendere il soggetto in quanto individuo a favore di una visione più ampia, che abbracci l'umano in generale rispecchia essenzialmente il processo in atto nella scrittura di Kroetsch, che in particolar modo nell'ultima raccolta di poesie ci fornisce vari esempi di questo rinnovato sentire. Attraverso gli *sketches*, cioè, egli è in grado di ritrarre non unicamente se stesso, un uomo ormai anziano, che vive di letteratura, memoria del passato e piccole illuminazioni sul presente, bensì l'umano nel senso più ampio del termine, in tutte le sue sfumature. La scoperta di se stesso e dell'umano non è ovviamente scevra da momenti negativi, tragici, nei quali il poeta non può che fronteggiare la meschinità o l'egoismo che talvolta segnano l'agire umano (come si è visto in "Comic Book"). D'altronde Kroetsch ci ricorda anche che l'arte è uno specchio (in "Mirror") e se è vero che i miglioramenti nella tecnica hanno reso possibile mostrare lati di sé prima sconosciuti, è ugualmente vero che il riflesso può risultare impietoso. Unica consolazione per il poeta e per l'uomo è quella di ritrovare speranza e fiducia nell'agire, per raggiungere le quali dobbiamo

⁴² Victoria Lipina-Berezkina, "American Postmodernist Literature at the Turn of the Millennium: The Death and Return of the Subject", in Stierstorfer (ed.), *Beyond Postmodernism*, op. cit., p. 287.

imparare a rischiare di più, a osare per vivere pienamente e più consapevolmente, acquisendo così la profonda saggezza del folle.

CONCLUSIONE

Per quanto l'opera di Robert Kroetsch risulti – volutamente – multiforme e sfuggente al tempo stesso, carica com'è di rimandi letterari e simbolici, come anche di contraddizioni spesso irrisolte, si è tentato in questa sede di ricostruire un itinerario all'interno della produzione poetica recente dello scrittore che desse ragione di una serie di cambiamenti in atto. Si è cercato di mostrare insomma come, da un lato, lo sperimentalismo, che fin dagli anni Settanta – con la pubblicazione di *The Ledger* – costituisce un elemento trainante del rinnovamento compositivo del poeta, diventi negli ultimi anni un ritorno alla metrica classica, rivisitata però in modo personale ed adattata alle proprie esigenze creative; da un punto di vista formale, inoltre, il tessuto poetico si sgretola, facendosi sempre più frammento, abbozzo, *sketch* appunto. Dall'altro lato, invece, si è osservato che, dal punto di vista contenutistico, Kroetsch compie in poesia un percorso di ricerca identitaria, che lo porta in un primo momento a mettere in discussione la propria figura autoriale, per poi dichiarare l'annullamento dell'individualità dell'artista nell'opera (si pensi agli *Hornbooks*), e arrivare successivamente ad uno scambio con l'identità di personaggi di finzione (come succede negli *Snowbird Poems*). Tali passaggi risultano in effetti funzionali a condurre il poeta ad una formulazione del Sé che procede per accumulo di una serie di frammenti. Ciò che si può dedurre dalla raccolta di *sketches* dell'autore, *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait*, è infatti che egli sia giunto a credere nella possibilità di tracciare un autoritratto veritiero, per quanto disseminati e parziali possano risultare i bozzetti che lo compongono. A questo si aggiunge, d'altronde, la riflessione – sempre molto (auto)ironica – sulla propria condizione (la vecchiaia *in primis*) e su quella dell'umano, due aspetti intimamente connessi che portano Kroetsch a soffermarsi a meditare sul ruolo dell'agire del singolo sulle vicende dell'umanità (si pensi ad esempio a poesie come “Comic Book” o “Wild Turkeys”, che tematizzano le brutture della violenza e della guerra).

Per concludere, si può affermare che Kroetsch negli ultimi dieci anni compia, con le sue poesie, un'immersione sempre più profonda in un quotidiano segnato da un lato dal passare del tempo e dal proprio invecchiare e dall'altro lato da dinamiche umane eticamente criticabili, dalle quali l'autore prende quindi le distanze. Una simile prospettiva sul reale viene resa stilisticamente con i mezzi che sono più congeniali allo scrittore: l'ironia e lo sperimentalismo verbale e formale. Il poeta, in ultima analisi, si pone infatti nei confronti dell'esistenza, così come della propria opera, alla stregua di un “fool”, colui che sa coniugare saggezza e scelleratezza – seguendo l'esempio della scimmia di Emily Carr, “daring to be foolish” – e mostra quindi al suo lettore come catturare la vita e l'arte.

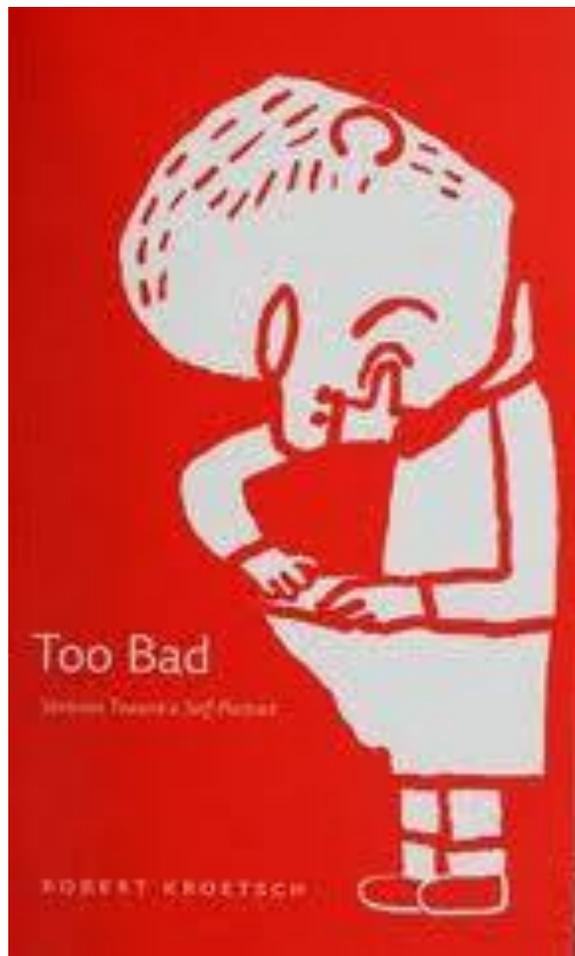


Fig. 2: Copertina di *Too Bad: Sketches Toward a Self-Portrait* (2010).

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

A) Poesia

The Stone Hammer Poems, 1960-1975. Lantzville: Oolichan Books, 1976. (Prima edizione 1975).

Seed Catalogue. A Poem. Calgary: Red Deer Press, 2004. (Prima edizione 1977).

Sketches of a Lemon. Toronto: League of Canadian Poets, 1980.

Excerpts from the Real World. A Prose Poem in Ten Parts. Lantzville: Oolichan Books, 1986.

Completed Field Notes. The Long Poems of Robert Kroetsch. Edmonton: The University of Alberta Press, 2000. (Prima edizione 1989).

See the Silence. Vancouver: Simon Fraser University, 1992.

Revisions of Letters Already Sent. Calgary: disorientation books, 1993.

The New World and Finding It. Salt Spring Island (B.C.): Mother Tongue Press, 1999.

The Red Shale Hornbooks. Winnipeg: Pachyderm Press, 2000.

The Hornbooks of Rita K. Edmonton: The University of Alberta Press, 2001.

Lines Written in the John Snow House. Calgary: housepress, 2002.

This Part of the Country. Kamloops (B.C.): Cariboo Bookworks Press, 2003.

The Snowbird Poems. Edmonton: The University of Alberta Press, 2004.

The Lost Narrative of Mrs. David Thompson (+ Ten Simple Questions for David Thompson). Windsor (Ontario): Wrinkle Press, 2009.

All the Dead Husbands. The Olive Reading Series, Season 11-1, Edmonton: 2010.

Too Bad. Sketches Toward a Self-Portrait. Edmonton: The University of Alberta Press, 2010.

B) Narrativa

But We Are Exiles. Toronto: Macmillan & Co., 1965.

The Words of my Roaring. Toronto: Macmillan & Co., 1966.

The Studhorse Man. Toronto: Macmillan, 1969.

Gone Indian. Toronto: New Press, 1973.

Badlands. Toronto: New Press, 1975.

What the Crow Said. Toronto: General Publishing Co., 1978.

Alibi. Toronto: Stoddart, 1983.

The Puppeteer. Toronto: Random House, 1992.

The Man from the Creeks. Toronto: Random House, 1998.

Fonti secondarie

A) Saggi, interviste, monografie sull'autore

Bertacco, Simona. *Out of Place: The Writings of Robert Kroetsch*. New York: Peter Lang, 2002.

Brown, Russell. "Seeds and Stones: Unhiding in Kroetsch's Poetry", in *Open Letter* 5.8-9, (1984): 154-175.

Butling, Pauline and Susan Rudy. *Poets Talk*. Edmonton: The University of Alberta Press, 2005.

Campbell, Wanda. "Strange Plantings: Robert Kroetsch's *Seed Catalogue*", in *Studies in Canadian Literature* 21.1 (1996): 17-36.

Davey, Frank and bp Nichol (eds.). *Robert Kroetsch: Essays*. *Open Letter* 5.4 (Spring 1983): 1-122.

Dorscht, Susan Rudy. *Women, Reading, Kroetsch. Telling the Difference*. Waterloo (Ont): Wilfried Laurier University Press, 1991.

- Gebbia, Alessandro. "Aspetti della narrativa di Robert Kroetsch", in *Canada Ieri e Oggi* (Marzo 1985): 73-86.
- , "Reading Robert Kroetsch in Italy", in *Prairie Fire* 8.4 (Winter 1987-88): 83-85.
- , "Robert Kroetsch: A Novelist in His Making", in *Open Letter* 9.5-6 (1996): 115-120.
- Kamboureli, Smaro. "A Poem *out of* Love: An Interview with Robert Kroetsch on *The Sad Phoenician*", in *Open Letter* 5.8-9, op. cit.: 47-52.
- Kroetsch, Robert. *The Lovely Treachery of Words. Essays Selected and New*. Toronto: Oxford University Press, 1989.
- , *A Likely Story: The Writing Life*. Red Deer: Red Deer College Press, 1995.
- and Diane Bessai. "Death is a Happy Ending: A Dialogue in Thirteen Parts", in Diane Bessai and David Jackel (eds.), *Figures in a Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honour of Sheila Watson*. Saskatoon: Western Producer Prairie Books, 1978: 206-215.
- and Reingard M. Nischik (eds.). *Gaining Ground: European Critics on Canadian Literature*. Edmonton: NeWest Press, 1985.
- Lecker, Robert. *Robert Kroetsch*. Boston: Twayne Publishers, 1986.
- MacLeod, Alexander. "Reconciling Regionalism: Spatial Epistemology, Robert Kroetsch, and the Roots of Canadian Postmodern Fiction", in Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern*, op. cit.: 123-149.
- Miki, Roy. "Self on Self: Robert Kroetsch Interviewed", in *Line: A Journal of Contemporary Writing and Its Modernist Sources*, 14 (Fall 1989): 108-142.
- Munton, Ann. *Robert Kroetsch and His Works (Poetry)*. Toronto: ECW Press, 1992.
- Neuman, Shirley e Robert Wilson. *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch*. Edmonton: NeWest Press, 1982.
- Pache, Walter. "'The Fiction Makes Us Real': Aspects of Postmodernism in Canada", in Kroetsch and Nischik (eds.), *Gaining Ground*, op. cit.: 64-78.
- Reimer, Douglas. "Heideggerian Elements in Robert Kroetsch's *Seed Catalogue*", in *Canadian Literature* 136 (1993): 115-128.

Rudy, Susan. "The Desperate Love Story That Poetry Is': Robert Kroetsch's *The Hornbooks of Rita K*", in Butling and Rudy (eds.), *Writing in Our Time*, op. cit.: 115-125.

Schäfer, Jürgen. "A Farewell to Europe: Rudy Wiebe's *The Temptations of Big Bear* and Robert Kroetsch's *Gone Indian*", in Kroetsch and Nischik (eds.), *Gaining Ground*, op. cit.: 79-90.

Seim, Jeanette. "Horses & Houses: Further Readings in Kroetsch's *Badlands* and Sinclair Ross's *As for Me and My House*", in *Open Letter* 5.8-9 (Spring 1984): 99-115.

Thomas, Peter. *Robert Kroetsch*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1980.

Tiefensee, Dianne. *The Old Dualities: Deconstructing Robert Kroetsch and His Critics*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1994.

Van Herk, Aritha. "Biocritical Essay", in Jean F. Turner and Apollonia Steele (eds.), *The Robert Kroetsch Papers. First Accession*. Calgary: University of Calgary Press, 1986: ix-xxxv.

-----, "Bawdy Bodies: Bridging Robert Kroetsch and bpNichol", in *Bodies of Canada – Review of International American Studies Special Issue*, Vol. 5 (Winter–Spring 2011): 37-56.

Wilson, Robert. "The Discourse of Museums: Exhibiting Postmodernism", in *Open Letter* 7.1 (1988): 93-110.

Wood, Susan. "Reinventing the Word. Kroetsch's Poetry", in *Canadian Literature* 77 (1978): 28-39.

B) Critica generale

Albertazzi, Silvia. *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci Editore, 2000.

----- e Roberto Vecchi (a cura di). *Abbecedario postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*. Macerata: Quodlibet, 2001.

Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso, 1998.

Atwood, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 1972.

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur", in *Manteia*, V, 1968. Trad. it. di B. Bellotto, "La morte dell'autore", in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. Torino, Einaudi, 1988: 51-64.

- Bauman, Zygmunt. *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Cambridge and Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Beltrami, Pietro. *Gli strumenti della poesia*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- Bentley, David Michael (ed.). *The Gay]Grey Moose. Essays on the Ecologies and Mythologies of Canadian Poetry 1690-1990*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1992.
- Bernstein, Charles. "Whole to Part: The Ends of the Ideologies of the Long Poem", in Frank Davey and Ann Munton (eds.). *Open Letter. Long-liners Conference Issue, 6: 2-3* (Summer-Fall 1985): 177-190.
- Bertoni, Federico. *Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*. Milano: Ledi Publishing, 2010. (Prima edizione 1996).
- Best, Steven and Douglas Kellner. "In Search of the Postmodern", in *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford Press, 1991: 1-33.
- Blazer, Alex E. *I Am Otherwise: The Romance Between Poetry and Theory After the Death of the Subject*. Champaign (Illinois): Dalkey Archive Press, 2007.
- Bogliolo, Giovanni. *Giovanna d'Arco*. Milano: BUR, 1995.
- Bök, Christian. "Getting Ready to Have Been Postmodern", in Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern*, op. cit.: 87-101.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. (Prima edizione 1961).
- Bothwell, Robert. *Canada and Quebec: One Country, Two Histories*. Vancouver: UBC Press, 1995.
- , *The Penguin History of Canada*. Toronto: Penguin Canada, 2006.
- Butling, Pauline and Susan Rudy (eds.). *Writing in Our Time: Canada's Radical Poetries in English, 1957-2003*. Waterloo (Ontario): Wilfred Laurier University Press, 2005.
- Butterick, George F. *A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- Celati, Gianni. *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. Torino: Einaudi, 2001. (Prima edizione 1975).

Ceserani, Remo. "Post-modernity and Globalisation", in Silvia Albertazzi e Donatella Possamai (a cura di). *Postmodernism and Postcolonialism*. Padova: Il Poligrafo, 2002: 87-99.

-----, *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

Cushman, Stephen, Claire Cavanagh, Jahan Ramazani and Paul Rozer (eds.). "Japanese Poetic Diaries", in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 2012: 756-757.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977. Trad. it. di B. Concolino Mancini. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*. Parma: Pratiche, 1994.

Davey, Frank. "Countertextuality in the Long Poem", in Davey and Munton (eds.), *Open Letter 6.2-3*, op. cit.: 33-41.

-----, *Reading Canadian Reading*. Winnipeg: Turnstone Press, 1988.

-----, "Canadian Postmodernisms: Misreadings and Non-Readings", in Stacey (ed.). *Re: Reading the Postmodern*, op. cit.: 9-37.

Davies, Alex. "Chapbooks", in David Scott Kastan (ed.). *The Oxford Encyclopedia of British Literature. Volume 1*. Oxford: Oxford University Press, 2006: 431-434.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. Trad. it. di G. Dalmaso, *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book, 1998.

-----, *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967. Trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi, 1971.

-----, *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. Trad. it. di M. Iofrida. *Margini della filosofia*. Torino: Einaudi, 1997.

Duberman, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. New York: Norton, 1993. (Prima edizione 1972).

Dudek, Louis. "Beyond Autobiography", in *Open Letter*, 6.2-3 (Summer-Fall 1985): 107-114.

-----, "Further Thoughts on the Long Poem", in *Paradise: Essays on Myth, Art, and Reality*. Montreal: Véhicule Press, 1992: 88-99.

- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Eco, Umberto. “Sugli specchi”, in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Milano: Bompiani, 1995: 9-37. (Prima edizione 1985).
- Erasmus da Rotterdam. *Elogio della follia* (a cura di Carlo Carena). Torino: Einaudi, 2002. (Prima edizione 1511).
- Ferlinghetti, Lawrence. “Horn on *Howl*”, in Lewis Hyde (ed.). *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984: 42-53.
- , “Introduction”, in Lawrence Ferlinghetti and Nancy J. Peters (eds.). *City Lights Pocket Poets Anthology*. San Francisco: City Lights Books, 1995: i-ii.
- Fitzgerald, Judith. “Fred Wah: A portrait in his own words (and a few others’)”, in *The Globe and Mail*. Dec. 21st, 2012 (<http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/fred-wah-a-portrait-in-his-own-words-and-a-few-others/article6628165/>; consultato il 16 Gennaio 2013).
- Florby, Gunilla. *The Margin Speaks: A Study of Margaret Laurence and Robert Kroetsch from a Post-colonial Point of View*. Lund: Lund University Press, 1997.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. Trad. it. di G. Bogliolo. *L'Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: RCS Libri, 1997.
- , “Nietzsche, la genealogia, la storia”, in Alessandro Fontana e Pasquale Pasquino (a cura di). *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi, 1977 (trad. it. di Giovanna Procacci e Pasquale Pasquino).
- Francis, Daniel. *National Dreams. Myth, Memory and Canadian History*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1997.
- Frye, Northrop. *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, 1963.
- , *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 2011. (Prima edizione 1971).
- Fukuyama, Francis. “The End of History?”, in *The National Interest* (Summer 1989): 3-18.
- , *The End of History and the Last Man*. London: Hamish Hamilton, 1992.

Fulford, Robert. "The Trouble with Emily", in O'Brian and White (eds.). *Beyond Wilderness*, op. cit.: 223-228.

Gebbia, Alessandro. *Cartografie del Nuovissimo Mondo. Viaggi nella letteratura canadese di lingua inglese*. Roma: Bulzoni Editore, 2002.

Godard, Barbara and Smaro Kamboureli (ed.). *Canadian Literature at the Crossroads of Language and Culture*. Edmonton: NeWest Press, 2008.

Grant, Michael and John Hazel. *Who's Who in Classical Mythology*. London: Weidenfeld & Nichols, 1973. Trad. it. di K. Bagnoli. *Dizionario della mitologia classica*. Milano: SugarCo Edizioni, 1986.

Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity", in Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson (eds.). *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Malden: Blackwell Publishers, 1997: 596-632.

Hamer, Enid. "Chapter VIII", in *The Metres of English Poetry*. London : Methuen, 1969: 149-185.

Hancock, Geoffrey. "Here and Now: Innovation and Change in the Canadian Short Story", in *Canadian Fiction Magazine*, 27 (1977): 4-22.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1990.

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982. (Prima edizione 1971).

-----, "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context", in *Philosophy and Literature* 25.1 (2001): 1-13.

-----, "Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust", in Klaus Stierstorfer (ed.). *In Quest of Nothing: Selected Essays, 1998-2008*. New York: AMS Press, 2010.

-----, "The Authority of the Void", in Stierstorfer (ed.). *In Quest of Nothing*, op. cit.

Hobsbaum, Philip. "1 – Metre and rhythm", in *Metre, Rhythm, and Verse Form*. London Routledge, 1996:1-9.

Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988.

-----, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.

-----, *The Politics of Representation in Canadian Art and Literature*. Working Paper Series, Robarts Centre for Canadian Studies. Toronto: York University, 1988.

-----, *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.

-----, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: Oxford U.P. 1991.

-----, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge, 1994.

-----, "The Glories of Hindsight: What We Know Now", in Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern*, op. cit.: 39-53.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1991.

-----, "Postmodernism and Consumer Society", in Hal Foster (ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985: 111-125.

Jones, Manina. *The Art of Difference: 'Documentary-Collage' and English-Canadian Writing*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

Kamboureli, Smaro. *On the Edge of Genre: The Contemporary Canadian Long Poem*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

Kroetsch, Robert (ed.). *boundary 2: A Canadian Issue, 3.1* (Autumn 1974): 1-249.

Lausberg, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik: eine Einführung für Studierende der romanischen Philologie*. München: M. Hueber, 1949. Trad. it. di Lea Ritter Santini, *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino, 1969.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert, et François Ricard. *Histoire du Québec contemporain, voll. 1-2*. Montréal: Boréal, 1989.

Lipina-Berezkina, Victoria. "American Postmodernist Literature at the Turn of the Millennium: The Death and Return of the Subject", in Stierstorfer (ed.). *Beyond Postmodernism*, op. cit.: 269-290.

- Livesay, Dorothy. "The Documentary Poem: A Canadian Genre", in Eli Mandel (ed.). *Contexts of Canadian Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1971: 267-81.
- Loomba, Ania. *Colonialism/ Postcolonialism*. London & New York: Routledge, 2005.
- Lotman, Jurij M. "La semiotica dello specchio e della specularità", in Lotman (e altri). *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu* (a cura di R. Galassi e M. De Michiel). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997: pp. 127-129. (Prima edizione 1988).
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. Trad. it. di C. Formenti. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- Mandel, Eli. "The Death of the Long Poem", in Davey and Munton (eds.), *Open Letter*, op. cit.: 11-23.
- Manganelli, Giorgio. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 1985. (Prima edizione 1967).
- Mathews, Robin. *Canadian Identity. Major Forces Shaping the Life of a People*. Ottawa: Steel Rail, 1988.
- McCaffery, Steve. "Sound Poetry: A Survey", in Steve McCaffery and bpNichol (eds.). *Sound Poetry: A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival, Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978*. Toronto: Underwiche Editions, 1978: 6-18.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Prima lezione di stilistica*. Roma-Bari: Laterza, 2001.
- Merrill, Thomas F. *The Poetry of Charles Olson. A Primer*. New Brunswick, London and Toronto: Associated University Presses, 1982.
- Miki, Roy (ed.). *Tracing the Paths: Reading and Writing the Martyrology*. Vancouver: Talonbooks, 1988.
- Mills-Courts, Karen. "Chapter 3", in *Poetry as Epitaph: Representation and Poetic Language*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990: 81-93.

- Moormann, Eric M. et Wilfried Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus*. Nijmegen: SUN, 1987. Trad. it. di L. Antonelli, G. Montinari e D. Spanio. *Miti e personaggi del mondo classico*. Milano: Mondadori, 1997.
- Morris, David B. "A Poetry of Absence", in John Sitter (ed.). *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001: 225-248.
- Moss, Laura and Cynthia Sugars. *Canadian Literature in English. Texts and Contexts*. Toronto: Pearson Longman, 2009.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. London: Penguin Books, 2006. (Prima edizione 1955).
- , *Lectures on Literature*. San Diego: Harcourt, 1980. Trad. it. di E. Capriolo. *Lezioni di letteratura*. Milano: Garzanti, 1982.
- O'Brian, John and Peter White (eds.). *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007.
- Olson, Charles. "Projective Verse", in Robert Creeley (ed.). *Charles Olson. Selected Writings*. New York: New Direction Books, 1967: 15-25.
- Oryschak, Breanne. "Selfhood and Identity in the Canadian Long Poem", in Tara Diane Hyland-Russell (ed.). *Re-rooting: At the Junction of Form and Identity in the Canadian Long Poem*. Calgary: St. Mary's University College Publications, 2005: 148-158.
- Pennee, Donna. "A Postmodern Engagement?", in *Essays on Canadian Writing 41*, (1990): 109-115.
- Rickards, Maurice and Michael Twyman (ed.). *The Encyclopedia of Ephemera*. New York: Routledge, 2000.
- Rostek, Joanna. *Seaing Through the Past: Postmodern Histories and the Maritime Metaphor in Contemporary Anglophone Fiction*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011.
- Rudaitytè, Regina (ed.). *Postmodernism and After: Visions and Revisions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994. (Prima edizione 1993).
- Scobie, Stephen. "Amelia, or: Who Do You Think You Are? Documentary and Identity in Canadian Literature", in *Canadian Literature 100*, (Spring 1984): 264-85.

Simons, Herbert e Michael Billig. *After Postmodernism: Reconstructing Ideology Critique*. Londra: Sage Publications, 1994.

Spanos, William. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination", in Paul A. Bové (ed.), *Early Postmodernism: Foundational Essays*. Durham: Duke University Press, 1995: 17-39. (Prima edizione del saggio 1972).

Stacey, Robert David (ed.). *Re: Reading the Postmodern. Canadian Literature and Criticism after Modernism*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2010.

-----, "Introduction: Post-, Marked Canada", in Stacey (ed.), *Re: Reading the Postmodern*, op. cit.: xi-xl.

Steiner, George. *After Babel: aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975. Trad. it. di R. Bianchi e C. Béguin. *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti, 1994.

Stierstorfer, Klaus (ed.). *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2003.

Sugars, Cynthia (ed.). *Unhomely States: Theorising English-Canadian Postcolonialism*. Peterborough: Broadview Press, 2004.

Tew, Philip. "A New Sense of Reality? A New Sense of the Text? Exploring Meta-Realism and the Literary-Critical Field", in Stierstorfer (ed.), *Beyond Postmodernism*, op. cit.: 29-49.

Tierney, Frank M. and Angela Robbeson, "Preface", in *Bolder Flights: Essays on the Canadian Long Poem*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1998: 1-5.

Tippett, Maria. *Emily Carr: A Biography*. Toronto: House of Anansi Press, 2007.

Treacle, Geoffrey. "Chapbooks Now", in *Chicago Review* 47.3 (2011): 1-5.

Van Herk, Aritha. "Bawdy Bodies: Bridging Robert Kroetsch and bpNichol", in *Bodies of Canada – Review of International American Studies Special Issue*, Vol. 5, (Winter–Spring 1–2, 2011): 37-58.

Walsh, Timothy. *The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing, and Emptiness in Literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1998.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

Welsford, Enid. *The fool: his social and literary history*. Gloucester: Peter Smith, 1966.

Wershler-Henry, Darren and Lori Emerson (eds.). *The Alphabet Game: A bpNichol Reader*. Toronto: Coach House Books, 2007.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1973.

White Tuer, Andrew. *History of the Horn Book*. New York: B. Blom, 1967.

C) Narrativa e poesia

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Inferno* (a cura di Natalino Sapegno). Firenze: La Nuova Italia, 1968.

Carr, Emily. *Growing Pains: The Autobiography Of Emily Carr*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2005. (Prima edizione 1946).

Coetzee, J. M. *Foe*. London: Secker & Warburg, 1986.

Coleridge, Samuel Taylor and Ernest Hartley Coleridge (ed.). *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1969. (Prima edizione 1798).

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Penguin Books, 1985. (Prima edizione 1719).

Eliot, Thomas Stearns. *The Waste Land*. New York: Signet Classic, 1998. (Prima edizione 1922).

-----, *The Complete Poems and Plays*. London: Faber&Faber, 1969.

Eschilo. *Agamennone*. Trad. it. e note di E. Medda. Milano: BUR, 2012.

Goethe, Johann Wolfgang. *Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart: Reclam, 2001. (Prima edizione 1787).

Melville, Herman. *Typee*. New York: New American Library, 1964. (Prima edizione 1846).

-----, *Moby Dick, or The Whale*. London: Penguin Books, 1992. (Prima edizione 1851).

McGowan, Christopher (ed.). *The Collected Poems of William Carlos Williams, Voll. I-II*, New York: New Directions Books, 2001.

Nichol, bp (Barrie Philip). "The Martyrology. Book V", in Darren Wershler-Henry and Lori Emerson (eds.). *The Alphabet Game: A bpNichol Reader*. Toronto: Coach House Books, 2007: 91-110.

Stevens, Wallace. *Collected Poetry and Prose*. New York: Library of America, 1997.

Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*. New York: Dell, 1991. (Prima edizione 1969).

Wah, Fred. *Waiting for Saskatchewan*. Winnipeg: Turnstone Press, 1985.

D) Risorse consultate sul web

Fitzgerald, Judith. "Fred Wah: A portrait in his own words (and a few others)", in *The Globe and Mail*. Dec. 21st, 2012. <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/fred-wah-a-portrait-in-his-own-words-and-a-few-others/article6628165/>; consultato il 16 Gennaio 2013.

Oxford English Dictionary. "be", <http://www.oed.com/view/Entry/16441#eid25785683>; consultato il 19 Novembre 2012.

-----". "salvage", <http://oxforddictionaries.com/definition/english/salvage?q=salvage>; consultato il 4 Dicembre 2012.