







NELLA COPERTA

NATIVI AMERICANI E BIANCHI TRA STORIA E IMMAGINARIO

COME RIBALTARE IL DISCORSO DELLA CONQUISTA?

el 1953 – lo stesso anno in cui vedeva la luce The Crucible (Il crogiuolo), il dramma di Arthur Miller contro la caccia alle streghe maccartista - veniva pubblicato The Savages of America di Roy Harvey Pearce¹. Anche se all'epoca, in un ambiente culturale assai poco disposto a mettere in discussione le consolidate mitologie della nazione statunitense, questo volume suscitò scarsa attenzione, nei decenni successivi si sarebbe rivelato uno degli studi più importanti dell'americanistica del dopoguerra. Anticipando per molti versi testi classici della galassia critica postcoloniale come Orientalism di Edward Said, o The Myth of the Lazy Native, di Syed Hussein Alatas, nel suo studio Pearce dimostrava come l'identità americana (il titolo originale del libro, che Pearce fu costretto dall'editore a cambiare, era non a caso Savagism and Civilization) si fosse venuta costruendo dalla fine del Cinquecento, sino a Ottocento inoltrato, attraverso una sistematica e manichea contrapposizione con l'alterità incarnata dagli indigeni del continente nordamericano². Per i colonizzatori euro-americani, l'indiano funzionò in primo luogo come simbolo vivente di tutto ciò che c'era di "selvaggio" nel Nuovo mondo e dunque, per dirla nei termini della tipologia della cultura di Lotman e Uspenskij, l'indiano venne a occupare il polo "estraneo" delle coppie oppositive "cultura/non cultura", "mondo organizzato/mondo non organizzato" e, sin dai primi contatti, fu sulla base di queste antitesi che il colonialismo europeo costruì le sue giustificazioni e il suo senso di missione storica³.

¹ Roy Harvey Pearce, *The Savages of America*, Johns Hopkins University Press, 1953. Mi sono occupato in maniera più estesa di questo e di altri studi sull'immagine dell'indiano nella letteratura americana in *La penna e il tamburo. Gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*, Ombre corte, 2003. Alcuni brani di questo saggio sono ripresi da quel volume.

² Edward Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1979, (ed. it. *Orientalismo*, 1991); Syed Hussein Alatas, *The Myth of the Lazy Native*, Frank Cass, 1977. Sull'attualità del libro di Pearce si veda l'introduzione di Arnold Krupat alla ristampa citata in nota 6.

³ Juri Lotman e Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, 1975.



Come ha scritto una studiosa contemporanea riprendendo e aggiornando le tesi di Pearce, «la produzione di un certo tipo di americano si ottiene attraverso la produzione di un certo tipo di indiano», e questo è vero non solo quando gli indiani rappresentano la barbarie, ma anche quando essi vengono idealizzati e celebrati come l'opposto di una civiltà bianca corrotta e ipocrita – ricostruiti, cioè, nel segno di quel fondamentale stereotipo politico-culturale dell'occidente che risponde al nome di «buon selvaggio»⁴.

In questa sede, però, non si vuole tornare sul tema di come gli indiani siano stati rappresentati nella letteratura, nella saggistica, nelle arti visive e cinematografiche statunitensi – tema che è stato abbondantemente esplorato, soprattutto a partire dalla fine degli anni sessanta –, bensì ribaltare il problema per abbozzare alcune osservazione di carattere introduttivo su quello che, rubando il titolo a un bel libro di Miguel León-Portilla, possiamo definire «il rovescio della conquista»⁵. Partirò da una considerazione che proprio Pearce include nella postfazione a una ristampa del suo studio, per i tipi della University of California Press, apparsa nel 1988. «A partire da questo lavoro vedo un altro grande progetto: il recto rispetto al quale Savagism and Civilization è il verso, o viceversa. Uno studio dell'immagine indiana dei bianchi come mezzo attraverso il quale l'indiano costruisce un'immagine di se stesso; uno studio dell'idea di civiltà per come è stata introiettata nella psiche indiana, contribuendo a darle forma»⁶.

Il problema è che è solo a partire dal tardo Settecento che si può parlare di "testi indiani" – di documenti scritti da indiani in lingua inglese, oppure (molto, ma molto più raramente) nelle lingue tribali. Prima di allora i soli documenti su cui storici e critici letterari possono lavorare sono descrizioni oppure trascrizioni di voci indiane firmate sempre da esploratori, letterati, missionari, funzionari governativi, e altre figure analoghe, rigorosamente non indiane. Sino a che punto sono attendibili tali testi? Come possiamo essere certi che, per esempio, le somiglianze tra un mito di creazione irochese e passi della *Genesi* biblica non siano dovute all'opera di mediazione linguistico-culturale svolta dal singolo autore/traduttore? Chi ci garantisce sul livello di effettiva conoscenza delle lingue indigene degli estensori di tali documenti? E anche ammettendo la competenza e onestà intellettuale degli autori di questi primi "testi indiani", come possiamo essere certi che l'interlocutore indigeno non pronunciasse le parole che sapeva i bianchi volevano sentirsi dire?

Il problema non è solo che – a differenza di quelle meso-americane – le culture orali degli indiani nordamericani non potevano trascrivere in modo autonomo i propri pensieri e il proprio punto di vista sulla conquista perché prive dello strumento della scrittura. I fattori di cui si deve tenere conto non sono meramente tecnici, ma soprattutto storici e politici. Come ha scritto David Murray, anche una volta che iniziarono a circolare testi scritti in prima persona da un indiano,

⁴ Helen Carr, Inventing the American Primitive. Politics, Gender and the Representation of Native American Literary Traditions, 1789-1936, New York University Press, 1996, p. 11. Qui e ove non altrimenti specificato le traduzioni sono mie.

⁵ Miguel León-Portilla, *Il rovescio della conquista*, Adelphi, 1974.

⁶ Roy Harvey Pearce, Postscript, in Savagism and Civilization: A Study of the Indian and the American Mind, California University Press, 1988, p. 255.

saltando la figura del «mediatore» bianco o meticcio, «sarebbe un errore» pensare di essere finalmente di fronte a una voce indiana del tutto «autonoma» o «autentica»: «Qualunque cosa venisse pubblicata, almeno sino a quando la maggior parte degli indiani divennero alfabetizzati, era assai probabile che riflettesse i gusti di un pubblico bianco, e si conformasse in larga misura a quanto almeno una parte di essi riteneva appropriato che un indiano scrivesse»⁷. Questo non significa assolutamente, però, che - per esempio - semplicemente perché sono vergati da indiani cristianizzati o acculturati, questi testi non siano meritevoli di attenzione e, soprattutto, non forniscano in molti casi critiche devastanti alla cultura dominante. L'avvertenza di Murray va interpretata come un invito alla cautela e, in particolar modo, un memento del fatto che la misura in cui tali testi possono essere ritenuti «rappresentativi» è sempre difficile da stabilire. È difatti ipotizzabile che indiani meno disposti alla collaborazione coi bianchi – se avessero potuto o voluto farlo – avrebbero proposto punti di vista e argomentazioni forse assai diverse da quelle che gli autori o gli editori euro-americani erano disposti a pubblicare.

ALLEGORIE MANICHEE E OLTRE

ome spiegava già venticinque anni fa Abdul JanMohamed, il discorso colonialista funziona attraverso l'incessante costruzione di una «allegoria manichea»: «un campo di opposizioni diverse ma interscambiabili tra bianco e nero, buono e cattivo, superiorità e inferiorità, civiltà e barbarie»⁸. Non può dunque essere sorprendente che, nella misura in cui tale voce è ascoltabile nei "testi indiani" redatti da bianchi, gli indiani si trovino spesso costretti a ribaltare l'allegoria manichea, restando comunque all'interno della sua logica. Numerosi saggi di questa talvolta incisiva, ma prevedibile strategia retorica, si possono trovare nell'antologia curata da Colin Calloway, The World Turned Upside Down⁹. Qui possiamo, ad esempio, leggere la testimonianza dal mohawk Joseph Brant, che dichiara con orgoglio di essere cresciuto tra genti «che a voi piace chiamare selvaggi» e sostiene l'incomparabile superiorità della propria civiltà rispetto a quella inglese:

Non abbiamo prigioni [...] non abbiamo tra di noi splendidi criminali al di sopra della legge [...] in una parola, non abbiamo rapine che si ammantano del colore della legge – tra noi alla cattiveria sfrontata non è mai permesso di trionfare sull'innocenza indifesa [...] Non ci affanniamo e danniamo per le cose superflue della vita, che tra voi portano alla rovina migliaia di famiglie [...] C'è uno spaventoso contrasto tra i vostri palazzi e le vostre prigioni¹0.

⁷ David Murray, Forked Tongues. Speech, Writing and Representation in North American Indian Texts, Indiana University Press, 1991, p. 57.

⁸ Abdul JanMohamed, The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Discourse, «Critical Inquiry», n. 12, 1985, p. 63.

⁹ Colin G. Calloway, The World Turned Upside Down. Indian Voices from Early America, Bedford Books, 1994.
¹⁰ Ivi. p. 180.



Il punto di vista indiano sui bianchi è tanto più interessante quanto più la voce indigena è in grado di cogliere l'ipocrisia e le contraddizioni della cultura dei nuovi arrivati. Esemplare è in tal senso la testimonianza di un anonimo indiano micmac raccolta dal missionario francese Chrestien LeClerq nel tardo Seicento: «Voi dite che siamo i più miserabili e infelici tra gli uomini [...] che il nostro paese è un piccolo inferno paragonato alla Francia [...Ma] se la Francia, come voi dite, è un piccolo paradiso terrestre, perché siete disposti a lasciarla?»¹¹. Grazie a un sempre più frequente ricorso all'ironia, il discorso indiano prende congedo dall'opposizione dicotomica tra indiani innocenti, virtuosi e "civilizzati" e bianchi falsi, violenti e "selvaggi", per mettere a nudo un'incoerenza che è del tutto interna agli stessi principi professati dai bianchi. A tale proposito è di assoluta rilevanza l'opera di William Apess, il primo grande autore e attivista indiano a operare negli Stati uniti. I suoi lavori - dall'autobiografia, A Son of the Forest (1829), alla Eulogy on King Philip (1836) – dimostrano che Apess si rifiuta di insistere sulle differenze tra bianchi e indiani perché capisce perfettamente che la produzione di differenze essenziali tra la "natura" degli indiani e quella dei bianchi è integralmente funzionale al discorso coloniale e imperialista. Seguendo strategie molto più vicine a quelle all'opera nella retorica antischiavista di una figura come Frederick Douglass, Apess non rovescia i bianchi in selvaggi ma insiste nel considerarli esseri umani che, come tutti gli esseri umani, possono comportarsi in modo civile e umano oppure barbaro e sanguinario12. Rifiutando ogni logica manichea. Apess si serve in modo costante di riferimenti al messaggio cristiano per inchiodare i bianchi alle proprie responsabilità. Memorabili restano alcuni passi del suo importante saggio An Indian's Looking-Glass for the White Man (Una lente indiana per osservare l'uomo bianco)13. Qui Apess, dopo aver attaccato i pregiudizi razziali che i bianchi nutrono nei confronti dei neri e degli indiani, esclude in modo categorico che Gesù fosse bianco: «Gesù Cristo essendo ebreo non era bianco come certamente non lo erano i suoi apostoli». E ricorda, citando San Paolo, che per un cristiano non ci sono né greci né ebrei, né circoncisi né incirconcisi, e che dunque la pretesa che hanno i bianchi di dividere l'umanità tra selvaggi e civilizzati è sommamente anti-cristiana.

L'appropriazione del messaggio evangelico da parte di Apess dimostra in modo inequivocabile che per questo scrittore indiano i bianchi non sono l'altro da sé, così come, in buona misura, non lo sono per la paiute Sarah Winnemucca, che nel 1883 pubblica un'importante autobiografia dove, pur giudicando severamente il comportamento di molti bianchi, rifugge dal presentarli alla stregua di puri e semplici oppressori. Uno degli aspetti più interessanti del testo di Winnemucca, Life Among the Piutes (La vita tra i paiute) riguarda proprio la sua messa in discussione – la sua "decostruzione", come diremmo oggi – dei termini "selvaggio"

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² Frederick Douglass, Memorie di uno schiavo fuggiasco, trad. it. e cura di Bruno Maffi, con un'introduzione di Alessandro Portelli, manifestolibri, 1992 (ed. or. Life of Frederick Douglass, An American Slave. Written by Himself, 1845).

¹³ Questo testo, come tutti gli scritti di Apess, è reperibile in On Our Own Grounds: The Complete Writings of William Apess, a cura di Barry O'Connell, Massachusetts University Press, 1992.

e "civilizzato"¹⁴. La definizione di indiana "assimilazionista" con la quale Winnemucca è generalmente conosciuta potrebbe portare qualcuno a concludere che questa donna avesse introiettato gli stereotipi negativi della cultura bianca sulle non-culture indiane. Al contrario, Winnemucca insiste sull'esistenza di una civil-



tà paiute per nulla inferiore a quella americana. Nel secondo capitolo, dedicato per l'appunto alle «usanze e costumi sociali» del suo popolo, Sarah lamenta che i bianchi non si sono mai curati di capire «quanto bene intenzionati fossero gli indiani e quali idee avessero di Dio, uguali a quelle che i bianchi hanno su Gesù, che loro chiamano Padre, come fa la mia gente, e che raccomanda agli uomini di comportarsi con gli altri come si vorrebbe che gli altri si comportassero con voi, proprio come il mio popolo insegna ai propri figli»¹⁵. A una sostanziale eguaglianza tra bianchi e indiani sul piano degli ideali etico-religiosi si affianca un analogo amore per la democrazia: «gli uomini [paiute] non parlano mai senza prima fumare. Le donne siedono dietro di loro formando un altro cerchio e se i bambini desiderano ascoltare possono stare lì anche loro. Le donne ne sanno quanto gli uomini, e spesso è richiesto il loro parere. Abbiamo una repubblica come voi. La Tenda del consiglio è il nostro Congresso, e tutti quelli che hanno qualcosa da dire possono parlare, comprese le donne»¹⁶. A ben vedere, qui l'autrice non si limita a rivendicare la sostanziale equivalenza tra «la Tenda del consiglio» paiute e il Congresso statunitense, ribadendo così il diritto del suo popolo all'autodeterminazione, ma inserisce un supplemento polemico ricordando indirettamente che mentre le donne siedono nel «Congresso» paiute perché «ne sanno quanto gli

¹⁴ Il testo di Sarah Winnemucca è stato recentemente tradotto in italiano da Cristina Pittiglio, col titolo Io, pellerossa, Donzelli, 2006. Le considerazioni che seguono sono in parte riprese dalla mia introduzione a questo volume (pp. VII-XX).

¹⁵ Ivi, p. 42.

¹⁶ Ivi, p. 44.



uomini, e spesso è richiesto il loro parere», nella repubblica degli Stati uniti alle donne non è concesso neppure il voto¹⁷. I "selvaggi" hanno dunque qualcosa da insegnare ai "civilizzati".

IRONIA COME CONTROPOTERE

el corso del Novecento, e in maniera prepotente soprattutto a partire dalla fine degli anni sessanta, le voci indiane si spingono oltre le testimonianze autobiografiche e la saggistica (che pure restano generi assai frequentati) per dare forma a un vero e proprio universo letterario nel quale spiccano romanzi, racconti e poesie che si situano spesso ai vertici della produzione letteraria degli Stati uniti. In queste opere abbondano ovviamente le rappresentazioni dei bianchi, ma sarebbe errato sostenere che gli autori e le autrici indiane siano particolarmente preoccupati dal problema di come rappresentare la civiltà che, per meglio perseguitarli e discriminarli, li ha confinati in stereotipi più o meno odiosi. Sembrerebbe che gli indiani siano assai più interessati a capire come rappresentare se stessi, il loro mondo, la loro vita quotidiana. Questo non vuol dire che l'universo dei bianchi non sia oggetto di uno specifico interesse da parte degli scrittori indiani. È quasi superfluo sottolineare che anche quegli autori e quelle autrici incapaci di contenere la propria rabbia nei confronti della cultura egemone, si guardano bene dal demonizzare i bianchi tout court. Si potrebbe stendere un lungo elenco di personaggi bianchi negativi che popolano la letteratura indiana moderna e contemporanea, e si vedrebbe che spesso tali figure sono tutt'altro che semplicemente malvagie. Al contrario, la banalità del loro male si nasconde, spesso inconsapevolmente, nella convinzione di operare per il bene degli indiani. Funzionari del governo, militari, missionari, insegnanti, poliziotti, filantropi, antropologi e "amici degli indiani" a vario titolo compaiono spesso nella narrativa e nella poesia indiana, e quello che li caratterizza è soprattutto l'ignoranza, l'arroganza, la presunzione di sapere loro cosa sia meglio per gli indiani. Più che denunciarne esplicitamente la stoltezza o l'ipocrisia, gli autori e le autrici indiane preferiscono trattare queste figure e i loro convincimenti con un'ironia che è politicamente più pregnante quanto è più formalmente controllata.

Si prenda per esempio *The Man from Washington*, una delle liriche indiane più antologizzate, dello scrittore blackfeet/gros ventre James Welch. Qui, un anonimo rappresentante del governo federale si reca a spiegare agli indiani (non identificati in termini tribali, anche se il riferimento alle «pelli di bisonte» ci fa capire che si tratta di indiani delle pianure) il futuro che li aspetta:

Promise che la vita sarebbe andata avanti come sempre, che si sarebbero firmati dei trattati e che tutti – uomini, donne e bambini – sarebbero stati vaccinati contro un mondo al quale non appartenevamo, un mondo di denaro, promesse e malattie¹⁸.

¹⁷ Ivi, p. 44.

¹⁸ James Welch, Riding the Earth Boy, Harper & Row, 1976.

La forza di questi versi non sta solo nella capacità di riassumere in poche battute una complessa tragedia, nel ritmo praticamente perfetto e nell'ironia di quel «come sempre» (in inglese: «as usual» – «as usual» per chi? Per i bianchi, naturalmente), ma forse soprattutto nell'idea che quella riservata dal governo agli indiani è un'esistenza "inoculata" – un riferimento storico alle vaccinazioni necessarie a fermare le epidemie scatenate dal contatto coi bianchi, che qui si allarga però a comprendere metaforicamente il destino di tutte le popolazioni indigene, condannate a essere immunizzate per sopravvivere a un mondo di «denaro, promesse e malattie». La cultura dei bianchi assume i contorni del pharmakon, essendo al tempo stesso veleno e antidoto, portatrice di malattia e rovina ma anche di promesse. L'ironia dell'ultimo verso disegna un universo in cui morte e speranza sono indissolubilmente intrecciate e gli indiani vengono vaccinati non solo per essere posti al riparo dai tratti più devastanti della cultura degli invasori, ma anche perché ai nativi è vietato l'accesso alle «promesse» del mondo bianco.

Nella poesia di Welch l'ironia è amara, per certi versi rabbiosa anche se esteticamente impeccabile. Molto spesso accade invece che lo sguardo ironico dello scrittore indiano sia condito di sarcasmo e umorismo. All'ignoranza, alla supponenza o all'aggressività di molti personaggi bianchi, l'interlocutore indiano risponde con la battuta, il commento salace, la risata. In una poesia di Carol Arnett un turista in visita nella riserva si accosta a un "locale" sforzandosi di mostrarsi politicamente corretto e interessato ai più piccoli dettagli:

Mi scusi Per favore ... signore (credo sia meglio di Grande Capo),

quella toppa rossa sulla sua coperta simboleggia qualcosa?

Si amico, assolutamente. Sta a simboleggiare che una volta c'era un buco nella coperta¹⁹.

La battuta dell'indiano ridicolizza l'atteggiamento con cui molti bianchi si pongono dinanzi agli indiani, alla costante ricerca di qualcosa di misterioso e simbolico che funga da rifugio spirituale contro una debilitante modernità. Spesso questi scambi di poche righe servono agli scrittori indiani per legare il contingente a una dimensione storica più generale. L'umorismo diviene così occasione per una sorta di microallegorie a sfondo storico. Sherman Alexie, uno scrittore spokane unanimemente considerato uno degli autori contemporanei più interes-

¹⁹ Powwow, in Geary Hobson (a cura di), The Remembered Earth: An Anthology of Native American Literature, University of New Mexico Press, 1980, p. 127.



santi dell'odierno panorama letterario statunitense, è un vero maestro di questa strategia retorica. Un esempio. In un recente racconto, un antropologo di nome Spencer intervista l'indiana spokane Etta Joseph, che narra della sua breve ma intensa relazione con John Wayne (!), conosciuto sul set di *The Searchers*, dove Etta ha lavorato come comparsa. Il racconto di Etta appare per molti versi incredibile e quando l'antropologo le chiede quanto ci sia d'inventato nel suo racconto, l'indiana – prendendosi gioco del suo interlocutore, ma al tempo stesso assecondando i suoi preconcetti sui nativi – ribatte: «Beh, un'indiana deve mantenere i suoi segreti oppure non è un'indiana. Ma un indiano più intelligente di me ha detto: "se è una finzione, allora è meglio che sia vera". "Che ossimoro" risponde Spencer. "E già – conclude Etta – un po' come dire nativo americano. Ecco un bell'ossimoro"».

L'ironia, spesso accompagnata da una carica più o meno forte di comicità, serve dunque a far deflagrare i miti, i pregiudizi (poco importa se legati allo stereotipo dell'indiano come "selvaggio" oppure a quello dei popoli nativi come depositari di una saggezza "naturale" e secolare), la pura e semplice ignoranza con cui troppi bianchi si accostano agli indiani. L'ironia dà così vita a una sorta di contropotere, a una visione alternativa che decostruisce gli stereotipi e rappresenta il mondo e la storia dal punto di vista delle vittime del colonialismo brutale di ieri, e quello più strisciante e talvolta meno percepibile di oggi. Credo si debba parlare di contropotere perché l'intento dello scrittore indiano non è tanto quello di prendersi gioco dei personaggi bianchi, quanto piuttosto di offrire una serie di piccole lezioni storiche che aiutino i lettori a capire, ad andare oltre i luoghi comuni. Eccone un esempio tratto da una poesia della laguna pueblo/siuox Carol Lee Sanchez:

Com'è sacrilego amare la città ed essere un indiano – di qualunque grado. qualcuno dimentica che I MIEI «primitivi» antenati del Sudovest costruirono Pueblo Bonito e Mesa Verde! – Condomini caratteristici che non possono essere definiti altro che Urbani! Noi Pueblo siamo sempre stati "cittadini"²⁰.

Questa poesia, oltre a ricordarci che non tutti gli indiani erano popolazioni nomadi, attacca l'idea che i "veri" indiani siano quelli che si tengono alla larga dalle città, come se il contatto con la modernità fosse letale. Qui, come in tanti romanzi, racconti e poesie indiane, più che come un nemico secolare, il bianco appare come colui che crede di sapere e non sa, e deve dunque essere letteralmente ri-educato.

²⁰ More Conversations from the Nightmare, in G. Hobson, (a cura di), The Remembered Earth, cit., p. 250.

COME RISCRIVERE IL «GRANDE FILM WESTERN» DELLA STORIA AMERICANA

a quanto si è venuto sin qui dicendo non si deve però ricavare l'impressione che gli autori indiani ridano solo dei bianchi. Al contrario, come nelle grandi tradizioni umoristiche di ogni popolo (si pensi, ad esempio, all'umorismo ebraico) sovente gli indiani ridono di se stessi, o dei bianchi e di se stessi in un colpo solo. Si prenda l'incipit di un altro racconto di Alexie: «Duran-

te gli anni sessanta, mio padre era il perfetto hippy visto che tutti gli hippy volevano essere indiani»²¹. Alexie ironizza sulla mitizzazione dei popoli indiani da parte della controcultura statunitense, ma a ben vedere sorride anche - come si evince anche dal resto del racconto della prontezza con cui molti indiani si adeguano alle idealizzazioni degli hippy. I confini tra il "bianco" e l'"indiano" si fanno porosi, anche perché gli indiani sono esposti alla stessa cultura popolare consumata dalla gran parte della popolazione statunitense. Spesso, dunque, "il bianco" appare nella letteratura indiana contemporanea come una presenza subliminale nella coscienza degli indiani e in particolare sotto forma di "fantasma" del cinema western. Per decenni i film e le serie televisive western hanno dominato incontrastate e non è un caso che forse la più famosa lirica indiana contemporanea sia Dear John Wayne di Louise Erdrich, una poesia nella quale la scrittrice esamina come, dopo averli depredati delle proprie terre, gli euro-americani abbiano poi continuato a espropriare gli indiani della propria dignità con l'industria culturale del western²².

In Dear John Wayne un gruppo di giovani indiani, accovacciati sul co-



²¹ Because My Father Said He Was the Only Indian Who Saw Jimi Hendrix Play 'The Star-Spangled Banner' at Woodstock, in The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, Atlantic, 1993, p. 24.

²² La poesia fa parte di *Jacklight*, Henry Holt, 1984, pp. 12-13.



fano di una Pontiac (!) assistono a un film western (dal titolo imprecisato) nel quale The Duke recita la parte di un implacabile cacciatore d'indiani²³. Dopo che sullo schermo una pioggia di frecce si è abbattuta sui pionieri, "che muoiono magnificamente", giunge il momento dell'inesorabile vendetta di Wayne:

Il cielo si riempie, acri di occhi e sguardi di traverso blu ai quali la folla applaude. Il suo volto ci viene incontro, una spessa nuvola di vendetta, butterato come la terra un tempo carne. Ogni incavatura, ogni cicatrice è una promessa: non è finita, questa lotta, fintanto che resistete.

Tutto quello che vedete ci appartiene²⁴.

Qui ciò che colpisce non è solo la caratterizzazione di Wayne come un quasi sovrumano ("di occhi e sguardi di traverso blu") persecutore d'indiani, che continua nel presente l'opera di espropriazione di un continente originariamente indiano ("quello che vedete ci appartiene"), ma il fatto che il pubblico, presumibilmente nella quasi totalità indiano, lo applauda ("folla applaude"). Certo, potrebbe trattarsi di applausi ironici (e dunque d'una forma di resistenza da parte del pubblico), ma la determinazione a possedere tutto manifestata dalla glaciale figura di Wayne, avvolta in una "nuvola di vendetta", fa pensare che tra le cose possedute da Wayne (o che Wayne desidera possedere) vi siano anche le coscienze di molti indiani, che hanno interiorizzato la propria sconfitta storica e culturale, e dunque applaudono perché vedono se stessi con gli occhi dei colonizzatori.

Questa scissione si presenta come una versione indiano-americana della celeberrima "doppia coscienza" nera descritta oltre un secolo fa dal grande intellettuale afroamericano William E.B. Du Bois, che coglieva in "questo senso del guardarsi sempre attraverso gli occhi degli altri, di misurare la propria anima col metro di un mondo che ti guarda con divertito disprezzo e con pietà" la causa primaria della lacerazione dell'anima del suo popolo²⁵. Il cinema western è al tempo stesso motore e metafora di quel processo di colonizzazione mentale cui la cultura dominante ha sottoposto per secoli gli indiani d'America, e non è certo un caso che Sherman Alexie parli a proposito di «cowboys in our minds». Ricordando quando, da piccolo, giocava a "indiani e cowboy" nella riserva, Alexie scrive: «tutti noi ragazzini indiani stavamo dalla stessa parte e lottavamo contro i cowboy nelle nostre menti». Qui l'autore sottolinea la volontà di opporsi a quel ruolo di «comparse» cui il «grande film western» della storia americana vuole condannare gli indiani. Ma il pericolo maggiore rappresentato dai «cowboy» non sta solo nel contributo che essi danno all'accettazione di una sconfitta storica, come

²³ Come altre automobili americane, la Pontiac prende il suo nome da un indiano. In questo caso, dal leader Ottawa animatore della cosiddetta Ribellione di Pontiac (1763-1766), che non riuscì nell'intento di cacciare i britannici dalla regione dei grandi laghi.

²⁴ L. Erdrich, *Dear John Wayne*, cit., p. 12.

²⁵ William E.B. Du Bois, *Le anime del popolo nero*, a cura di Paola Boi, traduzione di Roberta Russo, Le Lettere, 2007, p. 9 (ed. or. *The Souls of Black Folk*, 1903).

dimostra il capitolo 6 della terza parte dell'opera più discussa di Alexie - il ro-Indian manzo Killer. Qui Reggie, un giovane indiano spokane per parte di madre, e bianco da parte di padre, sta guardando coi suoi amici indiani Tv e Harley (che è sordomuto) il celeberrimo film di John Ford, The



Searchers (1956, tr. it. Sentieri selvaggi). Nel film Wayne recita la parte del razzista e non pentito reduce sudista Ethan Edwards, che per anni cerca la nipote Debbie, rapita dai comanche dopo che questi ultimi hanno trucidato l'intera famiglia del fratello di Ethan. Come ricorda però Alexie, se in un primissimo momento Ethan spera di poter riportare a casa la piccola Debbie, ben presto l'obiettivo della sua ricerca cambia drasticamente. «Se l'avesse trovata, era deciso a ucciderla, perché era stata contaminata dagli indiani»²⁶.

Tra i giovani indiani inizia una discussione che li costringe a prendere posizione non solo rispetto agli eventi narrati nel film ma, implicitamente, anche sul loro modo di porsi nei confronti del mondo urbano prevalentemente bianco, dove i tre vivono, e sugli eventi nei quali sono coinvolti.

«Tu che faresti se degli indiani ti rapissero la nipote o la figlia?» chiese a gesti Harley a Ty. «Penserei a che powwow possono averla portata».

«Seriamente»

«Seriamente. Non ho figlie. Non lo so».

«Io la ammazzerei», intervenne Reggie. «Capisco che cosa prova John Wayne. Voi cosa provereste se dei bianchi rapissero una bambina indiana? Io li taglierei a pezzi»²⁷.

A un primo livello, quello che colpisce nella risposta di Reggie è che, invece di sentirsi vicino agli indiani, egli s'identifica in modo totale col personaggio di Wayne, arrivando a sostenere che punirebbe non solo i rapitori, ma la stessa rapita, presumibilmente perché anche lui la considera ormai «impura». Da un certo punto di vista la reazione ha una sua logica, e sembra sia stata concepita da Alexie per illustrare ancora una volta quel processo di "scissione del sé"

²⁶ Sherman Alexie, *Indian Killer*, Atlantic Monthly, 1996.

²⁷ Ivi, p. 320.



dello spettatore indiano di fronte a un film western. Come scrive Jennifer Gillan, «mentre la narrazione western incoraggia [gli indiani] a identificarsi con l'eroe, questi non possono non riconoscersi anche nei villain indiani»²⁸. Reggie s'identifica con l'eroe (per quanto si tratti di un eroe che lo stesso film presenta come una figura molto più negativa che positiva), e poi, quasi a bilanciare la sua identificazione con un bianco che odia visceralmente gli indiani, rovescia la situazione e immagina uno scenario capovolto, in cui i rapitori sono i bianchi e il vendicatore è indiano.

Questa scena ha però una rilevanza specifica rispetto alle vicende narrate in Indian Killer. Reggie è un "sangue misto" che si sente indiano, non bianco, ma che non può dimenticare un'infanzia segnata dalle percosse e dalle torture psicologiche di Bird, «quel brutale straniero che pretendeva di essere suo padre», che per anni vuole fare di lui un indiano «non ostile». Non a caso, subito dopo aver dichiarato che avrebbe sterminato rapito e rapitori, «Reggie si chiese se fosse stato sottratto alla sua vera famiglia». Si tratta di un'ipotesi assai poco plausibile: che Reggie sia un sangue misto è confermato dagli occhi azzurri che condivide con l'eroe filmico in cui s'identifica. Ma la riflessione è importante perché ci fa capire che la scissione di cui è vittima Reggie ha una sua specifica drammaticità. Nella misura in cui s'identifica tanto con lo spietato vendicatore dei rapitori, quanto con il rapito, la violenza che dovrebbe offrirgli una via d'uscita dall'impasse in cui si trova, si ritorce alla fine contro se stesso. Immaginando che anche lui ucciderebbe Debbie (impersonata nel film da Natalie Wood), ma al tempo stesso immaginando se stesso come un bambino sottratto a una famiglia tutta indiana, Reggie si segnala come una versione esasperata dell'indiano scisso tra l'immagine che ha di sé e quella che di sé gli propone il colonizzatore, perché nel suo caso la scissione s'incarna – letteralmente – nella sua stessa genealogia. La violenza con cui Reggie s'identifica non ha dunque alcunché di liberatorio. Al contrario, si tratta non solo di una violenza omicida, ma, in ultima analisi, suicida.

RITORNO AL FUTURO, PASSANDO DA STAR TREK

er liberarsi dall'"indiano inventato", dal "cowboy" che così spesso è in agguato nelle loro menti, gli indiani devono recuperare una memoria autonoma, necessariamente in tensione con le costruzioni culturali egemoni, ma animata anche dal desiderio di spingersi oltre la dicotomia indiano-bianco, verso un mondo fatto di speranze e utopia, in cui l'altro non è il nemico, il "diverso" da temere o esotizzare, ma un essere umano cui aprirsi senza assimilarlo o esserne assimilati. Dopo avere offerto un esempio di come la cultura di massa può frantumare l'identità indiana nel segno della violenza e della vendetta, voglio chiudere con una poesia dove un tipico prodotto della cultura televisiva americana si trasforma in un'occasione per disegnare «uno spazio idealizzato nel quale un pubblico anglo ascolta e cambia e i nativi ascoltano e rispondono»²⁹.

²⁸ Jennifer Gillan, Reservation Home Movies: Sherman Alexie's Poetry, «American Literature», n. 68, 1996, p. 102.

²⁹ Dean Rader, Word as Weapon: Visual Culture and Contemporary American Indian Poetry, «Melus», n. 27, 2002, p. 161.

Nella poesia *Holodeck*, Wendy Rose (una hopi/miwok) re-immagina lo strumento tecnologico e fantascientifico del titolo (un "Simularore olografico ambientale"), tratto dalla serie televisiva *Star Trek: The Next Generation*, come un angolo della sua mente dove rifugiarsi, non per escludere la realtà esterna, bensì per creare una nicchia immaginaria al cui interno il dialogo è possibile, senza ricatti e risentimenti. La «holodeck» della sua mente proietta una comunità virtuale al cui interno «nessuno mi rimprovera / se mi dispiaccio per me stessa. / Chiedo a tutti di star seduti ad ascoltare. / Il miracolo è che lo fanno». Rose non sogna di fare sua una tecnologia futuristica potenzialmente imperialista per piegare gli altri, i bianchi, al suo volere. «Il suo programma è essenzialmente poetico»: vuole solo che la sua voce umana sia ascoltata da altri esseri umani³⁰.

³⁰ Ivi, p. 160.

DIETRO LE QUINTE

Ho iniziato ad occuparmi della storia ma soprattutto della cultura e delle espressioni letterarie degli indiani d'America trent'anni fa, lavorando a una tesi di laurea sulla storia della stampa indiana negli Stati uniti, frutto di una ricerca svolta presso la Library of Congress di Washington D.C. e la biblioteca del Bureau of Indian Affairs. Durante questo primo lavoro ho ben presto preso coscienza di come qualsiasi discorso sui tentativi che i nativi americani venivano facendo da decenni per conquistare una propria autonomia politico-culturale finisse con l'intrecciarsi inevitabilmente con le immagini degli indiani che la cultura bianca aveva prodotto da Colombo in poi. Mi sono laureato nel 1978 alla Sapienza: durante il movimento del '77, al quale ho partecipato in prima persona, anche se su posizioni assai critiche nei confronti dei gruppi dell'Autonomia operaia, e ho avuto modo d'incrociare e osservare da vicino il fenomeno degli Indiani metropolitani. L'esperienza mi è servita a capire come anche a sinistra si potesse travisare e caricaturizzare la storia, soprattutto la storia di chi è altro e distante, e dunque più agevolmente mitizzabile. Gli Indiani metropolitani erano un gruppo interessante, al cui interno c'erano forse alcune delle teste migliori del movimento, ma l'uso clownesco della figura dell'indiano era per me (e per altri) davvero difficile da digerire. Per un periodo ho trascurato gli indiani, concentrandomi su settori più "tradizionali" come la letteratura americana e la teoria della letteratura, ma al tempo stesso, vivendo per circa dieci anni negli Stati uniti, ho avuto modo di capire meglio quale posizione particolare — al tempo stesso centrale e marginale — gli indiani occupassero nella cultura e nella coscienza civile di quel paese. Proprio verso la fine della mia lunga esperienza americana ho così iniziato a scrivere quello che è poi diventato Post-Tribal Epics: The American Novel between Tradition and Modernity un libro nato anche da un'insofferenza verso la prevalenza (perlomeno all'epoca) di un approccio idealistico e misticheggiante alla letteratura indiana, che a mio avviso tendeva a reprimere il carattere decisamente ibrido e composito della cultura nativa contemporanea, rimuovendola ancora una volta (come accadeva, mutatis mutandis, con gli Indiani metropolitani!) dal campo della storia per ricacciarla nella sfera del mito. Come spero sia chiaro dal mio contributo a questo numero di «Zapruder», troppe volte si tende a prediligere un indiano mitizzato o oracolare, che ha più a che fare coi nostri desideri e le nostre fantasie che con il dato storico. Uno dei destini dell'immaginazione indiana è di essere sempre costretta a fare i conti con l'indiano immaginario — un tema, questo, che ho cercato di esplorare in maniera più estesa in La penna e il tamburo.