

«YOUR NATIVE LAND, YOUR LIFE»

Adrienne Rich, Emily Carr
e il paesaggio nord-americano

Marina Camboni

doi: 10.7359/780-2016-camb

[...] to / perceive / *Minuter landscape /
as ourselves [...].*
E. Dickinson¹

«Your native land, your life»: queste cinque parole, un verso della poesia «Emily Carr» e cuore pulsante della raccolta di Adrienne Rich, ci dicono che l'intera opera fa perno sulla relazione fra l'artista, poeta o pittrice, e la terra America². L'io che nei versi si rivolge direttamente a Emily Carr (1871-1945), come a sollecitare un dialogo, attiva anche un confronto a distanza – temporale e critica insieme – fra la poetessa statunitense, che scrive alla fine del ventesimo secolo e la pittrice canadese che all'inizio di quel secolo visse e operò. All'interno del confronto prende forma il rapporto delle due donne con i luoghi e gli spazi della terra America – l'estremo ovest selvaggio della British Columbia e il territorio storicizzato degli Stati Uniti –, mentre nei loro paesaggi verbali e pittorici si rendono visibili le rispettive scelte artistiche, culturali e ideologiche³. In particolare, nella poesia a lei dedicata, il «soggetto» Carr e il «soggetto» dei suoi quadri formano

¹ La citazione dai versi di Emily Dickinson è tratta da «Like Men and Women Shadows Walk», 964, nell'edizione curata da Ralph William Franklin (Boston [MA], Harvard University Press, 1999).

² Rich 1986b, 64-65.

³ In questo lavoro il termine «paesaggio» non si riferisce esclusivamente al «paesaggio» pittorico, o alla vista d'insieme di un territorio abbracciato dallo sguardo di chi osserva ma, accogliendo la proposta di W.J.T. Mitchell, pensa al paesaggio come a «un processo attraverso cui si formano identità sia soggettive che sociali». In sintesi, e per riprendere le parole di Mitchell, qui il paesaggio è considerato uno «space/place/landscape», «a unified problem and a dialectical process». Cfr. «Preface to the Second Edition of 'Landscape and Power'» e «Introduction», in Mitchell 2002, 1 e XI.

la superficie visibile della tela verbale di Rich, in cui si riflette anche la sua prospettiva sul paesaggio nord-americano.

1. RICH: VISIONE E RE-VISIONE

A partire dal 1971, con il saggio «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», Adrienne Rich rappresenta il suo fare poetico con metafore tratte dal lessico visivo. Per lei l'atto creativo comporta sia un «vedere» il reale attraverso il filtro dell'immaginazione creativa sia un «ri-vedere» critico. Superando sia l'elitismo che l'individualismo della lirica modernista, inoltre, Rich intende coniugare «l'energia della creazione» con «l'energia della relazione», ritenendo che con la sua immaginazione «sovversiva», l'artista debba sottrarre la poesia all'esclusività del solipsismo lirico e riconciliarla con la dimensione del vivere sociale⁴.

Da statunitense qual è, Rich denuncia quella incarnazione storico-geografica del patriarcato che è la sua nazione, nonché i modi in cui nel secondo dopoguerra le donne sono state di nuovo sospinte ai margini della società e della città, e rese inessenziali alla costruzione culturale ma funzionali al capitalismo consumista⁵. Perciò, penetrando oltre la superficie di immagini, parole, miti e narrazioni prodotti dalla cultura occidentale, Rich con la sua re-visione critica ne mette a nudo lo spessore materiale, ideologico, psichico e simbolico che perpetua la discriminazione delle donne e la loro marginalizzazione, nonché il maschilismo nascosto dietro il teorizzato «universalismo» modernista egemone nella poesia contemporanea. Reclamando alla creatività artistica non solo l'esperienza personale di donna e madre, ma quella interpersonale che la lega alle altre donne, infine, Rich privilegia queste ultime quale fonte d'ispirazione, dedicate e pubblico destinatario della sua poesia.

⁴ Rich 1979, 43.

⁵ Il saggio che meglio sintetizza i tempi, e le motivazioni, all'origine del secondo femminismo americano del Novecento è *The Feminine Mystique* di Betty Friedan (Friedan 1963). Alla riflessione sulla condizione delle donne contribuì Rich stessa con i suoi saggi e con il fondamentale *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (Rich 1976). La bibliografia di e su Rich è molto ampia. Rinvio, per la pertinenza all'argomento qui trattato, a diversi saggi contenuti nel volume a cura di William S. Waddell, «*Catch If You Can Your Country's Moment: Recovery and Regeneration in the Poetry of Adrienne Rich*» (Waddell 1994), e ai miei *Come la tela del ragno. Poesie e saggi di Adrienne Rich* (Camboni 1985) e «*Of Woman Born: non una stanza ma una cultura*» (Camboni 1980).

«Planetarium» (1968), coeva del saggio «When We Dead Awaken», è la poesia che meglio aiuta a comprenderne la concezione teorica. Qui «the woman in the poem» è l'astronoma Caroline Herschel (1750-1848) con cui la donna che scrive la poesia s'identifica, fino a che le due «become the same person»⁶. Nella poesia, Rich rappresenta il processo di visione e re-visione attraverso Herschel, che così si definisce:

[...] I am an instrument in the shape
of a woman trying to translate pulsations
into images for the relief of the body
and the reconstruction of the mind.

Le emozioni del corpo e le immagini fisiche passano attraverso la lente mentale che rende visibili, ingrandendo e avvicinando, cose che sfuggono all'occhio nudo. Adrienne Rich rivendica all'io poetico non tanto il conclamato binomio di visione e veggenza, quanto quello di visione e azione, la visione non essendo che il primo momento del processo intellettuale di re-visione e recupero del passato personale e culturale, da cui procede, anticipatore, lo sguardo verso il futuro e il progetto di azione nel mondo:

What we see, we see
And seeing is changing.

Proseguendo nel suo percorso di artista, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, Rich rivendica anche l'identità ebraica che padre e marito avevano rinnegato, trovando in questa il luogo in cui convergono l'alienazione femminile e l'alienazione di chi è posto ai margini per la sua lingua e cultura, etnia, razza, nazionalità, religione o scelte sessuali.

Solo un anno prima della composizione di «Emily Carr» (1984), il suo sguardo critico si è aperto sul Centro e Sud America ispano-americani. In concomitanza con quest'esperienza, il suo pensiero subisce una seconda, radicale, svolta, che trova espressione teorica in due saggi del 1984 «Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet» e «Notes Toward a Politics of Location», in cui Rich mette il «luogo» e la sua storia al centro della sua poetica⁷.

⁶ La poesia è inclusa nella raccolta *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984* (Rich 1984, 114-116), da cui sono tratte questa e le successive citazioni.

⁷ Una visita nel Nicaragua sandinista le fece toccare con mano sia le differenze presenti nel continente americano, che i rapporti di potere che contraddistinguono le relazioni tra gli Stati Uniti e le altre nazioni del Centro e Sud America. Fondamentali quanto «When We Dead Awaken», i due saggi sono raccolti in Rich 1986a, dove si trova anche «North American

L'artista – come ogni artista – asserisce a questo punto Rich, deve non solo essere consapevole dell'identità etnica e razziale delle persone con cui entra in relazione, ma innanzitutto comprendere il modo in cui il luogo in cui vive condiziona il suo punto di vista e la percezione stessa della realtà. Per lei quel luogo, fisico e culturale allo stesso tempo, sono gli Stati Uniti con la loro ristretta visione bianca e razzista, «the specifically North-American tunnel vision»⁸.

È a questo punto che Rich si costruisce un'identità poetica molto vicina a quella dell'io whitmaniano per la sua capacità di emozione e di empatia. Epperò, diversamente da Whitman, Rich non fa dire al suo «io» «Through me many long dumb voices»⁹, bensì «*You cannot speak for me. I cannot speak for us. Two thoughts: there is no liberation that only knows how to say 'I'; there is no collective movement that speaks for each of us all the way through*»¹⁰. Il suo «noi» collettivo non è un'entità composta di replicanti, ma un costrutto relazionale di soggetti differenti che nel loro insieme formano il prisma dei punti di vista sul reale, la vita, e la società. Coerentemente, Rich mette al bando l'idea esclusiva di una Poesia Universale ed eterna, veicolo dell'immortalità individuale, per riconoscere che ogni poesia è radicata nella storia e in una precisa località storico-culturale, e da qui partecipa al movimento di cambiamento del mondo.

Estendendo il principio relazionale, inizialmente pensato come emblematico dell'esperienza di una donna, Rich lo apre fino a teorizzare prima un *americanismo* e poi un *cosmopolitismo relazionale*. E, se inizialmente la sua critica dava espressione a una visione essenzialista e miticamente positiva delle donne, in seguito riconosce che, come gli uomini, anche le donne americane sono condizionate dalla «norm of universal whiteness»¹¹. È a questo punto che la re-visione critica investe anche l'operato delle donne, il cui linguaggio e le cui immagini ritiene debbano essere prese sul serio e quindi interrogate.

In questa fase della riflessione poetica di Rich, e nel contesto delle scelte politiche e ideologiche fatte negli anni Ottanta, va collocata la raccolta *Your Native Land, Your Life*. Ed è nella duplice operazione non più solo di rispecchiamento di Rich poeta nell'altra donna, artista o scienziata, ma di interrogazione critica della sua opera e del suo linguaggio che si colloca

Tunnel Vision», in cui Rich associa la visita in Nicaragua alla lettura dell'antologia curata da Margaret Randall (Randall 1982, 162).

⁸ Rich 1986a, 162, 164.

⁹ Walt Whitman, «Song of Myself», sez. 24, in Whitman 1982, 211.

¹⁰ Rich 1986a, 224.

¹¹ *Ivi*, 88.

la poesia «Emily Carr». Per Rich ormai non solo «All art is political», ma l'artista deve mostrare consapevolezza anche dei processi storici, e dei modi in cui i luoghi portano i segni di una storia di esercizio di potere e di conflitti sociali¹². «A place on the map», asserisce, «is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create»¹³. Solo tenendo conto del luogo-tempo in cui è ancorata, l'immaginazione creativa dell'artista può contribuire alla trasformazione e all'ampliamento della visione del mondo, perché

The continuing spiritual power of an image lives in the interplay between what it reminds us of – what it *brings to mind* – and our own continuing actions in the present.¹⁴

Con queste parole Rich mette a nostra disposizione il filo d'Arianna che ci guida verso l'interpretazione dell'immagine di Carr e dei suoi dipinti nella poesia a lei dedicata: le immagini sono il luogo in cui si costruisce una relazione dinamica fra l'immagine prodotta dall'artista, il presente dell'esperienza di chi guarda e conosce, il passato custodito nella memoria personale e collettiva, e l'azione che la consapevolezza prodotta dall'incontro può generare.

2. «EMILY CARR» FRA RITRATTO D'ARTISTA E RITRATTO DI PAESAGGIO

I try to conjure the kind of joy
you tracked through the wildwoods where the tribes
had set up their poles what brought you
how by boat, water, wind, you found
yourself facing the one great art
of your native land, your life

Con pochi, precisi tratti verbali, in questa prima strofa Rich traccia un ritratto di Carr, portando in primo piano azioni e caratteristiche della sua personalità¹⁵. Chiudendo il primo verso della poesia, la parola «joy» fa convergere inoltre il sentimento provato dalla poetessa americana di fronte al-

¹² Entrambe le citazioni sono tratte da Rich 1986a, 95.

¹³ *Ivi*, 212.

¹⁴ *Ivi*, 227.

¹⁵ La sua sembra una sintesi per rapide immagini di quanto la pittrice canadese aveva narrato nell'autobiografico *Klee Wyck* (Carr 1941), dedicato alle sue esplorazioni, in particolare nel 1912, di villaggi indiani quasi disabitati, dall'Alaska alle Queen Charlotte Islands (ora Haida Gwaii) sulla costa ovest del Canada.

l'opera e alla vita di Carr, e quello della pittrice canadese, che ai suoi dipinti cercava di trasmettere «gioia e sentimento». Nei suoi versi, Rich ben rende la caparbia volontà, il confronto continuo con limiti e ostacoli naturali e umani, che furono il prezzo pagato da Carr per raggiungere i suoi fini¹⁶.

«What brought you / how by boat, water, wind»: le parole monosillabe, martellate dagli accenti, riecheggiate dall'allitterazione, attirano e insieme fermano l'attenzione. Il nostro sguardo ritmicamente passa sulla barca, l'acqua dell'oceano, il vento implacabile e infine recepisce il silenzio che, come spazio vuoto sulla pagina, e come pause e assenza di suoni, ci trasmette l'emozione di chi esperisce e di chi reimmagina l'esperienza di una natura indomita, nel paesaggio e nella donna. Sintetizzando percorsi di anni, tempi lunghi, immagini di paesaggi, Rich riesce a trasmettere non i tratti fisici ma quelli psicologici di un'artista determinata: né contemplatrice né esteta, la sua Carr è una donna che con i suoi paesaggi canadesi, non solo si accosta a se stessa, ma sfida il mondo, il suo e il nostro.

E tuttavia la gioia che Rich mette in luce è quella provata per una sfida sociale e artistica vinta, piuttosto che il sentimento generato dall'opera d'arte che Carr ci descrive nei suoi diari. Rich disegna difatti una Carr pioniera, che si apre la strada nella *wilderness* americana – «You tracked through the wildwoods» –, prima di soffermarsi a interrogarla, e interrogarsi, sui motivi che la spinsero a superare ogni ostacolo per raggiungere i villaggi dove totem abbandonati testimoniavano la presenza degli indiani, la loro storia e la loro cultura. È difatti la Carr «selvaggia» che Rich porta in primo piano. È nella Emily Carr che si rifugia fra i boschi e cerca il contatto con gli indiani per far fiorire un'energia creatrice piegata e ostacolata dalle convenzioni e dal rigetto sociale, che Rich riconosce un'antenata e un modello. Carr è simbolo di colei che, grazie al ristabilito contatto con la propria identità selvaggia, trova la forza di affermare la sua visione critica della società e dell'arte canadese asservita allo sguardo europeo. Rich disegna, in sintesi, il ritratto di una donna assai diversa dalla donna del sud, protagonista di un'altra poesia della raccolta, «Virginia 2006» (1983) la

¹⁶ Come identificandosi con Carr, Rich sovrappone l'emozione dello spettatore a quella dell'artista, e, sebbene sembri evocare l'emozione da lei descritta nei suoi diari d'artista, di fatto, come vedremo, la fraintende. Carr voleva che le sue tele trasmettessero la gioia da lei stessa provata «up North, among the Indians and the woods» dove lei «forgot all about everything in the joy of those lonely, wonderful places» (Carr 2003, 204). Il sentimento di gioia è generato da, e insieme creatore di, una «realtà» whitmaniana in un'altra pagina del diario: «I wonder if I will ever feel that the burst of birth-joy, that knowing that the indescribable, joyous thing that has wooed and won me has passed through my life and produced one atom of the great reality» (Carr 1966, 216, corsivi miei).

quale, in un atto di re-visione, si rende conto che solo seguendo «her own wildness» può lasciarsi alle spalle la fantasia culturale d'innocenza bianca in cui è cresciuta¹⁷. Nell'artista Emily Carr si rispecchia la poetessa Adrienne Rich che, protesa a superare frontiere simboliche e sociali come nel titolo della raccolta *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981), si vede pioniera nel suo tempo e nel suo campo.

Più che dare una semplice descrizione, nella poesia Rich sembra voler evocare nei suoi lettori un'immagine di Carr, facendo delle sue parole l'equivalente linguistico dei segni pittorici con cui la pittrice rese insieme dinamico e provocatorio il suo famoso autoritratto del 1938-1939. Niente quanto le pennellate trasversali, verticali, orizzontali, armoniosamente ondulate trasforma il suo autoritratto in paesaggio, producendo «one grand movement which holds and looks back at you and speaks»¹⁸. Sovrapponendo la pura spazialità della tela alla referenzialità del ritratto, questo movimento attrae chi guarda verso il quadrato della tela, quella quintessenza di mondo che ha di fronte in quel momento, piuttosto che indirizzare verso un individuo abitante storia e luoghi che sono altrove, assenti. Il luogo costruito nella tela è il vero occhio che guarda chi la guarda. Se, come scrive Jean-Luc Nancy, «il rapporto a sé si media soltanto uscendo da sé», l'intero dipinto è da considerarsi immagine dell'artista, il segno della sua *presenza*, il suo essere qui e ora, *reale* come nessun fatto storico o vicenda biografica evocati possono essere. Se la tela guarda chi la guarda con l'occhio del movimento, l'occhio della pittrice ritratta rifiuta di guardare il suo pubblico. Lo costringe piuttosto a confrontarsi non con la donna, ma con l'artista e le tensioni che la animano, con l'idea che s'impone attraverso le pennellate bianche nel viso e intorno agli occhiali, o con i due tratti rossi di traverso sulla guancia, che spingono a riconoscerci una sentita identificazione con i nativi. I tatuaggi sul viso sono la maschera che comunica la forza della personalità e la provocazione insita nelle sue scelte d'artista, il suo sentirsi parte della terra, il suo ricongiungersi con l'eredità della cultura nativa: in sintesi il suo sentirsi canadese piuttosto che anglo-britannica¹⁹.

¹⁷ In Rich 1986b, 42, 43.

¹⁸ Carr 1966, 199, corsivo mio. Il *Self-Portrait*, un olio su carta ora in collezione privata, è riprodotto nel volume curato da Doris Shadbolt, *The Art of Emily Carr* (Shadbolt 1987, 190). Riproduzioni del ritratto sono reperibili in rete.

¹⁹ Nei suoi diari Carr scriveva: «I am a Canadian born and bred. I glory in our wonderful West [...] and I [would] like to leave behind me some of the relics of its first primitive greatness. These things should be to us Canadians what the ancient Britons' relics are to the English» (Carr 2003, 202-203). Su Carr e gli indiani si veda Moray 2006.

3. «YOUR NATIVE LAND, YOUR LIFE»

[...] you found
yourself facing the one great art
of your native land, your life

Giocando sulla riflessività linguistica («you found yourself») per costruire un moltiplicato rispecchiamento metaforico, nella seconda parte della prima strofa Rich legge junghianamente la fascinazione di Carr per i *totem* dei nativi della costa nord del Pacifico, e per la *wilderness*, vedendovi l'evidenza che, per dirla con James Hillman, «la psiche si sceglie la propria geografia»²⁰. Ogni tappa del viaggio della pittrice nella *wilderness*, ogni suo quadro, ci fa intendere, può essere interpretato come una fase nella ricerca di sé e insieme una rappresentazione di sé attraverso il rispecchiamento nella cultura nativa e nel paesaggio canadese.

Ancora una volta Rich si fa interprete della distanza che Carr volle creare fra sé e la cultura anglo-britannica in cui era cresciuta, ben sintetizzata nel passo di *The Book of Small* in cui, raccontando del padre assorto nella contemplazione della sua proprietà, Carr lo immagina congratularsi con se stesso per essere riuscito a farla sembrare «splendidamente inglese»²¹.

Quel padre, così attaccato al paesaggio britannico, testimonia quanto la percezione stessa di un paesaggio presupponga l'interiorizzazione di un modello culturale che ne fa percepire la forma, e che investe anche il modo in cui consideriamo la bellezza²². Carr, che negli anni del suo soggiorno inglese (1889-1902?), aveva studiato con pittori paesaggisti, di quel modello era perfettamente consapevole. Gli artisti del Vecchio Mondo, scriveva: «said our West was crude, unpaintable. Its bigness angered, its vastness and wild spaces terrified them»²³. Lei stessa, mossa dal desiderio di documentare un'arte nativa che considerava darwinianamente destinata all'estinzione, l'aveva inizialmente trattato in modo realista e descrittivo²⁴.

Oltre che illustrare la mentalità conservatrice dei colonizzatori, l'atteggiamento del padre fa comprendere anche la resistenza opposta dai con-

²⁰ Hillman 1984, 12.

²¹ Emily Carr, *The Book of Small* (1942), in Carr 1997, 95.

²² Si veda a riguardo Schama 1996, in part. 12.

²³ Emily Carr, *Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr* (1946), in Carr 1997, 344.

²⁴ «My object in making this collection of totem pole pictures has been to depict these wonderful relics of a *passing* people in their original setting» (Emily Carr, «Lecture on Totems», in Carr 2003, 177, corsivo mio).

cittadini alla svolta modernista nell'arte di Emily Carr, allontanatasi dagli stilemi delle rappresentazioni paesaggistiche inglesi dell'Ottocento dopo il suo soggiorno in Francia, nel 1910-1911, e soprattutto dopo che, a partire dal 1927, aveva preso contatto con il *Group of Seven* promotore di un'arte canadese, e avviato uno scambio critico e filosofico con il rappresentante del gruppo a cui si sentiva più affine, Lawren Harris²⁵.

Durante il suo soggiorno in Francia, Carr aveva appreso le teorie e tecniche dei post-impressionisti, si era impadronita della paletta cromatica dei *Fauves*, aveva respirato l'aria culturale in cui erano maturate le divergenti sperimentazioni primitiviste di Picasso e di Gauguin, appropriandosi delle potenzialità espressive della modernità pittorica europea.

More than ever was I convinced that the old way of seeing was inadequate to express the big country of ours, her depth, her height, her unbounded wide-ness, silences too strong to be broken. [...] real Canada [...] had to be sensed, passed through live minds, sensed and loved.²⁶

Se l'incontro con l'arte modernista europea l'aveva aiutata a concentrarsi sugli aspetti personali e emozionali del paesaggio, i lavori posteriori al suo incontro con i pittori del *Group of Seven*, erano segnati da un crescente americanismo artistico, e dall'investimento spirituale nel rapporto con la natura canadese e americana. Il coinvolgimento con la teosofia di Harris e del primo critico del gruppo, Fred Housser, aveva altresì spianato la strada al fondamentale incontro con la poesia di Walt Whitman. Nel poeta statunitense Carr riconosceva la sua stessa tensione verso la realizzazione di un sé più alto e più universale attraverso l'arte. Nel diario del 3 novembre 1932 la vediamo invitare se stessa a cercare «the reality of each object, that is its real and only beauty; recognize our relationship with all life». Prima però, aveva riportato alcuni versi di «Song of the Rolling Earth» di Whitman²⁷, il poeta a cui ritornava ogni qualvolta, come scrive in una lettera a Ruth Humphrey, «I want to realize growth and immortality». Perché nella poesia di Whitman «*Everything* seemed to take such a hand in the [...] eternal overflowing and spilling of things into the universe and nothing lost»²⁸. Come Whitman in «Song of the Redwood Tree», in *Happiness*, è a un albe-

²⁵ Carr inizia a tenere un diario nel 1927, in concomitanza con una prima mostra di dipinti dedicati alla *Canadian West Coast Art, Native and Modern*, alla National Gallery di Ottawa, a cui partecipa insieme ai pittori del *Group of Seven*, che incontra per la prima volta personalmente proprio nel corso del suo viaggio a Ottawa. Cfr. Shadbolt 1987, 52 ss.

²⁶ Emily Carr, *Growing Pains*, in Carr 1997, 437.

²⁷ Carr 1966, 29-30.

²⁸ Lettera dell'aprile 1938, in Carr 1972 (citata in *exerga* da Shadbolt 1987).

ro dalle rade chiome che levantesi verso il cielo che la pittrice fa esprimere il suo sentirsi sola, isolata, senza riparo. Diversamente dai pittori che a Parigi formano i loro gruppi d'avanguardia e a Toronto si aggregano per promuovere un'arte canadese, lei si sente «exposed to all the 'winds' like a lone old tree with no others round to strenghten it against the buffets with no helping branches to help keep time»²⁹.

4. PAESAGGIO CON TOTEM

Nella seconda strofa della sua poesia, Adrienne Rich muove dalla donna Emily Carr a un suo dipinto, in cui riconosce il risultato del rispecchiamento dell'artista canadese nel paesaggio e in quel prodotto dell'arte nativa che sono i *totem*. Pur nel formato cartolina della riproduzione e quindi materialmente ridotto a una misura più adatta alla diffusione e al consumo di massa, l'aura del dipinto permane nel gigantismo del paesaggio e del *totem*.

the great eye, nostril, tongue
the wave of green hills
the darkblue crest of sky the white
and yellow fog bundled behind the green

Sebbene tutta la strofa costituisca l'ecfrasi del quadro *A Skidgate Pole* (1941-1942)³⁰, Rich omette in questi versi la parola «totem» e ci dà il titolo del dipinto solo in chiusura della sua poesia. Ancora una volta la serie di parole, scandite dalla virgola, ordina e guida lo sguardo di chi legge non tanto sull'immagine del *totem* che giganteggia al centro della tela, quanto su tre organi vitali, che assumono un rilievo particolare, simbolico e ideologico. Se da un lato il grande occhio dallo sguardo vuoto, la narice e la lingua sembrano orientare la nostra attenzione su quella parte del dipinto che ha

²⁹ Carr 1966, 108. *Happiness* (1939), olio su carta, Maltwood Art Museum and Gallery, Victoria.

³⁰ *A Skidegate Pole* (1941-1942), olio su tela di 87,0 cm × 76,5 cm, Collezione della Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.37. Foto: Trevor Mills, Vancouver Art Gallery (http://www.museevirtuel.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/emily_carr/en/popups/pop_large_en.php?worksID=1147). Il dipinto è uno dei tanti dedicati da Carr ai *totem* degli Haida e di altre tribù native della costa ovest del Canada. Una riproduzione del dipinto campeggia sulla copertina del volume *The Art of Emily Carr* di Doris Shadbolt che, come Rich ci informa in nota, le ha fornito l'ispirazione per la poesia (Rich 1986b, 113).

suscitato emozione nella Rich spettatrice, dall'altro Rich poeta ben rende in questo modo la rappresentazione espressionista di Carr, il suo commisurare l'immagine all'emozione. Ma la sua è anche una scelta che rimanda alla vicenda della colonizzazione, quasi volesse sottolineare che i *totem* non sono solo arte, ma narrazione della storia, dei miti, e dell'identità dei nativi, e che l'occhio dei vinti ancora guarda, il corpo respira, la lingua ancora parla. Il *totem* è il *revenant*, il morto vivente, la cultura che non muore, con cui la nazione fondata dai colonizzatori, sia il Canada o l'America tutta, deve fare i conti. Nella poesia di Rich, in sintesi, l'immagine dei particolari del *totem* dovrebbe invitare chi legge a fare i conti non solo con la Storia generale, ma con la storia dell'arte con il suo primitivismo modernista, a sua volta uno dei prodotti della colonizzazione e di una civiltà occidentale costruita sulle contrapposizioni ideologiche fra cultura e natura, fra civilizzato bianco e barbaro di colore, campo in cui gli antropologi dell'epoca collocavano i cosiddetti «popoli primitivi».

Nella poesia, come nel dipinto, il paesaggio avvolge e quasi sembra interpretare il *totem*: le colline verde scuro, più che contestualizzarlo, costituiscono l'equivalente naturale dello spirito totemico, mentre un movimento ascensionale guida lo sguardo verso l'alto picco blu del cielo, insieme mente e spirito. Nel quarto verso della strofa, uno spazio precede e segue la parola «white». Il bianco, che nel dipinto si frappone fra il verde e il blu, nella poesia diviene un invito a sostare, a vedere, a soffermarci sul significato simbolico e culturale della parola-colore. Rich ci chiede di penetrare la pura spazialità che come la nebbia giallognola si accumula dietro il verde del luogo, dietro l'occhio ciclopico e assente del *totem*, quasi a ricordarci il fondo psichico, geografico e storico da cui le figure emergono. Nella poesia però, tutt'altro che descrittivo, quel bianco rinvia alla pelle dei colonizzatori europei, alla loro ideologia prevaricatrice e discriminante, nonché alla «tunnel vision» statunitense³¹. È ancora la poesia «Virginia 1906» che ci riporta alla dimensione simbolica della parola «bianco» e della lettura politico-culturale del paesaggio caratteristica di *Your Native Land, Your Country*³². Qui è una donna bianca del sud che, parlando in prima persona, ci dà una rappresentazione stratificata della terra americana. Nei versi, una coltre di bianco copre uno stato-nazione che deve intendersi come ben distinto sia dalla comunità che lo abita che dal territorio.

³¹ Cfr. il saggio «North American Tunnel Vision» (Rich 1986a, 160-166).

³² In questo Rich sembra essere in sintonia, nella sua lettura del paesaggio, con le posizioni di Johnathan Bordo, di cui in particolare si veda «Picture and Witness at the Site of the Wilderness», in Mitchell 2002, 291-316.

This woman I have been and recognize
must know that beneath the *quilt of whiteness* lies
a hated nation, hers,
earth, whose wet places call to mind
still-open wounds: her country.³³

Allo sguardo capace di penetrare oltre la superficie visibile della coltre di bianco, il paesaggio rivela le ferite del territorio e dell'umanità, sfruttati, impoveriti, potenzialmente vendicativi.

Nella terza e quarta strofa della poesia dedicata a Carr, Rich rappresenta l'artista, «sola», oltre che isolata, come il suo albero, isolata nel paesaggio culturale e artistico, e non solo nell'esplorazione della *wilderness*:

You were alone in this
Nobody knew or cared
how to paint the way you saw
or what you saw Alone
alone you walked up to the sacred and disregarded
with your canvas, your box of colors

«Alone», nel quarto verso, è spazialmente isolato come «white» nella strofa precedente. Nel paesaggio costruito da Rich, Carr, seduta a disegnare completamente immersa nella sua arte, emerge come l'albero, e soprattutto come il gigantesco *totem* del suo quadro: con le sue ginocchia larghe, con lo scialle sulle spalle su cui, come sull'erba e sugli alberi e su tutte le cose intorno, si accumulano le gocce bianche della nebbia in cui tutto scompare, solitaria nella sua sfida pionieristica alle convenzioni sociali e alle concezioni culturali della società bianca. E soprattutto sola a identificarsi con un'arte «sacred and disregarded»: un'arte che aveva perso la sua funzione per i nativi forzatamente cristianizzati dai missionari, e che mai aveva avuto valore per i «civilizzati» colonizzatori. Lo sguardo di Rich sembra totalmente allinearsi con lo sguardo di Carr che, immersa nel paesaggio dipinto, guarda *totem* e natura.

Ma l'identificazione finisce qui, con la Carr pioniera, nella vita come nell'arte. Tra la quarta e la quinta, e ultima, strofa si insinua difatti la distanza critica di Rich, e i due sguardi cessano di essere allineati, non tanto nel loro guardare l'arte nativa e la *wilderness*, quanto per ciò che immaginano e le memorie che vi proiettano, oltre che per le conseguenze che ne traggono.

In quel «saying *Wait for me*» del primo verso della quarta strofa, che nel primo verso della quinta, e ultima, strofa viene riproposto, Rich ristabilisce le distanze fra la pioniera di inizio e quella di fine secolo. Non sono

³³ Rich 1986b, 41, corsivo mio.

difatti le parole di Carr che invitano i pali totemici a resistere al tempo e all'abbandono, bensì quelle dell'io poetico stesso

Wait for me, I have waited so long for you
But you never said that I
am ashamed to have thought it
You had no personal leanings
You brushed in the final storm-blue stroke
And gave it its name: *Skidgate Pole*

L'ultima strofa sposta l'attenzione dal soggetto dello sguardo, e dalla pittrice, a colei che dice «I», quel soggetto di parola, che pensa o dice, «*I have waited so long for you*», apparentemente a interpretare, o formulare, l'invocazione di Carr, di fatto a meglio evidenziare la propria differenza. L'«I» che si erge isolato nel secondo verso della strofa, in corrispondenza con «*Skidgate Pole*», ci reindirizza verso il soggetto di parola, l'«I» che apre la poesia, e ci invita a percepirla, anche visivamente, l'isolamento. Un isolamento grafico e linguistico, equivalente a quello figurativo della Carr «alone» nella strofa precedente, quasi Rich volesse scalzare con la sua voce/visione politica quella spirituale, universalizzante e modernista di Carr. Non per altro i versi «*You had no personal leanings / You brushed in the final storm-blue stroke*» riecheggiano la scena in cui la pittrice Lily Briscoe in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf completa finalmente il suo quadro. L'accento, che ripetutamente cade su «you», suona come un atto d'accusa. Accusa alla pittrice modernista di aver privilegiato l'aspetto emotivo-espressionista ed estetico dell'arte rispetto al suo ruolo sociale; accusa alla donna di non essere andata oltre la dimensione soggettiva, mitica e nazionalista, romantica e trascendentale, della sua attrazione per la natura, gli indiani e la loro arte; per aver considerato la perdita, di vite e di cultura dei nativi, un fatto «naturale» e non l'effetto devastante della colonizzazione bianca, della ferita inferta da questa alla terra, come al terreno culturale su cui si innestavano i nuovi arrivati; per non essersi impegnata a mutare il corso della storia.

E sono gli effetti della storia, e degli esseri umani sul paesaggio che Rich registra nella prima delle ventitré poesie di «Sources», che apre *Your Native Land, Your Life*. Il paesaggio del Maryland che l'io poetico contempla, è segnato dai cambiamenti intercorsi dal momento in cui l'ha lasciato, sedici anni prima. L'io è in movimento, forse guarda dal finestrino di una macchina, mentre come in un film, il paesaggio le scorre davanti. Al movimento fisico della persona nello spazio, corrisponde quello dell'occhio che non solo registra ciò che vede, ma recupera immagini sedimentate nella memoria. La doppia visione registra le differenze.

Sixteen years. The narrow, rough-gullied backroads
almost the same. The farms: almost the same,
a new barn here, a new roof there, a rusting car,
collapsed sugar-house, trailer, new young wife
trying to make a lawn instead of a dooryard,
new names, [...]
[...] No names of mine.

Sebbene le cose appaiano uguali, il paesaggio è segnato dal cambiamento. Un'epoca sembra essere finita: la memoria della cultura del latifondo, dell'economia dello zucchero e del tabacco sono leggibili nell'auto arrugginita, nel capanno crollato, nel prato che sostituisce il giardino dove fiori e ortaggi convivevano.

Di fronte ai cambiamenti provocati dallo scorrere del tempo socializzato nella materia delle cose e nella qualità del paesaggio, l'io si trova a desiderare l'arte come forma di permanenza nel cambiamento, ovvero l'eterna permanenza della forma:

Shapes of things: so much the same
They feel like eternal forms: the house and barn
on the rise above May Pond; the brow of Pisgah;³⁴

A questo tempo delle forme e dell'arte, l'io poetico affida il proprio desiderio di permanenza. Nei versi di «Emily Carr», questo desiderio e questo tempo appartengono al totem, che è anche il *daimon* aderendo al quale l'io biografico può risorgere e permanere, oltre la vita biografica e il tempo storico. Il rispecchiarsi dell'io narrante nell'artista Emily Carr, e nell'arte nativa incarnata dallo *Skidgate Pole*, ricostituisce l'immagine verbale di una continuità interrotta nella storia ma forse non definitivamente perduta nell'arte, e quindi ancora produttiva di immagini potenzialmente in grado di trasformare il mondo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Camboni 1980 M. Camboni, «'Of Woman Born': non una stanza ma una cultura», *Literature d'America* 1, 2 (Primavera 1980), 104-131.
- Camboni 1985 M. Camboni, *Come la tela del ragno. Poesie e saggi di Adrienne Rich*, Roma, La Goliardica, 1985.

³⁴ Questi e i versi citati più sopra sono tratti da «Sources», Rich 1986b, 3.

- Carr 1941 E. Carr, *Klee Wyck*, Toronto, Oxford University Press, 1941.
- Carr 1966 E. Carr, *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*, Toronto, Clark, Irwin & Co, 1966.
- Carr 1972 E. Carr, «Letters from Emily Carr [to Ruth Humphrey, 1937 to 1944]», *University of Toronto Quarterly* 41 (Winter 1972), 93-150.
- Carr 1997 E. Carr, *The Complete Writings of Emily Carr*, Introduction by D. Shadbolt, Seattle, University of Washington Press, 1997.
- Carr 2003 E. Carr, *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, ed. by S. Crean, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003.
- Friedan 1963 B. Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Norton, 1963.
- Hillman 1984 J. Hillman, *Hillman. Intervista su amore e psiche*, a cura di M. Beer, Bari, Laterza, 1984.
- Mitchell 2002 W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, 2nd ed., Chicago (IL), University of Chicago Press, 2002.
- Moray 2006 G. Moray, *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr. 1899-1913*, Vancouver - Seattle, UBC Press - University of Washington Press, 2006.
- Randall 1982 M. Randall, *Breaking the Silences: 20th Century Poetry by Cuban Women*, Vancouver, Pulp Press, 1982.
- Rich 1976 A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976.
- Rich 1979 A. Rich, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979, 33-50.
- Rich 1984 A. Rich, *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984*, New York, Norton 1984.
- Rich 1986a A. Rich, *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York, Norton, 1986.
- Rich 1986b A. Rich, *Your Native Land, Your Life*, New York, Norton, 1986.
- Schama 1996 S. Schama, *Landscape and Memory*, Bath, Fontana Press, 1996.
- Shadbolt 1987 D. Shadbolt, *The Art of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1987.
- Waddell 2007 W.S. Waddell (ed.), «Catch If You Can Your Country's Moment»: *Recovery and Regeneration in the Poetry*

- Whitman 1982
- of Adrienne Rich*, Newcastle (UK), Cambridge Scholars, 2007.
- W. Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, ed. by J. Kaplan, New York, The Library of America, 1982.