

**HAKOMAGAZINE**

**ITAIKO**

14



*Artisti indiani*

*[L'arte] indiana fornisce un controtesto alla metanarrativa americana nella quale è racchiuso un destino di scomparsa e quindi solo con grandi difficoltà e diffidenza può essere inclusa nel canone americano. Il cliché di vittima sacrificale su cui incombe un fosco destino (da Melville a Cooper, da Twain a Faulkner) è sostituito da una galleria di personaggi che hanno complessità, profondità, contraddizioni, drammi e ambiguità, ossia che definiscono se stessi nei termini delle idee e delle necessità sviluppate nel corso della loro storia più recente (Franco Meli).*

#### Referenze iconiche e bibliografiche

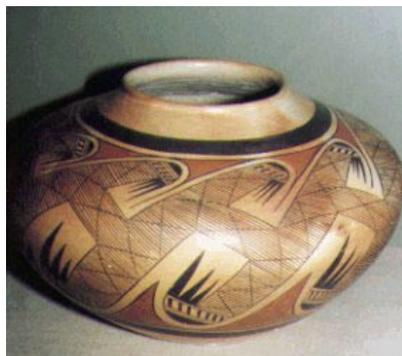
Fotografie di Sandra Busatta

## Sommario

- 3 Editoriale
- 5 I colori musicali della loro poesia
- 13 Canoa spirito S'Klallam
- 15 Legandosi al sacro
- 17 Intervista a Ken Roemer
- 19 Canto di morte, il mio 66° compleanno
- 21 Valentina Firewalks
- 23 Arte e autoaffermazione indiana
- 29 Arte anishinaabe
- 33 Il *Café Cultural* indiano apre ai diritti umani
- 35 Censura e *politically correct*
- 36 *Indian Killer*
- 38 Uccidete l'*Indian Killer*
- 41 Plateau
- 43 *Wakinyan*



## Editoriale



Vaso hopi moderno.



Il pino bianco della Grande Lega degli irochesi sopra il carapace della Tartaruga originale leggendaria su cui è rappresentato il wampum della Lega. Scultura moderna simbolica di autore irochese.

A p. 2: Nampeyo, la ceramista hopi, fotografia di Clark C. Vroman.

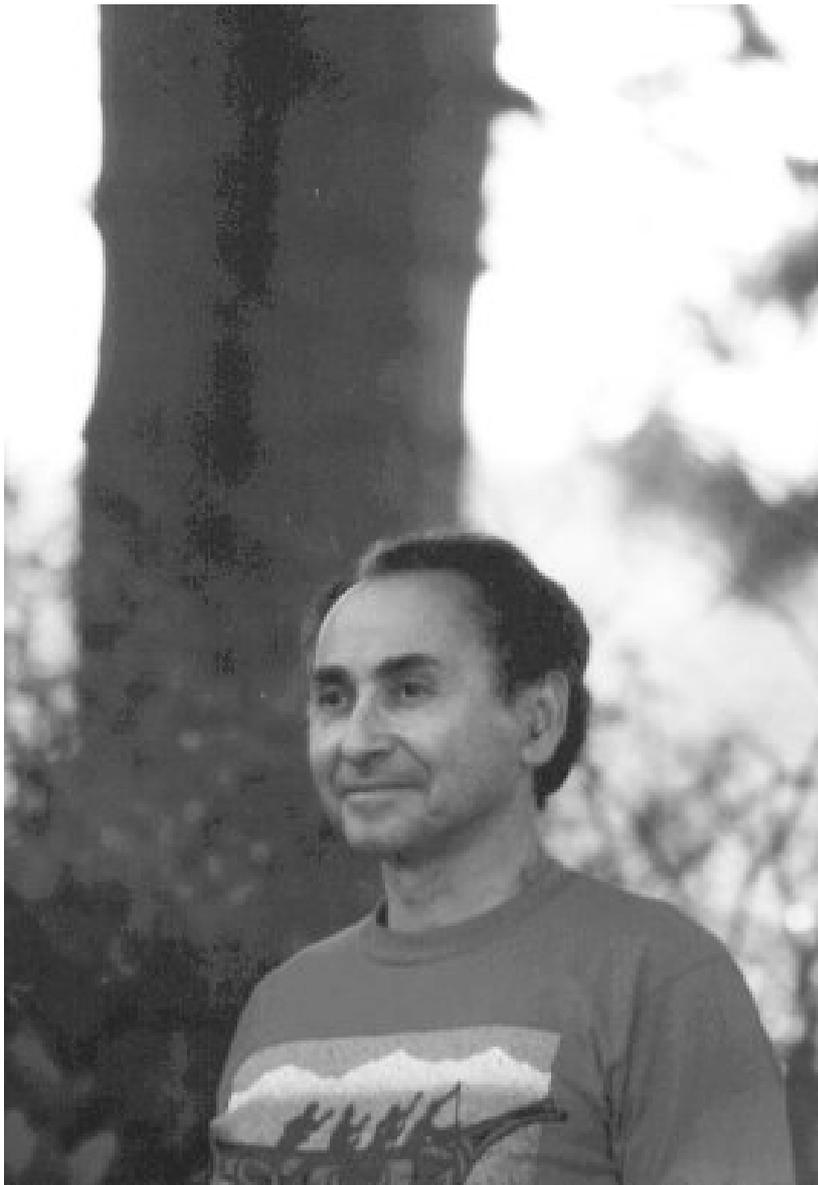
In copertina: Roxanne Swentzell, Santa Clara Pueblo, "L'emergere dei clown", 1988, Heard Museum, Phoenix, AZ.

"Non penso all'essere o non essere indiano. Sono un indiano e dipingo e questo è tutto. Preferisco essere considerato un pittore che è indiano piuttosto che un indiano che dipinge". Non tutti si sono dimostrati d'accordo con R.C. Gorman, navajo: le teocrazie pueblo, per esempio, secondo lui sono "gente di mentalità non molto aperta" e "praticamente dicono all'artista quello che può e non può fare" e i nazionalisti irochesi, come dimostra il catalogo di una recente mostra a Francoforte, oltre a esprimere le stesse censure religiose, si chiedono se esiste non solo un'arte "indiana", ma addirittura un'arte nazionale "irochese".

I popoli nativi americani non possiedono neppure una parola che esprima la nostra idea di arte in nessuna delle loro lingue e i manufatti indigeni hanno dovuto aspettare Picasso e i primitivisti per diventare oggetti "d'arte" nei musei. L'arte "indiana" moderna, dal canto suo, nasce all'inizio del Novecento, grazie a un pugno di maestrine, alcuni commercianti e qualche antropologo e fin da subito si rivolge a un pubblico euro-americano, che stabilisce i canoni e definisce cos'è e cosa non è "indiano". I Tradizionalisti di solito non mettono in dubbio questa visione sentimentale: "...nei miei quadri non c'è assolutamente alcun riconoscimento – nessuno – della nostra disfatta", dichiara Blackbear Bosin, Kiowa-Comanche. "Io descrivo l'America come se semplicemente il 1492 non fosse mai avvenuto".

Solo negli anni Sessanta vi è una reazione e gli artisti più giovani cercano di prendere nelle loro mani le definizioni della loro arte. In questo decennio comincia a svilupparsi un notevole numero di scrittori e, grazie anche all'influenza femminista, di scrittrici, che raggiungono una certa notorietà e, nel caso di Momaday, il premio Pulitzer. Anch'essi, però, hanno un pubblico prevalentemente non indiano e scrivono in inglese. Mentre pittori e scultori non sono ancora riusciti a sfondare presso le grandi mostre e i critici che contano sulla Costa Orientale degli Stati Uniti, gli scrittori se la sono cavata meglio e la loro opera trova ormai quasi sempre posto nelle antologie e nelle storie della letteratura americana, anche se molte librerie tendono a piazzarli negli scaffali di antropologia. Gli intellettuali rappresentano un commento alla società, con le loro opere, ma gli artisti indiani che operano in un contesto artistico neocoloniale, chi rappresentano? In alcune società indiane gli artisti hanno provocato un ostracismo violento oppure totale indifferenza, altri hanno preferito restare nella nicchia dell'arte "etnica" e vendere l'artigianato più costoso del mondo. Qualcuno ha tentato, con più o meno successo, il grande volo del mercato non protetto, ma si è spesso scontrato con l'ottusità dei mercanti d'arte e degli editori, che vogliono il prodotto commercialmente sicuro dei Panda indiani, in cui l'indianità diventa valore aggiunto; altri sono riusciti a sfondare tenendo in sordina la loro origine etnica per essere apprezzati per quel che valevano nella società pluriethnica.

"Sono un artista", ha affermato poco prima della morte prematura T.C. Cannon, Caddo-Kiowa. "Ho qualcosa da dire sull'esperienza che viene dall'essere indiano ma è anche molto di più che solo la mia razza. Ha a che fare con la mia mitologia, quella che creo io stesso. Questo è quello che voglio esprimere nei miei quadri".



*Duane Niatum. Foto di Arlen Sherrill.*

# I colori musicali della loro poesia

*Un importante poeta indiano passa in rassegna la poesia indiana moderna dal suo personale punto di vista.*

Duane Niatum

## I. INTRODUZIONE

Questo articolo sulla poesia indiana mette in rilievo il fatto che è giunto il momento in cui il canone letterario euroamericano apra la porta a questi poeti e accetti la loro arte come parte legittima della letteratura prodotta dagli americani oggi. Per me questa è la maggiore giustificazione per scrivere questo articolo. E se il lettore euroamericano vorrà stare al gioco finirà forse per imparare due cose importanti. La lettura potrà forse mettere in dubbio l'isolamento e il narcisismo culturali offrendo di sperimentare una cultura in molti modi diversi dai propri. Se vogliamo avvicinarci a queste poesie con il desiderio di capire e ricevere nel processo un certo piacere, forse comprenderemo qualcosa di nuovo su noi stessi e la società. Fino a poco tempo fa, la maggior parte degli americani non indiani sembrava avere problemi ad accettare la poesia e le storie indiane perché aveva in qualche modo perduto la fede nella verità delle proprie parole, soprattutto perché l'individuo è sovraccaricato dai mass media di parole totalmente commercializzate o inquinate. È questo che senza dubbio ha ispirato il poeta Ted Hughes a scrivere "Supervendute come detergenti", ondeggiano "le loro lunghe code in

pubblico/ con le loro esclamazioni di puttana".

Ma oggi è possibile introdurre queste poesie a un pubblico più vasto, dato che l'arroganza e gli atteggiamenti di imperialismo culturale hanno cominciato a indebolirsi ed erodersi, anche se non stanno affatto sparendo completamente. Così è evidente che le varie manifestazioni di superiorità culturale, che molti europei ed euroamericani nel XIX secolo e all'inizio del XX secolo ritenevano il dettato quasi di un dio, stanno quietamente svanendo in ondate di de-costruzione.

Possiamo ora imparare dalla sua poesia che per un indiano la verità delle parole è né più né meno della verità rivelata in Natura. Questa fede è legata al fatto che, come poeta tribale, la parola è un oggetto sacro, una forza vitale maschile e femminile e del mondo naturale. Dato che esiste una tradizione orale fino ad oggi le parole sono i vettori della cultura dalle generazioni passate a quella presente e da questa a quella futura. I valori della tribù sono fusi dentro i canti e le storie. È così perché il poeta tribale crede che la parola, se usata con rispetto, sia investita di potere e magia.

Oltre a ciò, questo senso dell'elemento di potere della parola era così comune tra le tribù del passato che la maggior parte credeva che la poesia o la storia

avessero quasi vita propria, indipendente dal suo narratore. Ciò non minacciava in alcun modo l'ego di questi poeti, perché sapevano fin dall'inizio che potevano creare una poesia o una storia perché, semplicemente, erano le corde vocali dell'espressione del loro popolo e che un potere più alto dava loro il dono di restituire alla gente qualcosa che avevano perso molto tempo fa sulla strada che seguiamo sempre dentro il secolo successivo.

La maggior parte dei poeti che trae ispirazione dalle tradizioni orali crede di essere solo il custode della sacra ruota dei sogni dell'arte e della musica; se non altro il poeta tribale pensa che il canto o la poesia gli dia la possibilità di essere più completo, più reale e non viceversa. Perciò, quello che troviamo nelle sue poesie è il modo in cui la parola fa danzare le cose, trasforma la mondanità in spiritualità. Si scopre che la poesia è un mondo a sé. L'immaginazione primaria usa il linguaggio in modo tale che le persone sono intessute nella stoffa della propria arte con la stessa naturalezza con cui l'ambiente e il mondo fisico sono intessuti nel tessuto poetico. Di conseguenza tutte le creature e le cose che esistono sulla terra sono soggetti adatti per la poesia. Quando guardiamo da vicino l'opera dei migliori artisti indiani attuali, non importa in che forma,

riconosciamo che celebrano il quotidiano della società, i suoi colori, le forme, i suoni, la trama, i sogni e la ragione. Sembra che vogliano trasmettere l'essenza delle loro esperienze particolari osservando con acutezza gli eventi quotidiani e le cose del mondo fino ai minimi dettagli. Questi poeti si sforzano di raggiungere una realtà non percepita sotto la superficie dei luoghi e degli oggetti dove viviamo, lavoriamo e ci divertiamo. Così, quando ci avviciniamo all'arte da questa prospettiva, notiamo subito che la poesia tenta di far luce sul presente, in modo da permettere al passato tribale di scintillare in trasparenza. Per questo motivo il suo punto di vista è ciclico. E qualsiasi elemento nella poesia isoliamo come prova, probabilmente scopriremo qualche immagine, idea, emozione o percezione della storia della particolare tribù del poeta. Come ho già detto, questo punto di vista è organico e racconta la sua storia come le stagioni, il girare della terra, il sole e la luna, l'uomo e la donna, la nube e il vento. Per esempio, mentre il sole cede il passo alla luna, l'inverno dà luogo alla primavera, il seme diventa mirtillo, lo sperlano cede il passo alla smokehouse. Comunque, ciò non significa che il poeta tribale e il suo pubblico non siano consapevoli del fatto che l'arte è anche artificio. Per generazioni e generazioni questa gente ha scherzato sull'artificio dell'arte, della politica, della religione, della filosofia e della società umana. Là l'umorismo risuona con tamburi satirici e fischi contro l'artista, lo sciamano, il capo, il guerriero, il commerciante troppo seri. Ciò che li distinguerà come poeti contemporanei dai loro antenati sciamani sarà solo il fatto che la loro estetica e il loro punto di vista hanno assorbito una nuova dimensione con l'influenza della "cultura del mondo" sulle radici delle loro culture tribali. Questo elemento di modernità gioca un ruolo aggiuntivo a quello che creano come artisti. Contribuisce alla loro immaginazione un ulteriore metodo per sviluppare l'importantissimo elemento dell'equilibrio e della proporzione, un elemento fluido in cui l'immagine-simbolo è aiutata a crescere e a cambiare. In un certo senso questa leggera frattura con le proprie radici culturali, mentre entrano nel paesaggio d'esilio

del XX secolo, è in effetti un'immagine-specchio dell'uomo e della donna esiliati che si trova oggi in tutto il mondo.

ne come massima della sua vita e della sua arte "che non puoi trascurare la realtà mentre cedi ai tuoi sogni".

## HARPER'S ANTHOLOGY OF 20<sup>TH</sup> CENTURY NATIVE AMERICAN POETRY

EDITED BY  
DUANE NIATUM



Questa frattura tra mente e corpo nell'euroamericano, il rifiuto che questa relazione contenga la chiave per mantenere qualche sembianza di continuità e unità tra il sé, i sessi, le generazioni, la comunità e il mondo, sembra essere il decesso esistenziale dell'individuo urbano che ha scelto largamente di vivere dentro la propria testa. Sfortunatamente la fantasia non ancorata in qualche modo all'universo fisico ben presto può sorprendere chi vi è occupato creando la sua prigione astratta. Anche Isak Dinesen, vero pilastro del racconto visionario, mantenen-

Contrariamente a questa visione euroamericana che nega il mondo esterno, il poeta tribale abbraccia il mondo oltre il sé. La terra, il mare, il cielo, gli uccelli e gli animali, i pesci e le piante, la pietra e il fiocco di neve.

### II. VALORI TRIBALI: CONTINUITÀ

Ora illustrerò con specifiche poesie come la storia sia utilizzata in vari modi da questi poeti. Il buon senso ha mostrato ai loro antenati nei secoli che è un metodo sicuro per mantenere la continuità tra le generazioni. Un senso perfetto e un esempio di questo bisogno

di continuità tra le generazioni si trova nei versi della poesia di Wendy Rose "Ciò che disse mio padre". Wendy è Hopi/Miwok:

*Comincia, disse, col restituire;/ mentre mangi, essi mangiano/ così non essere mai piena./ Non farlo andare facilmente./ Ricordali/ pensa a quelli/ che furono qui prima,/ ricorda/ come ebbero fame,/ i loro occhi come ciotole vuote,/ quelle costole sporgenti,/ quelle mani minuscole<sup>1</sup>.*

Prendete anche la stanza mediana di "Tentando di leggere i glifi" di Jim Barnes. Questo senso di connessione è più antico dei suoi antenati Choctaw. Jim e il volto di pietra si mescolano in un solo essere, ciò che l'arte e lo spirito trasformatore talvolta sono in grado di fare:

*Mille anni morto, la cascata versa/ fuoco secco nei miei occhi, l'acido del mio sudore solca il volto dipinto che le dita/ scavano. Gli occhi respingono il mio tocco mentre io/ tiro il glifo a me come un amante che se ne va./ Sono corpo per la faccia incisa che non posso/ leggere. Carne e pietra, la mia mente è piena di ossa/ che le caverne nascondono in maglie spesse come neve artica<sup>2</sup>.*

#### COMPLETEZZA

Un altro valore con origini simili è connesso a quello già discusso. Riguarda il modo in cui vediamo noi stessi in rapporto alla natura delle cose, sia animate che inanimate. Come altri valori di cui discuteremo presto, si trova nell'arte e nella società dei paesi di tutto il mondo. È l'idea semplice, ma profonda, che "tutto è uno". È vero, anche se molti scrittori e artisti del XX secolo hanno adottato l'atteggiamento che "l'idea di unità" o "unità tra i viventi e le cose" sia una finzione, e "disunità" e "frammentazione" siano i concetti reali che definiscono noi stessi e il mondo naturale. Essi sostituiscono "tutto è uno" con "tutto è frammenti". Donald Barthelme<sup>3</sup>, per esempio fa dire a un personaggio in una delle sue storie che la sola cosa che gli sembra reale è il frammento. E Helen Vendler<sup>4</sup>, un critico, loda Louise Glück<sup>5</sup> per le sue "narrazioni criptiche" di tipo minimalista. Ma soltanto nella nostra epoca il frammentato e il vago è stato considerato seriamente come elemento d'arte, a prescindere

dalla forma. Prima degli anni Venti e l'apparizione del Surrealismo e del Dadaismo, erano considerati "colpi a buon mercato". Anche se ciò può rappresentare la visione estetica dell'artista e dell'individuo euroamericano, per l'artista indiano e tribale di tutto il mondo sarebbe un suicidio culturale se accettasse per sé questo punto di vista. Tale atteggiamento autodistruttivo mina proprio le fondamenta delle proprie eredità tribali. Questo atteggiamento che rinforza il cinismo chic della cultura consumistica non è naturalmente nuovo. È nell'aria almeno quanto il Movimento Nichilista del XIX secolo. Infatti, parecchie teorie della scienza moderna, nel loro modo obliquo, hanno contribuito a questa visione mentre servono sempre più la politica e il mercato. Ma per la maggioranza degli indiani fai parte di quello che vedi quanto quello che vedi fa parte di te. Questa visione del mondo è evidente nella seguente sezione poetica di Jim Barnes. Sono anni che mi stupisco al suono improvviso del ticchettio del flicker, ma non sono mai diventato una cosa sola con questo uccello come fa Jim Barnes in questa stanza da "Tre canti da un campo petrolifero del Texas":

*Nell'ordine dei picchi/ il flicker è re/ del terreno e del tronco:/ vestito in cravatta nera/ e panciotto martellato,/ parla con l'autorità/ di un battipalo.<sup>6</sup>*

#### L'IDEA DI LUOGO

L'idea di luogo è un altro modo in cui questi poeti tribali si ancorano alla realtà e sognano che ci possa essere un domani. Non possono ignorare il sentiero ambivalente dell'illusione, dormienti o svegli, ma l'illusione è bilanciata nelle loro poesie dal sentimento di breve conoscenza di ciò che il loro luogo attuale oggi nel più grande contesto delle cose e del mondo è in realtà. Il tono e la visione della loro poesia definiranno presto il contesto più ampio delle cose e del mondo e come vedono se stessi in rapporto al mondo in cui vivono. Scopriamo in questi poeti che la forma è inestricabilmente connessa alla melodia e al movimento. Qualunque resa adeguata della loro opera dovrebbe trasmettere in cifre native i molti sentieri sensoriali e del capovolgimento del mondo, del ristabilimento spirituale e immanente

nell'Unità della natura e la fratellanza di uomo, animale e universo.

L'idea di luogo, il suo significato per il poeta tribale, si può riconoscere facilmente nella poesia di N. Scott Momaday "A un bambino che corre con le braccia aperte a Canyon de Chelly". Momaday è un Kiowa dell'Oklahoma, ma ha vissuto in passato per molti anni nella riserva Navajo in Arizona, dove si trova il Canyon de Chelly:

*Sei piccolo e intenso/ nel tuo movimento, completo./ esprimi piacere,/ alle tue spalle l'immensità;/ cumuli di sabbia si/ sfaldano e roteano/ in fessure di luce/ e di ombra. Tu abbracci/ lo spirito di questo luogo<sup>7</sup>.*

La meraviglia nel tornare a cantare le connessioni della vita ancestrale è come la trama della luce del mattino, che mantiene queste voci separate in un solo cerchio. Ciò che si intende per connessioni ancestrali è la fede che l'indiano non abbia mai guardato la terra o il fiume o i laghi o le montagne che circondano il suo villaggio senza vedervi la casa e il sentiero dei suoi nonni e delle sue nonne. Così, "cantando l'anima del cantore è posta in armonia con l'essenza essenziale delle cose"<sup>8</sup>.

III. "I MIEI FIORI NON PERIRANNO/ NÉ I MIEI CANTI CESSERANNO;/ SI DIFFONDONO SI SPARPAGLIANO".

Qui voglio menzionare un altro fatto storico. C'è sempre stato un posto per la poesia nella vita degli indiani. Fin dalla nascita della prima tribù c'è stato un sentiero di trasformazione delle esperienze della vita in canti. I miti, le leggende e gli scherzi tribali narrano di persone che cantavano su quasi ogni evento della loro vita. Ci sono canti di nascita, morte, fertilità e rinnovamento, gioia e tristezza, lavoro e gioco, sogno, semina e raccolto, caccia e pesca, amore e odio, paura e fiducia. "Gli antichi" (antenati tribali) sentivano che non c'era esperienza che non potesse essere trasformata in canto per il respiro e la danza della gente. Naturalmente ci sono delle differenze da riconoscere tra le antiche canzoni e le nuove. Le antiche canzoni non erano isolate dal più ampio tessuto sociale e spirituale, per esempio. I canti nei giorni antichi NON erano considerati arte. Oggetti artistici come poesie, pitture, sculture, vasi, stuoie

erano considerati espressioni della comunità nel suo complesso, non come opere personali, egocentriche. Fare il lavoro di artista faceva semplicemente parte integrante della normale routine della tribù. Arte, lavoro, gioco, religione e società, solo per nominare alcune delle cose che facciamo come gruppo, erano collegate tra loro come singolo filo di esperienza tribale.

Così queste culture erano prive di uno Shakespeare, un Keats, una Emily Dickinson. Ciò era dovuto in gran parte al fatto che la maggior parte dei canti erano creati in modo anonimo. In tali comunità l'autoindulgenza e l'egoismo erano considerati una forza distruttiva e in cattiva forma. La volontà individuale e l'atto creativo erano soggetti ai bisogni e ai desideri della tribù. Come artista ci si aspettava che tenessi un basso profilo. Come ha ben detto N. Scott Momaday: *Per comprendere il vero impeto della contemporanea/ poesia nativa americana, è necessario/ capire la natura della tradizione orale. Fino/ a poco tempo fa, i canti, gli incanti e le preghiere/ del nativo americano – quelli incorporati esclusivamente/ entro la tradizione orale; cioè, la loro esistenza/ era interamente indipendente dalla scrittura*<sup>9</sup>.

Perciò, se ascoltiamo e leggiamo attentamente la poesia di questi autori contemporanei, riconosceremo certe credenze e atteggiamenti fondamentali verso la natura e lo spirito del linguaggio e della letteratura e la continua fede dell'uomo e della donna nel sacro potere delle parole. Natalie Curtis ha detto in *The Indians' Book* «il canto è il respiro dello spirito che consacra l'atto di vita». Perciò il valore tribale unificante maggiormente prevalente che si scopre in poesia è l'anima che canta per la propria famiglia allargata.

Ogni artista indiano che mi ha ispirato ha intessuto questo filo importante nel materiale dell'opera. "Sogno di rinascita" di Roberta Hill Whiteman, un'oneida del Wisconsin, dimostra certamente il valore della parentela nella forma più vicina alla tradizione orale, cioè la lirica breve. Gli Oneida provenivano originariamente dallo Stato di New York ed erano membri della leggendaria Confederazione irochese. Le sue parole mostrano il potere risanatore del canto. Come può diventare un'ala o una

meditazione verso un corpo malato o uno spirito stanco. Questa è la stanza finale:

*Ho sognato un assoluto silenzio gli uccelli erano fuggiti./ Il sole, una misera speranza, era di nuovo sano./ Abbiamo bisogno di essere purificati dalla furia./ Ancora una volta le aquile saneranno le*



Louise Erdrich.

*nostre preghiere./ Dimenticheremo la stranezza della vostra pietà./ Qualcuno ungerà le tombe con polline./ Qualcuno di noi può vegliare privo di vergogna./ Qualcuno si alzerà quel chiaro mattino come le rondini*<sup>10</sup>.

C'è un antico canto azteco che dichiara che il vero artista è uno che crea dal cuore e lavora con piacere. Questa poesia di Whiteman echeggia nel suo modo unico quello standard rigoroso. E parla con sagacia quando dice: "Mani consuete trasportano i pallidi resti di omicidi dimenticati", tuttavia riesce alla fine a unificare i sé perduti, riguadagnare il terreno perduto, trasformare il dolore in una visione di risanamento. È probabile che entriamo nel suo tessuto verbale perché ella va incontro senza scomporsi alla parte sdruciolevole della vita, la disperazione dell'anima del suo popolo e la sua stessa con un senso di impegno e meraviglia.

Nel brano seguente siamo nuovamente testimoni del forte senso che lei ha del rapporto con la comunità della sua gente e anche con le stelle. Queste sono le

ultime due stanze di "Trapunta a stella": *Trapunta a stella, cucita dalla luce dell'alba da dita/ di pietra, porta via quei tocchi/ intesi per pelli più curiose,/ ungiaci con erba e aria di crepuscolo,/ così possiamo abbracciarci, due radici amare/ che spingono indietro nella polvere*<sup>11</sup>.

Ma non vediamo alcun senso forzato di valori tribali in questi versi. Qui la forza sta in quanto i valori sono fusi entro la tessitura della poesia, come se la trapunta fosse il narratore, come probabilmente è. Ella ci dice nelle note dietro il libro che la trapunta a stella era fatta dalle donne indiane delle Pianure per i loro figli e nipoti. Sono così importanti per la gente delle Pianure che un giovane si porta una di queste coperte nella sua ricerca di visione sulle sacre montagne dei suoi antenati. Così vediamo come tesse una generazione dentro il tessuto della vita della generazione successiva e di tutte quelle che seguono, dato che molto del suo valore nasce dal passaggio del suo spirito da una generazione alla seguente.

Guardiamo ora come Simon Ortiz, un Pueblo Acoma del Sudovest, lega in un sacro fagotto tutti i valori che abbiamo discusso in questo articolo. La sua poesia "Una storia di come un muro sta in piedi", ci porta un'esperienza in cui suo padre mostra, mentre lavora con il fango e la pietra a qualcosa che sta costruendo, come un muro di pietra vecchio di quattrocento anni sia il nonno suo e di suo figlio e come, se uno guarda da vicino la sua natura, i più piccoli dettagli del suo disegno e della sua forma, possa mostrare come tutte le parti stiano insieme in una relazione armoniosa con la terra intorno e la terra dentro di sé. Ecco la prima stanza della poesia: *Mio padre, che lavora con la pietra,/ mi dice: Questa è la sola parte che vedi,/ le pietre che sembrano essere/ solo impaccate all'esterno"/ e con le sue mani posa la pietra e il fango/ al loro posto. "Sotto/ quello che sembra pietra libera,/c'è una pietra legata insieme"/ Intreccia una mano con l'altra/ adattando le ossa della sua mano/ e le dita. "Questo è quello/ che lo tiene insieme"*<sup>12</sup>.

Nel brano seguente di un'altra poesia Ortiz ci dà il senso di come sia naturale il sentimento Pueblo di sentirsi fratello o sorella con tutte le cose di fronte a noi,

che sia terra, acqua o animale. Ortiz è con suo fratello nel loro campo di mais. Il titolo è “La canzone di mio fratello” e queste sono la terza e quarta stanza:

*Mio padre si è fermato a un certo punto/  
per mostrarmi una zolla rivoltata;/  
l'aratro aveva scoperchiato/ la buca del  
nido di un topo/ nella soffice sabbia  
umida./ Molto gentilmente, tirò via i  
minuscoli animali rosa/ nel palmo della  
sua mano/ e mi disse di toccarli./ Li  
portammo sull'orlo/del campo e li  
mettemmo all'ombra/ di un'umida zolla  
di sabbia<sup>13</sup>.*

Da queste stanze vediamo come il poeta non stia solo parlando per sé, la sua famiglia e la sua tribù, ma per ogni cosa intorno a lui, compresa una creatura così minuscola come un topo di campagna e i suoi neonati.

Prima di discutere altre idee sul suo lavoro, vorrei tornare a qualche brano della Whiteman. In un'intervista con Joe Bruchac ella afferma che il poeta che scrive una poesia è molto simile a una donna che cuce una trapunta; la sua scrittura tratta i misteri della vita e tenta di capire e apprezzare meglio quella relazione. Per lei come artista è molto importante essere e sapere di essere Oneida. Per inciso, questo ricorda quello che hanno detto molti altri artisti indiani. L'attrazione è come una patria e ciò che offre questa connessione. Ella conferma ciò che hanno detto molti altri scrittori e artisti sulla forte sensazione di essere banditi e sull'importanza di tentare di rimettere tutto insieme. Come per molti altri scrittori, la prima esperienza e la sensazione dell'esilio nella propria terra si sperimenta nell'infanzia.

Ma in “La giocatrice di semi” siamo testimoni di un'altra dimensione della sua arte: qui la poetessa ci mostra lo scambio meraviglioso che può avvenire tra due arti. In questa poesia ella trae spunto da un quadro dell'artista Lakota Oscar Howe. È in qualche modo una poesia descrittiva nella sua narrazione, mentre si concentra sulla giocatrice di semi in una danza vorticoso mentre lancia i suoi semi. Ha la sensazione che la vita sia rinata e la sua danza è rivelata nelle parole della poesia:

*Quando l'ombra corrente diventa  
serpente/ la sua cura è come la monta-  
gna s'erger/ al di là della sua linea di  
dolore. Allora,/ schizzando i suoi semi,  
ella ordina/ alla rondine di volare sulle  
ondulate colline<sup>14</sup>.*

La poetessa ci offre simbolicamente le due polarità che continuano a farci meravigliare di noi stessi e del mondo, cioè del modo in cui il serpente a sonagli della terra e la rondine del cielo, i due poli della carne e dello spirito sono messi insieme in una nuova unità. In alcuni versi successivi ella parla direttamente all'artista:

*Hai detto che nessuno ha mai compiuto  
l'intero cerchio,/dalla passione attraver-  
so il disegno e ritorno/ verso ciottoli  
umidi di luce lunare<sup>15</sup>.* La consapevolezza della nostra finitezza ci fa volare o strisciare per sempre. Desideriamo ardentemente credere che esista un'unità tra la vita e la morte, la terra e il cielo, ma sappiamo troppo bene che nessuno è tornato dalla morte per dirci se è vero o possibile. Ma in altri versi ella ci mostra la fonte risanatrice per questo desiderio nell'arte, che ella vede nella natura: *Quanto facilmente la pioggia cuce a  
punto croce/ un fiore sul parabrezza,  
velocemente/ tira i fili, variando la  
riga<sup>16</sup>.*

Dovremmo apprezzare quello che lei forse intende e può darsi che nel nostro piccolo lo facciamo, come suggeriscono questi versi:

*La polvere leggera come una foglia e la  
sua mano ferma/ Concede alla mia  
volontà il suo angolo di quiete<sup>17</sup>.*

Louise Erdrich, poetessa e romanziera, è membro della Turtle Mountain Band of Chippewa del North Dakota. Ha detto in un'intervista che è importante che quelli che leggono la sua opera ricordino che ella proviene da una cultura e da un'origine molto meticciosa, che certamente comprende i Chippewa, i tedeschi e i francesi. Questo è vero anche di altri autori indiani, come Leslie Marmon Silko, N. Scott Momaday, Wendy Rose, Paula Gunn Allen e Maurice Kenny, per esempio. Questo fatto, ci assicura, ha un'influenza immensa su di lei come persona e come scrittrice. Spesso detta come e cosa scrive. Afferma di non tentare mai di controllare consapevolmente ciò che scrive, ma di lasciarlo fluire come se avesse una volontà propria e paragona un poeta o uno scrittore a un medium durante una seduta spiritica. Lasci che la voce dei tuoi personaggi parli attraverso di te. Ci dice quello che molti altri scrittori tribali ci hanno detto in altro modo. Cioè, se sei un sanguemisto, non ti è mai permesso

di dimenticare che sei un emarginato, un alieno che vive nella società americana. Le forze di questa società non si stancano mai di dire a un sangue misto che non si adatta entro i loro schemi sociali. Come lei dice, la voce più forte che guida la tua arte può davvero essere la voce dei tuoi antenati tribali a causa di questo paradosso.

“Collegi indiani: i fuggitivi” è una buona introduzione alla sua poesia, perché simboleggia una realtà ingabbiata con cui tutti i giovani studenti indiani delle scuole medie e delle superiori devono venire a patti durante la loro giovane vita. In generale, tutte le scuole dell'Ufficio Affari Indiani (BIA) del paese sono a centinaia, se non a migliaia di miglia di distanza dalle terre tribali degli studenti [Entrambi parlano per sentito dire, dato che quei collegi sono stati chiusi intorno agli anni Venti e Trenta e, comunque almeno metà degli studenti indiani, come i medici-scrittori Charles Eastman e Carlos Montezuma, li ha apprezzati, N.d.T.]. Come conseguenza, gli studenti sono sradicati dai loro sistemi di solidarietà tribali e familiari a un'età molto impressionabile. La poesia riflette anche un tipo di fuga completamente diverso da quello che sperimentano i giovani bianchi. I bambini bianchi fuggono dalle case dei loro genitori, mentre i bambini indiani fuggono dall'ambiente impersonale e sterile delle scuole del BIA verso le case dei genitori e il territorio amico. (Queste scuole comprendono sia le scuole residenziali che quelle religiose che allontanano i bambini dalle loro case e dalle loro culture). È una vecchia tecnica per costringere gli studenti all'acculturazione. Come dice la Erdrich nella sua poesia, disperati alcuni studenti indiani riconoscono che devono agire per conto proprio se devono liberarsi della trappola del collegio:

*Vagoni merci che incespicano verso  
nord in sogni/ che non aspettano noi. Li  
afferriamo al volo<sup>18</sup>.*

Scopriamo presto che i nostri sforzi per raggiungere la libertà sono senza speranza, il fatto è che la fuga è sempre di breve durata:

*Osserviamo attraverso le fessure nelle  
tavole/ mentre la terra comincia a  
ondeggiare, ondeggiare finché fa male/  
essere qui, al freddo negli abiti da  
regolamento./ Sappiamo che lo sceriffo*

*sta aspettando a metà corsa/ per portarci indietro. La sua auto è muta e calda*<sup>19</sup>.

Nella macchina dello sceriffo durante il ritorno a scuola questi studenti imparano qualcos'altro sulla vita, il duro modo della routine dell'alienazione:

*L'autostrada non rolla, mormora soltanto/ come un'ala di lunghi insulti. Le consuete verghe/ di antiche punizioni vanno avanti e indietro*<sup>20</sup>.

Ma con l'occhio freddo dell'ironia, un altro insegnante della strada che ci fa abbassare la cresta, questi giovani imparano la sopravvivenza a prescindere da quante volte sono stati catturati in fuga e riportati a scuola. Imparano in fretta che il dolore guadagnato sulla strada è un maestro migliore di quelli che si trovano a scuola. Questi giovani imparano trasformando quel dolore in fuga mentre ci parlano nella poesia, mentre sfregano i marciapiedi:

*Le nostre spazzole tagliano la pietra in archi acquosi/ e nel bagnato fragili profili tremano chiari/ per un momento, cose noi ragazzi pressammo sullo scuro/ volto prima che indurisse, pallido, ricordando/delicate vecchie ingiurie, le spine di nomi e foglie*<sup>21</sup>.

“Jacklight” illustra quanto facilmente un indiano in armonia con le proprie tradizioni tribali possa assumere la voce di un animale, una ghiandaia azzurra o un ruscello e convincerci della naturalezza dell'atto di trasformazione: *Siamo giunti all'orlo dei boschi/ fuori dall'erba bruna dove dormimmo, non visti./ fuori dai rametti intrecciati, fuori dalle foglie chiuse a fatica,/ fuori dal nascondiglio*<sup>22</sup>.

Siamo sorpresi di scoprire che questi non sono uomini che cacciano nella foresta, ma gli animali che sono cacciati. I versi successivi lo confermano:

*Sentiamo l'odore del rozzo acciaio delle canne dei loro fucili,/ olio di visone su cuoio, le loro lingue d'orzo acerbo*<sup>23</sup>.

Ma sembra evidente che questi animali sono giunti all'orlo della foresta per uno scopo, dato che veniamo a sapere che

sono giunti a questo limitare per troppo tempo ora ed è tempo di cambiare:

*Tocca a loro ora/ tocca a loro seguirci. Ascolta/ posano il loro equipaggiamento./.../ E ora compiono i loro primi passi, non sapendo/ quanto sia profonda la foresta e senza luce*<sup>24</sup>.



Simon Ortiz.

Questi animali potrebbero forse mostrare a noi e ai cacciatori che sono la nostra famiglia perduta, quello che noi tutti abbiamo cercato, il sentiero di ritorno da dove siamo venuti?

#### IV. DOPO TUTTO, COS'È LO SCRIVERE SE NON SOGNO CONTROLLATO? (BORGES)

Quando sei costretto a sopravvivere socialmente, economicamente e spiritualmente alla mercé assoluta di una cultura dominante e predatoria che fa ancora tutto quello che può per spezzare ulteriormente le tue fonti di potere, saresti uno sciocco a non continuare la tradizione di sognare un sentiero di trasformazione al di là del paradosso della tua prigione fisica. Così non sorprenderà che ciascuna regione culturale dell'America indiana abbia uno schema di sogno che usa come trampolino di lancio verso la libertà. Ciascuno trova quel trampolino volgendosi alle fonti inesaurite delle proprie immagini tribali e ai simboli,

antichi e moderni. Questa è una potente medicina perché l'immagine-simbolo con un'anima e un corpo, quello che respira da dentro e da fuori la sua forma, ci trascina, non importa se veniamo dalla California, lo stato di Washington, la Francia, il Sudafrica, il Perù, l'Olanda, l'Ohio o la Cina. Quello che gli artisti hanno scoperto durante gli ultimi centocinquanta anni, e la scienza moderna conferma, è che esiste solo un fluido cerchio di connessioni attraverso il quale i molti piani dell'essere e del fare, del sentire e del pensare, del vedere e del sognare, del vivere e del morire, sono raggi collegati sulla singola nota dell'esperienza. Questa è la luce dorata tra i nostri mondi. Ci mostra come possiamo vedere l'altro, uomo o donna, bambino, pesce, montagna, pietra, più che come un estraneo, un tipo. Questa idea di visione unificata è caratteristica dell'opera di quasi tutti gli artisti indiani che ho incontrato. Come i cercatori di visione del Primo Popolo, questi poeti contemporanei aggiungono i loro canti alla ruota dei sogni degli anziani e cantano per la sopravvivenza e il rinnovamento.

Dato che le tribù hanno sempre tentato di vivere in armonia con le leggi fisiche della Natura, il senso del tempo è stato visto in termini del modo in cui è sperimentato nel mondo naturale. Questa parentela è ancora importante per la gente. Al contrario, sembra un punto di vista che i loro contemporanei euroamericani hanno respinto o negano che esista. È questa una delle ragioni per cui Santayana, il filosofo americano moderno, ha detto molti anni fa “quelli che non riescono a ricordare il passato sono i primi a ripeterlo?”

Ma è ugualmente importante sottolineare i vari modi in cui usano lo spirito: può essere il loro maggiore modo di espressione, non importa in che arte. E Vasily Kandinsky, nel 1912, uno dei maggiori innovatori dell'arte occidentale moderna, non ha fatto questo commento sullo spirituale in arte?

*Parlare di mistero in termini di mistero/ non è questo contenuto? Non è questo lo/ scopo conscio o inconscio/ dell'urgenza obbligatoria a creare?*<sup>25</sup>

Il mio scopo principale però è stato quello di mostrarvi come questi poeti rivelino gli illimitati modi in cui lo spirito si esprime in un popolo e come i

Mohawk, i Pueblo, i Blackfeet, gli Oneida, i Choctaw, gli Hopi e i Miwok e molte altre tribù provenienti dal primo fuoco del mattino abbiano miracolosamente unito il mondo fisico e spirituale nello stesso spazio e nello stesso momento nel tempo. Questa centralità e integrazione di opposti contrastanti, i piani di luce e ombra della realtà, continuano ad essere la tela più vasta della loro arte e ciò che può dimostrare di essere il legame più solido nel sacro anello della loro immaginazione. Infine, possiamo scoprire ancora una volta come questi poeti sfidino i loro critici euroamericani che sostengono che le culture e gli spiriti degli indiani sono solo un piccolo filo spezzato nel passato del Nordamerica, al di là del riconoscimento e destinate all'estinzione. Perché se scegliamo, possiamo con certezza sentire la cadenza unica di questi poeti e, con quella che chiamo una visione aperta, attiva, vedere le parole del loro

sangue danzare ancora e ancora in queste poesie più pieno e profondo di qualsiasi fiume d'estate.

#### Note

<sup>1</sup> Rose, *The Half-Breed Chronicles*, Los Angeles, West End Press, 1985.

<sup>2</sup> Barnes, *La Plata Cantata*, West Lafayette, Purdue University Press, 1989.

<sup>3</sup> Romanziere e autore di racconti, considerato da alcuni critici uno degli scrittori americani più innovativi dagli anni Sessanta in poi.

<sup>4</sup> Post nuova critica americana, la supposta controparte femminile di Harold Bloom.

<sup>5</sup> Poetessa americana.

<sup>6</sup> Barnes, *La Plata Cantata*.

<sup>7</sup> Niatum ed., *Carriers of the Dream Wheel*, New York, Harper & Row 1975; trad. Franco Meli.

<sup>8</sup> Mary Austin, dalla sua introduzione ad *American Indian Poetry*, curata da George W. Cronyn, XIV, New York, Ballantine Books 1972.

<sup>9</sup> Momaday, *Carriers*.

<sup>10</sup> Whiteman, *Star Quilt*, Minneapolis, Holy Cow Press 1984.

<sup>11</sup> ibidem.

<sup>12</sup> Niatum ed., *Harper's Anthology of Twentieth Century Native American Poetry*, San Francisco, Harper & Row 1988.

<sup>13</sup> ibidem.

<sup>14</sup> Whiteman, *Star Quilt*, pag. 74.

<sup>15</sup> ibidem.

<sup>16</sup> ibidem.

<sup>17</sup> ibidem.

<sup>18</sup> Harper's Anthology, p. 334.

<sup>19</sup> ibidem.

<sup>20</sup> ibidem.

<sup>21</sup> ibidem.

<sup>22</sup> ibidem.

<sup>23</sup> ibidem.

<sup>24</sup> ibidem.

<sup>25</sup> Highwater, *The Sweet Grass Lives On*, New York, Lippincott & Crowell 1980.

*Esibizione dei Chilkat Dancers al Chilkat Center for the Arts in Haines, Alaska, presentati dall'Alaska Indian Arts, Inc., un'associazione no-profit dedicata al revival e alla conservazione dell'arte e delle culture delle tribù della Costa Nordovest. Più di 25 anni fa, Carl W. Heinmiller, un ex maggiore dell'esercito e hobbysta, incoraggiò i vecchi chilkat a far rivivere la loro cultura. I chilkat di Haines e dell'area di Klukwan erano i capi di guerra dei tlingit e organizzavano spedizioni fino all'attuale Seattle e verso l'interno fino allo Yukon. Tra gli oggetti più pregiati erano le chilkat blanket (coperte chilkat) dai motivi rituali, alcune delle quali sono ancora usate nelle rappresentazioni. Attraverso queste opere teatrali appositamente rimaneggiate dalla tradizione, la cultura viene conservata per i giovani, che ricevono una paga come attori, senza tuttavia tradire il segreto cerimoniale.*





*Canoa S'Klallam. Foto di Philip H. Red Eagle.*



*Canoa di guerra S'Klallam. Foto di Philip H. Red Eagle.*

# Canoa Spirito S'Klallam

Duane Niatum, Luna dell'Erba Secca  
(pubblicato in "Raven's Chronicles", trad. S. Busatta)

My paddle keeps to the sun's path,  
pulls back home to sea,  
my blood on its travels to the whirling depths.  
From bow to stern our canoe drops and rises,  
embraces each trough cleansed  
by family singing from coastal cliffs.  
We join our brothers and sisters  
in canoes from other villages  
in the circle of kelp and spray,  
seal and whale; ride the moving hills,  
slide sideways and down, then straight up,  
each paddle touching the sky.

The drumbeat slips beneath the current,  
rattling from genes to prow,  
returns to ancestral fire and form  
emerging from the trail of cutwater.  
From dawn to night we are the ribs  
of great grandparents, soar like cormorants  
on the green crest; offer our children  
a dream stronger and bolder than rage or war.  
Salt drying on our face and hands braids  
our bodies into spirals of dusk,  
evening star and Milky Way, hones  
us for the split hurdle as we speak  
with night weavers like the old growth  
voice of red cedar dipping into light  
who mirrors our coming-home story.

*La mia pagaia mantiene il percorso del sole,  
mi riporta a casa verso il mare,  
il mio sangue sui suoi viaggi verso le turbinose profondità.  
Da poppa a prua la nostra canoa cade e sorge,  
abbraccia ciascuna cavità purificata  
dalla famiglia che canta da falesie costiere.  
Ci uniamo ai nostri fratelli e sorelle  
in canoe da altri villaggi  
nel cerchio di kelp e schiuma,  
foca e balena; cavalchiamo le mobili colline,  
scivoliamo di lato e in basso, poi dritta,  
ogni pagaia che tocca il cielo.*

*Il battito di tamburo scivola sotto la corrente,  
risuonando dai geni a prua,  
ritorna a fuoco e forma ancestrali  
emergendo dalla scia di tagliamare.  
Dall'alba alla notte siamo le costole  
di avi, ci ergiamo come cormorani  
sulla cresta verde; offriamo ai nostri figli  
un sogno più forte e audace della rabbia o la guerra.  
Il sale che asciuga sui volti e le mani intreccia  
i nostri corpi in spirali di crepuscolo,  
stella serotina e Via Lattea, ci affila  
per l'ostacolo spaccato mentre parliamo  
con tessitori notturni come d'antica crescita  
la voce del cedro rosso che s'immerge nella luce  
che rispecchia la nostra storia di ritorno a casa.*

# Legandosi al sacro

*Un'intervista al poeta Duane Niatum, partecipe del grande revival delle canoe da guerra della Costa Nordovest*

Jean Musser

*Il revival della tradizione di costruzione delle grandi canoe e i rituali connessi ebbe vita tra gli indiani della Costa Nordovest durante il Centenario dello stato di Washington nel luglio 1989, quando le tribù di Washington compirono l'ormai famosa Regata a Seattle. Quattro anni dopo, nel 1993, sette canoe provenienti dalle nazioni dell'Olympic Peninsula e del Puget Sound si unirono a venti canoe delle Prime Nazioni canadesi per la Regata verso Bella Coola, sulla costa centrosettentrionale della Columbia Britannica, un viaggio di 1200 miglia. Tom Heidlebaugh, scrittore, storyteller e antropologo di Tacoma, rappresentò una forza trainante nel revival della cultura della Grande Canoa. Dopo molti incontri con gli anziani, i sostenitori della canoa e le comunità coinvolte, la nazione sugumish invitò a intraprendere un viaggio circolare, che avrebbe avvicinato la gente e coinvolto i giovani di tutte le tribù. Fu tenuto nel luglio 1995 e iniziò allo Twanoh State Park sul Canale Hood, dove gli skokomish celebrarono una festa. Dopo essere sbarcati a Port Gamble, ci furono*

*Duane Niatum e la canoa. Foto di Jean Musser.*



*altre feste offerte dai S'Klallam, che si unirono con una loro canoa per il viaggio di ritorno a sugumish, dove vennero celebrate un'altra festa e le cerimonie di chiusura. Anche se Heidlebaugh ora è morto, le cerimonie della Grande Canoa sono diventate parte integrante della cultura indiana della Costa Nordovest. Alla fine di luglio e l'inizio di agosto 1997, un gruppo ancora più numeroso, che comprendeva canoe tribali provenienti dal Canada, ha preso parte a un viaggio cerimoniale in canoa, che si terrà ora ogni quattro anni.*

*Duane Niatum, un poeta di fama nazionale, ha preso parte al viaggio del 1997. Era la sua prima esperienza del genere, l'ho intervistato il 5 agosto 1997, due giorni dopo il suo ritorno dal viaggio in canoa e un'altra volta il 21 settembre 1997, durante una breve escursione a Bly e Fort Hadlock, per fotografare la canoa di Jamestown e il luogo di importanti ricordi infantili. Niatum è un discendente del primo capo S'Klallam a Tsetsibus.*

5 agosto 1997

Mi sento come se stessi ancora rollando dopo due giorni che ho lasciato la canoa. Questa mattina mentre mi radevo ho quasi perso l'equilibrio. Per me è sembrato un lungo viaggio, anche se, dato che mi sono unito tardi, ho fatto solo 25 delle 35 miglia da S'Klallam Bay a Neah Bay e di là fino a La Push.

D: Quali scoperte hai fatto mentre eri sull'acqua?

R: Quando guardi il mare da una certa distanza, sembra piatto. Ma quando vai fuori a trenta nodi di vento puoi vedere la canoa di fronte a te svanire completamente per qualche secondo, finché non riaffiora dall'altra parte dell'onda. La canoa scolpisce l'acqua. Cavalca bene il mare, com'era stata progettata fare con le sue belle linee. Impari che il mare è un paesaggio di colline ondeggianti. Ha i suoi ritmi che sono molto polifonici. È una bella cosa da sperimentare; so che non lo dimenticherò mai, me lo porterò nella tomba.

D: Quali sono i pericoli?

R: Le canoe possono capovolgersi; per questo motivo ciascuna ha una barca appoggio. Su a nord, prima che

mi unissi al gruppo, c'era un diabetico in una canoa che si è rovesciata. Era molto sensibile al freddo e la barca appoggio lo tirò fuori dall'acqua in fretta.

D: Ha fatto qualche differenza il fatto che eri un nuovo arrivato? Che eri più vecchio?

R: No, sono stato trattato come chiunque altro. Tutti si davano una mano. Di notte si cantava e si danzava molto. E c'erano molti ringraziamenti, una tribù verso l'altra e c'erano canti per onorare i visitatori e canti per onorare gli ospiti. La vita tribale è altamente ritualizzata e stratificata e in ogni momento si pratica il protocollo. Dopo i festeggiamenti, comunque, cominciavano i canti e le danze, che duravano spesso fino all'una o l'una e mezza del mattino.

D: Da quanto lontano veniva questa gente?

R: Qualcuno veniva dal Canada; erano in acqua da tre settimane e avevano fatto circa 1200 miglia. Devi capire che non venivano in linea retta. Si è unito a noi anche un gruppo dalla California, anche se non erano capaci di governare una canoa. Comunque, ne avevano costruita una da una grande sequoia. In mezzo a questo gruppo c'era una bella donna indiana. (Niatum ha preso un frammento di conchiglia abalone dalla tasca, lo ha studiato e me lo ha porto. Opalescente. Un lato verde blu liscio, l'altro più rozzo, bianco e gessoso). Uno dei californiani me l'ha data.

D: È stato difficile adeguarsi alla fatica fisica?

R: Durante i primi due giorni mi sembrava che pagaiassimo tutto il giorno e lavassimo i vestiti per metà della notte. Eravamo esausti. Uno degli anziani russava come un tricheco, ma non se ne preoccupava; riusciva a dormire dappertutto. Partivamo al mattino molto presto, alzandoci alle quattro in modo da prendere la marea. E' davvero un problema andarci contro, dovevamo semplicemente farlo subito. Fuori da S'Klallam Bay usavamo per un po' una vela; alcuni pagaiavano più o meno per quindici ore. Rientravamo verso le cinque del pomeriggio. Eravamo l'ultima canoa. C'erano quattro canoe con viaggiatori molto

disciplinati; conoscevano la rotta e alla fine rimorchiavano gli ultimi due di noi a mezzo miglio dalla spiaggia. Poi noi completavamo la distanza mancante con le pagaie. Qualche volta la gente era così stanca che non riusciva a ricordarsi le cose e diceva: "Chiedimelo domani". Era qualcosa che cominciavi a capire. Anche nel breve periodo in cui sono stato a bordo, spesso ero stanco morto. Era veramente faticoso, ma tutti erano felici di essere in viaggio.

D: Sono curiosa di saperne di più sulle canoe. Quelle di questa regione sono tutte scavate nel cedro rosso?

R: No. Bill Reid, il famoso scultore Haida, ha progettato il "Souke", che è fatto di fibra di vetro e cemento. Pesa 2800 libbre e contiene 22 membri dell'equipaggio più il capitano. Come le altre canoe scivola sull'acqua come se fosse stata creata per essere là. Queste antiche forme sembravano essere create dal mare per essere figure marine. Ma tradizionalmente le canoe con l'anima sono scavate da cedri rossi di vecchia crescita dai cinquecento ai mille anni. Sulla Costa Occidentale ci sono sei diversi modelli di canoa. La maggior parte sono modellati sulle canoe di guerra, ma ci sono anche canoe da pesca d'alto mare e canoe fluviali.

D: Che genere di animali hai incontrato?

R: Una mattina mi sono svegliato al suono di "tap, tap, tap" e ho visto una ghiandaia azzurra che picchiava su un albero di nocciolo. E ho visto due balene grigie, una vicino al territorio dei Makah e l'altra vicino a La Push. Poi foche varie volte, prima a Neah Bay, poi alla foce del Quileute.

D: Ho sentito che la canoa in cui hai viaggiato era la canoa di Jamestown, per via della tua eredità S'Klallam.

R: Il suo nome è *Laxaynam*. E' una canoa nera con un lupo marino dipinto in rosso su ciascun lato contornato in turchese. Tradizionalmente le canoe dovevano essere ricavate da un cedro di vecchia crescita, dato che erano i soli alberi larghi abbastanza. Questa, scavata nell'area di Sequim da Rick Hoskins, è stata fabbricata ricavandola da un cedro rosso di quattrocento-seicento anni, alberi che, come sai, stanno

diventando sempre più scarsi. La canoa di Jamestown è lunga 37 piedi, con sedili per 12 uomini più un posto a poppa per il capitano, Paul Bowlby. Il compito del capitano è di guidare la

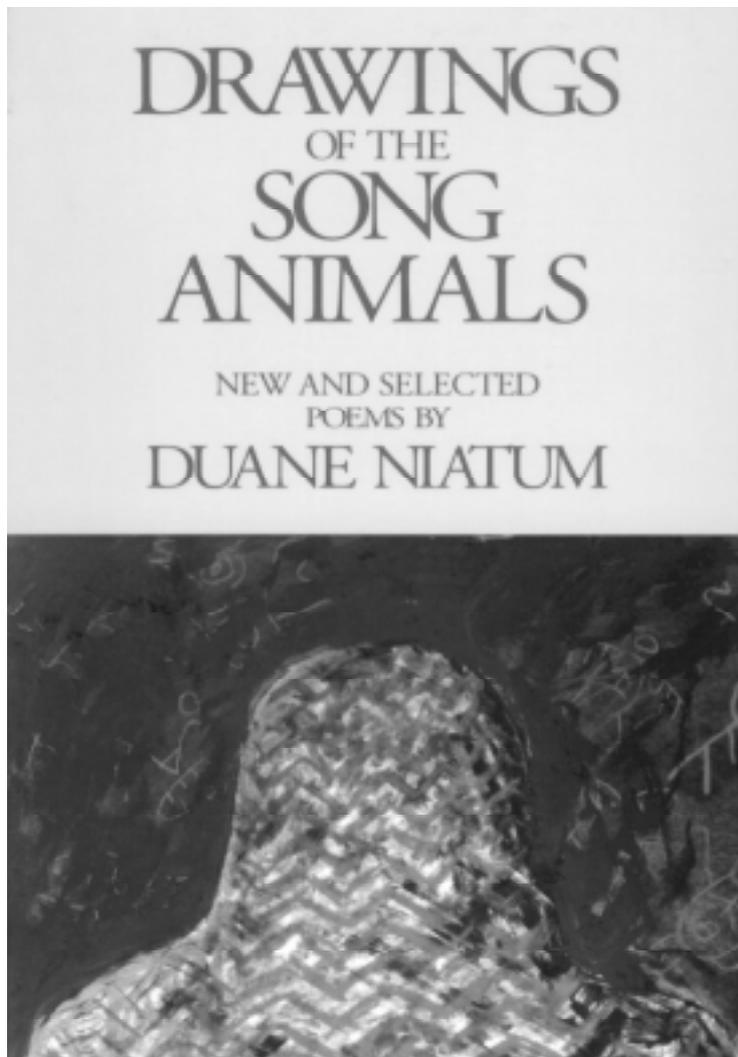
grazioso edificio in legno che ospita una galleria d'arte indiana e gli uffici dei servizi sociali e sanitari, amministrati congiuntamente da presidenti nativi americani con il Bureau of

tempo quasi in rovina, che ora ospita un hotel, graziosamente restaurato con stucco leggero e tegole rosse e una spiaggia attrezzata.

D: Qualcuno dei tuoi parenti abita ancora qui?

R: No, e ti dirò come è successo. Old Patsy, il mio trisavolo, viveva proprio sull'acqua. Young Patsy, il mio bisnonno, viveva dietro di lui. Poi, ogni generazione ha abitato sempre più lontano dalla spiaggia. Ora là non c'è nessuno; si sono tutti trasferiti in città grandi e piccole. Il viaggio in canoa a quanto pare mi ha ricollegato agli elementi da cui mi ero estraniato senza accorgermene.

Scendemmo a piedi in quella parte della spiaggia che sta di fronte a Skunk Island; qui c'era abbondanza di salmoni, granchi, ostriche e scorpioni di mare. All'estremità della punta una volta c'era un negozio dove un Niatum bambino si recava spesso a piedi quando c'era la bassa marea. C'era la stessa erba anguilla vicino all'acqua; sopra il campo tardo settembrino era pieno di frutti falsi di rosa, ciliegie selvatiche e qualche cespuglio di palle di neve, dove tele di ragno raggiate pendevano dai rami illuminati dal sole. Niatum mostrò tre cedri rossi occidentali che sporgevano di fronte all'acqua in cima a un banco argilloso: da bambino si arrampicava su quegli alberi. Girandoci attorno, ci portò attraverso i rovi verso uno spiazzo erboso. Qui c'era la casa di Young Patsy; era circondata da un boschetto di alberi da frutto così denso che nelle notti d'inverno i visitatori venivano giù con le lanterne a olio. Il 4 luglio 1891, quando suo padre era capo, su questa spiaggia venne tenuto un grande potlatch. Giunsero ventisette canoe, ognuna in rappresentanza di una diversa tribù. Guardando nello spazio vuoto presso l'orlo dell'acqua vedemmo un movimento e ci fermammo a guardare due grandi aironi blu alzarsi dall'erba e volare sull'acqua.



canoa usando la sua pagaia come un timone. Le pagaie sono intagliate a mano con cura e ogni rematore ne ha due in caso una si spezzi, come fanno qualche volta se si colpisce uno scoglio.

D: C'erano altre canoe S'Klallam?

R: Sì, storicamente c'erano undici villaggi dei S'Klallam e ciascuno aveva il suo capo. Oltre a Jamestown, ci sono la canoa di Port Gamble e quella del Lower Elwha che il capitano Al Charles ha scavato di persona. Si chiama "Il Guerriero". Il capo Balch ebbe la preveggenza di acquistare terra per la tribù e così la tribù S'Klallam è diventata relativamente benestante. A Blyn c'è ora un

Indian Affairs. La canoa di Jamestown ora è custodita sotto una tettoia presso questo complesso di edifici, dove sta al riparo dalle intemperie. È entrata in acqua per la prima volta presso quella località.

21 settembre 1997

Avvicinandosi a Port Hadlock, che in precedenza era stata chiamata Tsetsibus, voltammo giù per una strada oltre un campo di alti cardi secchi. Sulla destra Niatum segnalò una casetta di legno gialla, dove viveva il suo prozio. La casa di suo nonno era giusto di fronte a quella di suo fratello. Alla fine della strada si trova il vecchio impianto di alcol, un

# Intervista a Ken Roemer

*Gli scrittori indiani fanno parte della letteratura americana, compresa quella delle origini.*

Il prof. Roemer è apprezzato critico letterario e autore, tra l'altro, di *Native American Writers of the United States*, 1997.

Hako: Qual è l'atteggiamento dei critici e dei professori di letteratura verso gli scrittori indiani?

R.: Penso che i critici e i professori d'inglese tendano a porre testi indiani in un contesto euro-americano perché questi lettori vogliono trovare contesti familiari per le loro discussioni e vogliono poter comunicare le loro idee ai colleghi. Ci possono essere problemi gravi quando vengono ignorati particolari punti di vista tribali o pantribali. C'è stato un convegno MLA su questo argomento. Credo che il presidente fosse Kim Blaeser.

Hako.: Chi sono i lettori degli scrittori indiani?

R.: Jack Forbes ha probabilmente ragione: i principali lettori sono studenti universitari, per lo più non indiani. Alcuni autori, come la Erdrich hanno un pubblico più vasto. D'altro canto molti dei saggi e il giornalismo, per esempio il giornale *Indian Country Today*, probabilmente hanno un forte numero di lettori indiani. Naturalmente queste sono solo supposizioni.

Hako: Pensa che scrivere su temi indiani possa limitare la letteratura indiana all'interno dei confini regionali e/o etnici?

R.: Sarebbe certamente limitante se gli autori indiani potessero scrivere solo su

argomenti "indiani", anche se questi argomenti possono essere enormi e coprire il globo. Molta parte del nuovo romanzo di Welch è ambientato in Francia. La "trappola" è che un testo "indiano" su un argomento "indiano" ha più "autorità" di un testo indiano su un argomento non indiano. Questo atteggiamento può essere molto sbagliato, ma è forte tra i lettori, compresi gli editori.

Hako: Pensa che gli scrittori indiani siano solo un altro tipo di scrittori americani etnici o siano speciali per qualche ragione?

R.: Quello che distingue la poesia e la prosa nativa americana moderna è forse il profondo senso di una lunga "storia" storica che, durante il tardo XIX secolo ha quasi incluso la distruzione della popolazione indiana, scesa fino a circa 200.000 persone. Inoltre per alcuni autori l'importanza della tradizione orale e il senso del luogo insieme alle questioni storiche della sopravvivenza e della sovranità.

Hako: Pensa che i testi di letteratura americana debbano cominciare con gli scritti dei primi coloni o con testi orali indiani?

R.: Io inizio i miei libri di letteratura con le letterature orali native, anche se molte delle prime traduzioni avvengono dopo il periodo coloniale.

Hako: Pensa che questi testi tradizionali orali possano essere chiamati letteratura nel senso di solito attribuito a questa

parola?

R.: Sì, io uso il termine "letteratura" per le narrazioni e le esecuzioni orali, ma passo un mucchio di tempo a indicare come questa "letteratura", e specialmente le sue funzioni, differiscano dalle concezioni di letteratura scritta.

Hako: Esiste una letteratura indiana moderna in una lingua indiana? Che cosa ne pensa?

R.: I testi moderni non in inglese che conosco sono quelli in cheyenne di Lance Henson e il lavoro in meskwaki di Ray Young Bear. Dato che non conosco nessuna delle due lingue, non posso giudicarne la qualità.

Hako: Che cosa pensa degli scrittori non indiani che scelgono di mettere dei personaggi indiani nei loro libri? Pensa che solo gli indiani possano scrivere sugli indiani oppure pensa che questo sia un punto di vista nazionalista estremista?

R.: Sì, i non indiani dovrebbero essere liberi di descrivere personaggi indiani nei loro romanzi e di scrivere commenti su testi indiani. È, però, un problema serio quando uno scrittore non indiano implicitamente o esplicitamente dichiara di parlare come indiano o per gli indiani. In questo caso ci sono dei gravi problemi etici.



*"One Indian and Two Chiefs", antologia di racconti di Ralph Salisbury pubblicato dalla Navajo Community College Press; copertina di Linnea Gentry. A p. 19: Ralph Salisbury.*

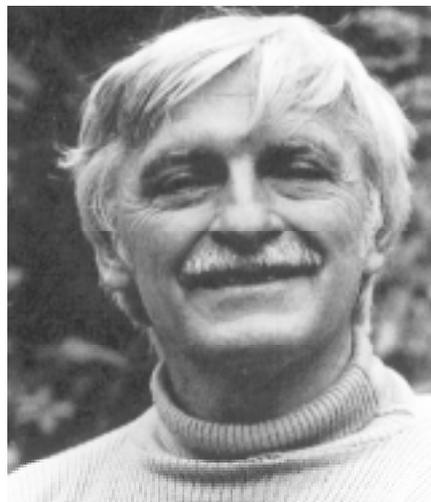
# Canto di morte, il mio 66° compleanno

Ralph Salisbury

Più che essere legato a un qualche evento minaccioso, Canto di Morte cerca di esprimere la consapevolezza della vecchiaia e di trovarsi di fronte alla mortalità. I canti di morte erano una tradizione della mia gente Cherokee e potevano evocare la propria eredità spirituale di fronte alla morte oppure potevano evocare la propria consapevolezza di far parte di una tribù o un clan. La mia poesia è, penso, personale, ma cerca di essere in armonia con l'universale realtà della mortalità. La rivista *The New Renaissance* è l'editore americano di Canto di Morte e, sì, penso che i curatori della rivista diano qualche credito all'Italia per il loro nome (trad. S. Busatta).

When I die, time will be still  
 the same for all  
 who loved me  
 and for all. My climb,  
 to the Great Spirit in the sky,  
 will seem no further hurtling of the stars,  
 no rocket shot toward the moon,  
 but only toss of pebble into pool,  
 those I would kiss, joke with,  
 cuddle – or try, again, to kill –  
 beautifully shadowed ripples filled with sun,  
 a final, faint erosion touching shore.

*Quando morirò, il tempo sarà ancora  
 lo stesso per tutti  
 quelli che mi amarono  
 e per tutti gli altri. La mia salita,  
 al Grande Spirito nel cielo,  
 non sembrerà ulteriore precipitarsi delle stelle,  
 nessun razzo sparato verso la luna,  
 ma solo lancio di ciottolo in una pozza,  
 quelli che baciavo, con cui scherzavo,  
 coccolavo – o tentavo, ancora, di uccidere –  
 increspature piene di sole piacevolmente ombreggiate,  
 una finale, debole erosione che tocca la riva.*





*Valentina Firewalks e Wes Studi sul set.*

## Cinema

## Valentina Firewalks

*Un'attrice apache nel mondo di Hollywood.*

Daniele Bolelli

Se è vero che i nomi indiani dicono qualcosa su chi li porta, c'è da stare attenti. Firewalks è un nome impegnativo, ma Valentina Lopez-Firewalks non ne sembra minimamente spaventata. «Come artista, il fuoco è quello che cerco di seminare nel cuore della gente. Piccole scintille di passione che ispirino le persone a scoprire la propria creatività». Di scintille, Valentina ne sprizza da tutti i pori. Il desiderio di esprimere grandi visioni attraverso il suo lavoro è chiaro a chiunque parli con lei per più di un minuto. Secondo Valentina, creare non è uno svago artistico. La seconda volta che l'ho incontrata, a Milano, durante una pausa-pranzo del festival Frontiere, dove lei era venuta a presentare l'anteprima di un suo film, le ho chiesto che cosa desiderasse creare con il suo lavoro. «Cambiare il mondo -ha risposto lei candidamente- Che altro potrei volere?» In questa risposta sta tutta la filosofia artistica di Valentina Firewalks, una delle attrici e scrittrici emergenti del nuovo cinema indiano. Firewalks è una apache mescalero del New Mexico, che è però

cresciuta un po' dovunque, in giro per gli Stati Uniti. Suo padre, infatti, era medico nell'esercito, per cui i cambi di casa e di stato erano all'ordine del giorno ogni volta che lui veniva trasferito da una base all'altra. La vocazione paterna a guarire la gente inizialmente spinse Valentina a dedicarsi alla scienza e a iscriversi alla facoltà di Biochimica dell'Università della California a Los Angeles (UCLA). Ma dopo qualche tempo, la vita nella grande città, a pochi passi da Hollywood, cominciò a sabotare i piani di emulare la carriera del padre. La biochimica scivolò in secondo piano mentre cinema e danza presero il sopravvento tra i suoi interessi. «La mia medicina chiedeva di essere espressa in altri modi. Non come medico, ma come artista. Così pur continuando i miei studi, cominciai a lavorare in produzioni di danza e come comparsa per il cinema e per la televisione». Dopo la laurea divenne assolutamente chiaro che i giorni passati in laboratorio erano finiti e che altre sfide attendevano questa determinatissima mescalero. Cercare di entrare nell'industria del cinema dicendo di voler usare l'arte come medicina per lo spirito è però

come sanguinare davanti ad uno squalo. Hollywood non è mai stata tenera con gli idealisti. Se Valentina Firewalks voleva cercarsi una sfida davvero dura, l'ha certamente trovata. Hollywood è un mondo di squali disposti a passare su qualunque cosa pur di guadagnarsi un posto sotto la luce dei riflettori. Quasi ogni cameriera e commessa nell'intera contea di Los Angeles passa ore della propria giornata cercando di sfondare nel cinema. Il numero di aspiranti attrici e di persone con una sceneggiatura pronta nel cassetto è incredibile. In questo clima di competizione e di lotta senza quartiere per ottenere un briciolo di attenzione da parte di produttori importanti, è molto difficile non lasciar perdere ogni velleità idealista lungo la via e venderci l'anima. Tenendosi l'anima ben stretta, Valentina Firewalks ha ottenuto parecchi lavori come comparsa. Anche se per le comparse i soldi erano pochi e la soddisfazione artistica era pari a zero, Valentina teneva gli occhi bene aperti sul set per imparare quanto più possibile sull'arte di fare film. «Non era così male, - dice lei - in fondo mi veniva data l'occasione di imparare molto e di essere pure pagata per farlo».



Valentina e il noto pittore navajo R. C. Gorman della "Scuola Contemporanea".  
A p. 23: "Senza titolo", acrilico di Tom Poolew, kiowa-delaware.

Poi, è arrivata una parte in un cortometraggio interpretato quasi esclusivamente da indiani, *Yellow Wooden Ring*. Ma il primo grande colpo nella carriera di Valentina è arrivato recentemente, quando uno degli attori indiani più famosi, Wes Studi (*Balla coi Lupi*, *L'Ultimo dei Mohicani*, *Geronimo*) ha scelto proprio lei come attrice protagonista del primo film che vedeva il debutto di Studi alla regia, *Bonnie Looksaway's Iron Art Wagon*. La storia segue una giovane studentessa di arte in un viaggio alla scoperta dell'arte indiana e in particolare del ruolo delle donne nell'arte indiana. Commentando la parte di Valentina nel film, Studi ha dichiarato: «Ha una totale sintonia con la macchina da presa e con gli altri attori. Il film è il suo show dall'inizio alla fine. Valentina ha talento da vendere e merita di continuare a lavorare nel cinema in ruoli sempre più di primo piano. Lei è questo film». Sebbene *Bonnie Looksaway's Iron Art Wagon* fosse una produzione relativamente piccola, il film è stato proiettato al Sundance Film Festival

di Robert Redford, la vera Mecca del cinema indipendente americano. La notorietà ottenuta grazie al film ha portato Valentina anche in Italia, dove ha tenuto una presentazione del nuovo cinema indiano al festival Frontiere tenutosi al Castello Sforzesco di Milano lo scorso maggio.

Tra gli altri lavori di Valentina c'è *Sweat*, un cortometraggio da lei scritto, diretto e prodotto. Il film è ispirato a fatti realmente accaduti nella prigione di stato del New Mexico, dove il direttore del carcere faceva dare ai prigionieri indiani del legno trattato chimicamente per la cerimonia religiosa della *sweat lodge*, poiché sperava di fare ammalare i detenuti e di poter così chiudere per mancanza di partecipanti il programma di religione tradizionale indiana. Il film di Valentina ha però attratto l'attenzione della stampa e del pubblico al punto che, per evitare uno scandalo, il direttore della prigione si è dimesso.

In questo momento, Valentina sta lavorando alla sceneggiatura di un

film sul ritorno della mitologica Donna Bisonte Bianco dei lakota nel mondo moderno. «Mi piacerebbe che questo film servisse ad abbattere gli stereotipi che molta gente ha riguardo alla spiritualità indiana - dice Valentina - È un progetto ambizioso, perché cercare di narrare le storie tradizionali indiane secondo un formato occidentale, come sono i film, è una sfida nuova, mai provata prima. Il cinema indiano non è ancora nato. Questa generazione di attori, scrittori e registi indiani è una generazione di pionieri che aprirà le porte per le generazioni future. Se noi abbiamo successo, apriremo scuole di cinema per giovani autori indiani e daremo grande ispirazione alla nostra gente. E chi lo sa, forse potremmo anche mostrare a Hollywood un diverso modo di lavorare, basato non sulla competizione, ma sulla condivisione e sull'aiuto reciproco». La sfida più grande, infatti, Valentina Firewalks la deve affrontare fuori dallo schermo. Mantenere saldi cuore e visioni nel mezzo del mondo dello *show business*, dove ipocrisia ed egocentrismo regnano incontrastati. Questo è forse il vero esempio di cui andare fieri che Valentina potrebbe dare alla gente indiana.

## Pittura

# Arte e auto-affermazione indiana

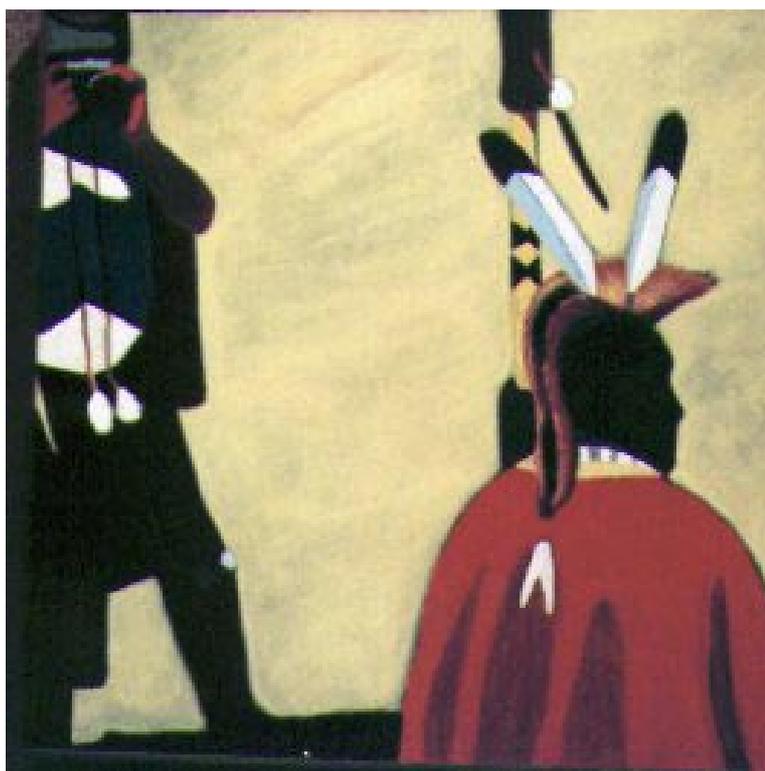
*Lo sviluppo dell'arte indiana moderna e la rivalità tra scuola Tradizionalista e scuola Contemporanea.*

Bernd Peyer

Lo sviluppo o il movimento, nell'arte indiana, sono connessi con il complesso rapporto tra le comunità indiane, la società dominante angloamericana e la posizione del singolo artista indiano in entrambe. Le comunità indiane negli USA differiscono dal resto della società per la lingua, la religione, le strutture sociali e la cultura materiale. Questa eredità si può considerare come una sorta di codice genetico che distingue ciascuna comunità indiana. Il grado in cui è stata mantenuta questa eredità è anche un indicatore affidabile della vitalità di una comunità indiana entro la situazione neocoloniale del XX secolo. Allo stesso tempo, comunque, la perseveranza di fronte a tali enormi pressioni verso l'assimilazione ovviamente presuppone un'inerente adattabilità al cambiamento. Questo atto di precario equilibrio culturale a sua volta dipende dalla capacità della società angloamericana di accettare al suo interno la pluralità culturale. L'artista indiano, come mediatore culturale, prenderà una direzione che è praticamente predeterminata da queste due correnti opposte. Idealmente, la comunità indiana fornirà l'essenza per l'ispirazione artistica e la società dominante nuovi materiali e nuove tecniche di sperimentazione. Il risultato sarebbe

allora una forma d'espressione composta e un flusso positivo e reciproco di comunicazione. L'arte indiana si svilupperebbe – sarebbe in movimento. Sfortunatamente, le nuove tendenze artistiche devono combattere contro forze conservatrici formidabili, che controllano il mercato artistico. Patroni, critici d'arte, galleristi, ecc. spesso resistono alle innovazioni in arte

direttamente e in seguito atrofizzano un ulteriore sviluppo tramite il processo di cooptazione. Ciò è particolarmente evidente nella separazione tra arte "alta" e quella che in genere è chiamata arte "etnica" o "popolare". Certi schemi – spesso conformi a stereotipi prevalenti – vengono trasformati in rigide regole che, di conseguenza, definiscono un certo movimento artistico. L'arte etnica, che



comprende l'arte indiana, deve essere semplice, colorata, naturale, ingenua ed esotica; solo allora è "autentica" e quindi distinguibile dall'arte alta. La sperimentazione è ostracizzata dal mercato artistico o adottata con benevolenza, anche se con precetti nuovi e leggermente modificati, che non sfidano la categorizzazione dell'arte etnica. In altre parole, è "in" anche se lo scopo dell'artista è trovare una via d'uscita. La resistenza al cambiamento nell'arte indiana è stata sufficientemente forte da portare a interpretazioni del suo sviluppo basate soprattutto su sfere d'influenza non indiane. Mentre questo genere d'influenza dall'esterno è evidente, data la realtà di un mercato artistico controllato dagli anglo-americani, sembra però essere limitato alla selezione di materiali e tecniche. La fonte d'ispirazione e i temi espressi sembrano venire dall'interno e poi costretti dentro le definizioni di arte indiana del mercato artistico. Ciò si può dimostrare, per esempio, nello sviluppo della cosiddetta pittura tradizionalista del Sudovest e in Oklahoma e nei conseguenti sforzi dei singoli artisti indiani per muoversi oltre. I murali di *kiva*, l'arte rupestre, i disegni della ceramica e le pitture su sabbia forniscono agli artisti indiani contemporanei del Sudovest una base notevole. In effetti, come luogo dei più antichi insediamenti permanenti degli USA, il Sudovest trasuda una certa aura senza tempo che ha ispirato generazioni di artisti e scrittori non indiani. L'arte del Sudovest è stata (ed è) orientata in senso spirituale. I temi religiosi si trovano sui muri delle *kiva* (camere cerimoniali), nell'arte rupestre, nelle pitture su sabbia e anche nei disegni della ceramica e dei tessuti, e così formano un filo visibile d'espressione artistica fino ad oggi. Quando l'antropologo Jesse Walter Fewkes commissionò a tre artisti Hopi l'illustrazione del suo libro sui *kachina* intorno al 1890, iniziando la storia della moderna pittura indiana del Sudovest, fece poco più che fornire un nuovo mezzo – carta e matite colorate. Il motivo (i *kachina*) e gli elementi stilistici più pronunciati (bidimensionalità, nessuno sfondo, attenzione agli arredi cerimoniali) sono già evidenti sui murali delle *kiva* trovati ad Awatowi, Kawaka-a e Pottery Mound. La rimozione dell'espressione artistica dal suo



Pittura di Jack Hokeah, kiowa, uno dei famosi Kiowa Five.

contesto comunitario / cerimoniale a uno transculturale e l'emersione di artisti indiani sulla scena artistica angloamericana significò un cambiamento importante. I pionieri artistici Hopi evitarono di firmare le loro opere per paura di rappresaglie da parte della comunità Hopi, dove il ruolo dei singoli artisti come mediatori transculturali non era ancora accettato. Catturare sulla carta immagini di *kachina* o altre rappresentazioni spirituali perché siano viste da estranei era come commettere un sacrilegio e alcune comunità pueblo non esitarono a bandire i colpevoli. Ma con l'arrivo della ferrovia, i legami tra le città orientali e il Sudovest e il successivo collezionismo maniacale di artigianato indiano, il ruolo dei singoli artisti e artigiani fu normalizzato nella società pueblo, almeno a livello commerciale. Ora l'arte aveva una duplice funzione: come forma interna di espressione cerimoniale e come forma orientata verso l'esterno di autoespressione con una forte motivazione economica. Si potrebbe sostenere che questo adattamento era solo una dimensione aggiunta a precedenti

rapporti commerciali intertribali antichi di secoli, in cui pure venivano scambiate tecniche e idee. È questo genere di partecipazione a due culture che Edward P. Dozier tentò di descrivere con il concetto di "compartimentazione". Con l'apparizione nei primi decenni del XX secolo di artisti pueblo autodidatti come Adolfo Roybal, Crescencio Martinez, Fred Kabotie, Otis Polelonema e altri, che vengono chiamati collettivamente "Scuola di San Ildefonso", la pittura indiana del Sudovest aveva già raggiunto tutti gli attributi che sarebbero stati codificati come tradizionalisti negli anni 1930. "Patroni" come Elizabeth Richards della *San Ildefonso Day School*, Edgar L. Hewett del Museo del Nuovo Messico, o Dorothy Dunn dello "Studio" di Santa Fe, fornirono le attrezzature ai primi artisti autodidatti e li introdussero all'uso di materiali più sofisticati, come gli acquerelli o la tela. Di conseguenza i loro dipinti divennero più esatti e conformi agli standard tecnici occidentali, ma essenzialmente erano poco diversi dai disegni di *kachina* prodotti per lo studio di Fewkes. La loro resa perfetta della vita

cerimoniale venne istituzionalizzata con la creazione del famoso “Studio” a Santa Fe nel 1932, dove prese forma la definizione della pittura indiana tradizionalista: attento lavoro di pennello, ferme linee di contorno, assenza di ombreggiature e di sfondo, bidimensionalità e – soprattutto – stretta aderenza ai temi che si presupponeva rifletessero modi “tradizionali” di vita indiana. Questa formula, creata dagli indiani e canonizzata dal mercato artistico, si evolse rapidamente negli USA in un prodotto artistico di grande profitto economico.

La pittura degli indiani delle Pianure dell’Oklahoma (ex Territorio Indiano) è diversa da quella del Sudovest, ma si sviluppò lungo linee quasi identiche. Le sue radici si trovano in forme artistiche tradizionali come la pittura su pelle e i disegni applicati di aculei o perline. In totale contrasto con il Sudovest, lo stile di vita equestre delle Pianure, la caccia al bisonte, era di origine relativamente recente, essendosi sviluppato in seguito all’introduzione del cavallo in Nordamerica da parte gli europei e raggiunse l’apogeo solo a metà del XIX secolo. Era impossibile condurre una vita nomade del genere dopo l’inizio della società americana del XX secolo e ciò causò un grado di sconquasso sociale molto maggiore di quello che aveva sperimentato il Sudovest. L’economia di caccia e le guerre frequenti avevano favorito comunità più piccole e molto mobili in cui si generava l’individualismo – fattore chiaramente visibile nell’arte indiana delle Pianure. Le pitture su pelle, per esempio, illustravano spesso visioni personali o servivano da meccanismi mnemonici che narravano atti di merito personale. Queste ultime composizioni di solito mostrano figure a stecchino a cavallo in azione. Mentre gli artisti del Sudovest tendono a preferire scene tranquille e statiche, che illustrano eventi cerimoniali comunitari, l’arte indiana delle Pianure mostra preferenza per uno scenario più drammatico. L’origine della pittura tradizionalista degli indiani delle Pianure si fa generalmente risalire ai disegni sui libri mastri prodotti da alcuni indiani prigionieri a Fort Marion, Florida, tra il 1875 e il 1878. Come nel caso dei disegni di *kachina* hopi di Fewkes, i disegni su libri mastri di Fort Marion rappresenta-

no in effetti una razionalizzazione di una forma espressiva tradizionale indiana – dalle pitture organiche/ animali su pelle alle matite colorate/acquerelli sulla carta dei libri mastri. Di nuovo, i motivi sono essenzialmente gli stessi: figure a stecchino a cavallo in battaglia o a caccia. I cambiamenti come il dettaglio più raffinato, il realismo anatomico e i colori più brillanti sono dovuti principalmente ai materiali più efficaci usati. Nel loro confino dietro le mura di una prigione, un presagio piuttosto drastico della fine di un modo di vita, questi primi artisti indiani delle Pianure svilupparono un’acuta nostalgia per il passato che tentarono di esprimere con i nuovi mezzi disponibili. Tracciavano a memoria disegni di cavalli, bei costumi (comprese adozioni recenti come i cappelli a cilindro e gli ombrelli), selvaggina e avvenimenti sociali. La funzione mnemonica delle pitture su pelle era così conservata.

Intorno al 1920 un gruppo di artisti Kiowa autodidatti venne fatto notare a Oscar Jacobson, che li invitò a perfezionare la loro tecnica all’Università dell’Oklahoma. Qui vennero forniti di materiali artistici e di consulenza tecnica, ma vennero anche incoraggiati da Jacobson a sviluppare ulteriormente il proprio stile. Noti come i “Cinque Kiowa” o la “Scuola Kiowa”, essi crearono uno stile di pittura unico e molto popolare, che differiva dalla “Scuola di San Ildefonso” per la sua preferenza per i colori molto brillanti, la rappresentazione di ricchi costumi personali e visioni peyotiste e una maggiore tendenza verso il moto nelle scene di danze o cerimonie. Ma come i loro colleghi del Sudovest, le figure erano invariabilmente disegnate con linee nette (senza ombre o colori sovrapposti) e sospese nello spazio senza uno sfondo visibile. Il loro lavoro,

Woody Crumbo  
a Bacone.

che fu esposto a un festival artistico internazionale a Praga nel 1928 e prodotto anche in Francia come portfolio poco dopo, pose le linee guida per la pittura tradizionalista indiana delle Pianure.

Tre anni dopo l’istituzione dello “Studio” di Dorothy Dunn a Santa Fe, nel 1935, venne creato un Dipartimento di Arte Indiana al Bacone College di Muskogee, Oklahoma, che operava con concetti simili: ampliare uno stile tradizionalista basato sui Cinque Kiowa, combinato con elementi dello “Studio”. Comunque, un’importante differenza era la partecipazione degli artisti indiani come insegnanti nel programma, segnando così l’inizio dell’autonomia artistica indiana. Il risultato finale dell’arte indiana istituzionalizzata promossa da Bacone o lo “Studio” e organizzazioni come l’*Indian Arts and Crafts Board* dell’Ufficio Affari Indiani (BIA), istituito nel 1935, da un lato fu una sempre maggiore sofisticazione delle tecniche – sfondi pieni, tridimensionalità, ombreggiatura, realismo anatomico, uso delle pitture a olio e, in seguito, acriliche – e un notevole conservatorismo nelle scelte dei motivi dall’altro. Anche se c’è stata una notevole comunicazione tra gli artisti indiani di tutti gli USA nel corso di mostre, eventi indiani e pubblicazioni d’arte, i tradizionalisti del Sudovest e delle Pianure hanno mantenuto i loro tratti caratteristici e continuano ad essere facilmente distinguibili. Pittori del Sudovest come Raymond Naha o Pablita Velaverde si concentrano ancora su cerimonie comunitarie (danze *kachina*) e preferiscono il dettaglio



Un'opera di Kevin Red Star, crow.  
A p. 27: Tawa, disegno commissionato da  
J. W. Fewkwes ad anziani hopi, 1900.

etnografico esatto al moto. Artisti delle Pianure come Blackbear Bosin o Rance Hood dipingono visioni assolutamente drammatiche dello stile di vita degli indiani delle Pianure del XIX secolo. Dagli anni 1930 – e fino a oggi – la pittura tradizionalista del Sudovest e dell'Oklahoma ha dominato il mercato artistico indiano negli USA ed è giunta a rappresentare la pittura indiana in generale, più o meno come la pittura naïf comprende l'arte haitiana. Gli artisti indiani hanno così creato uno stile di pittura che ha in definitiva stabilito lo status quo sulla scena artistica etnica. L'ispirazione veniva dagli indiani, ma la canonizzazione della pittura tradizionalista ebbe luogo fuori delle comunità indiane. I non indiani che controllano il mercato dell'arte descrivono, interpretano, definiscono e giudicano l'arte indiana e determinano la direzione del suo sviluppo. La società dominante, con il suo potere d'acquisto, sembra monopolizzare anche l'energia creativa dietro il prodotto artistico di una minoranza etnica. Di conseguenza, il movimento dell'arte indiana minaccia di solidificarsi come stereotipo, a meno che i singoli artisti non riescano a spaccare lo stampo.

Gli sforzi indiani di confrontarsi con la società dominante, con idee proprie sul significato dell'arte indiana nei tempi moderni, sono già evidenti durante i primi decenni del XX secolo. Fu uno degli argomenti discussi con veemenza alla prima conferenza della Società degli Indiani Americani – la prima riunione veramente supertribale di intellettuali indiani – tenuta a Columbus, Ohio, nel 1911. Qui, comunque, la questione era se l'arte e l'artigianato indiani rappresentavano un impedimento alle politiche di lottizzazione delle terre e le opinioni variavano di conseguenza. Uno dei membri della società, Angel Decora Dietz, pubblicò però parecchi articoli affermando il potenziale creativo dell'arte indiana e diresse uno speciale programma artistico a Carlisle, tra il 1906 e il 1915, in cui incoraggiava i suoi studenti a usare disegni indiani in combinazione, per esempio, con stili artistici asiatici. Un simile esperimento non fu ripetuto fino agli anni Sessanta.



Alcuni artisti indiani – soprattutto Oscar Howe, Joe Herrera e Dick West – fecero i primi tentativi per rompere le rigide norme di Bacone e “The Studio”. Questo è particolarmente evidente nelle escursioni di Oscar Howe nel cubismo fin dagli anni Trenta, che però dovettero attendere parecchi decenni prima di ricevere un riconoscimento pubblico positivo. La pittura tradizionalista così restò praticamente priva di cambiamenti fino al 1962, quando venne fondato a Santa Fe il famoso *Institute of American Indian Art* (IAIA). La nascita di un'istituzione più liberale come lo IAIA giunse sulla scia del movimento per i diritti civili, che trascinò con sé gli indiani e altre minoranze etniche e uno spostamento nella politica indiana degli USA durante l'amministrazione Kennedy verso il principio dell'autodeterminazione. Mentre la tendenza in istituzioni create durante l'epoca dell'*Indian Reorganization Act* era

chiaramente verso un rigido mantenimento dello stile tradizionalista, libero da ogni possibile influenza moderna, la nuova politica lasciava più spazio alla sperimentazione. L'attivismo indiano aveva rafforzato l'idea di comunità indiane vitali e il concetto trito della conservazione venne sostituito, almeno in parte, da una politica di *laissez faire* culturale, di cui l'arte e la letteratura indiana approfittarono enormemente. Gli studenti dello IAIA vennero istruiti sugli stili artistici tradizionalisti e quelli contemporanei non indiani. Con l'assunzione di Fritz Scholder come istruttore allo IAIA l'arte indiana sviluppò una nuova energia dinamica. Scholder, insieme ai suoi studenti, prese a prestito liberamente dall'espressionismo moderno alla pop art, per fomentare una vera e propria ribellione visuale contro il tradizionalismo. I motivi erano ancora chiaramente indiani, ma mostravano un aspetto più realistico e quindi

più escluso dalla vita indiana contemporanea, come i problemi sociali e la repressione politica. Le figure indiane erano ora ritratte in modo distorto oppure comico, in uno sforzo consapevole di scontro contro quella che qualcuno chiamava con disprezzo la “graziosità da Bambi” della pittura tradizionalista.

All’inizio la resistenza degli artisti tradizionalisti e dei loro mentori fu pronunciata. La nuova tendenza fu criticata come inestetica e corrotta - come “bianca” più che “indiana”. Ma il potere del mercato artistico si basa anche sulla sua flessibilità; i tempi nuovi crearono un nuovo gusto tra i compratori e, dopo non molto tempo, i critici cominciarono ad analizzare a fondo gli indiani pop di Scholder o T.C. Cannon e i galleristi a gareggiare tra loro per esporli. I prezzi delle loro opere raggiunsero altezze astronomiche senza precedenti. Tele che cercavano di sfidare lo stereotipo tradizionalista vennero trattate come un genere di forma più “alta” di arte indiana e il loro assorbimento da parte del mercato artistico creò ancora un altro stallone. Il movimento ora poteva essere categorizzato; divenne difficile un ulteriore sviluppo artistico tra i suoi esponenti principali. Fritz Scholder, per esempio, non ha avuto in nessun luogo una simile accoglienza pubblica per la sua opera astratta più recente e si può solo speculare su quello che avrebbe potuto succedere a T.C. Cannon, se non fosse morto in un fatale incidente.

Dopo quello che abbiamo detto non sorprende che ancora un altro movimento artistico indiano - o una serie di movimenti simultanei - si materializzasse negli anni 1980. È dominato da artisti che hanno frequentato regolari accademie d’arte negli USA e in Europa, dove la loro origine etnica non era di primaria importanza per il curriculum e molti non provenivano né dal Sudovest né dall’Oklahoma. Di conseguenza, essi svilupparono stili individuali che potevano, ma non necessariamente, essere visibilmente connessi con la loro eredità indiana. Parecchi avevano fatto carriera senza i vantaggi o gli svantaggi di un mercato d’arte etnica. Alcuni, come James Havard e il suo illusionismo astratto, furono pionieri di uno stile d’arte moderna che superficialmente

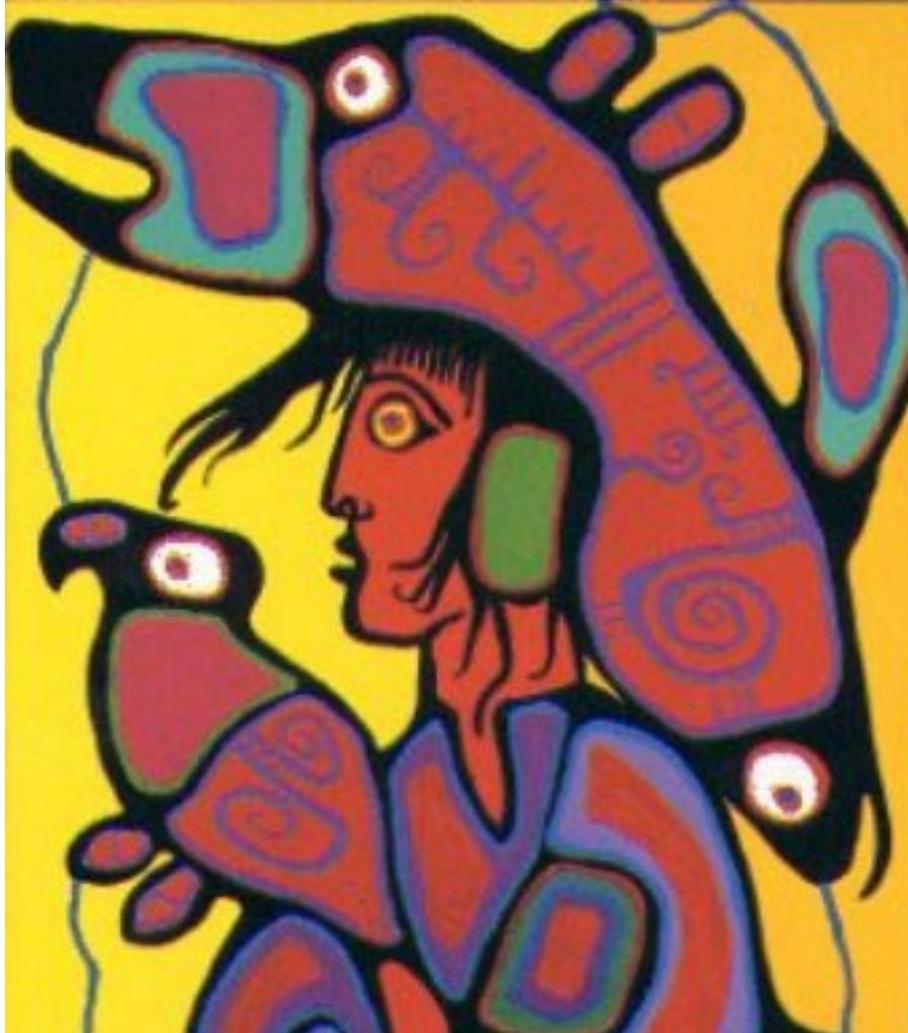
mancava di punti di riferimento indiani; altri dipingevano motivi indiani negli stili artistici occidentali convenzionali, senza però mirare a confrontarsi con la pittura tradizionalista. L’artista indiano ora diventava un artista con origine indiana e lo stesso termine arte indiana rischiò in pericolo di perdere il suo significato. Un intero agitare di nuove categorie (individualista, nonconformista, panindiano, sperimentalista), create dagli studiosi di arte indiana, conferma semplicemente la confusione. E tuttavia l’origine indiana restava importante per il lavoro di questi ribelli contemporanei, come lo era stata per i tradizionalisti. Mentre respingevano l’etichetta etnica, essi continuavano a sentire un’affinità con altri artisti indiani che reclamavano la stessa indipendenza artistica. In seguito a incontri accidentali, a eventi e mostre o conoscendosi attraverso articoli e passaparola, alla fine svilupparono una rete informale che assomigliava di più a un’organizzazione di aiuto che a un movimento o una scuola artistica. Anche se il loro stile era individuale, condividevano il desiderio di rompere i ceppi dell’arte etnica e mantenere la loro posizione come artisti e indiani liberi dal dipingere lo stereotipo indiano. Mentre erano guardati anche con sospetto dal mercato artistico, alcuni unirono le forze per farsi maggiore pubblicità. Nel 1981, per esempio, il C.N. Gorman Museum dell’Università di California a Davis, diretto da un indiano, e il Museo del Sudovest a Midland, Texas, organizzarono insieme una mostra intitolata “Confluenze di tradizioni e cambiamento”. Gli artisti esposti provenivano da varie regioni degli USA e rappresentavano un’ampia selezione di stili artistici. La mostra, come altre che seguirono, era completata da materiale scritto in cui le opere presentate erano analizzate da alcuni degli artisti partecipanti, spezzando così un’altra prerogativa dell’establishment artistico angloamericano. Con questa nuova tendenza, il movimento artistico indiano perde la sua precedente unilinearità e diventa di natura atomistica. Alcuni dei quadri astratti di George Longfish, Emmi Whitehorse o Jaune Quick-to-See Smith, rendono quasi impossibile scoprire il filo che conduce lo spettatore all’indietro nella storia dell’arte indiana alla comunità indiana. I critici e gli

storici dell’arte possono trovarsi a mettere in dubbio il vuoto esistente tra arte “etnica” e “alta” e trattare gli artisti indiani individualmente, come tendono a fare con gli artisti europei e americani. In tal caso, i quadri astratti degli indiani contemporanei possono avere più significato nel contesto dei movimenti artistici generali, ove l’origine indiana è solo un altro tratto differenziante. Fortunatamente, la continuità è ancora evidente nelle opere della maggior parte dei pittori non tradizionalisti, compresi quelli appena menzionati. I *kachina* di Fewkes affiorano ancora nei quadri astratti di Dan Namingha e i disegni sui libri mastri riappaiono nei collage di Randy Lee White. La scurrilità da Buffone Divino prevale nelle lettere e nelle sculture indiane di Richard Glazer Danay, mentre antiche leggende sopravvivono nelle delicate composizioni di Frank La Pena. Gli esempi possono essere moltiplicati dal numero di artisti e le varie fasi dello sviluppo del loro stile individuale. C’è abbastanza movimento nell’arte indiana contemporanea da dare il mal di testa a chi apprezza predicati precisi.



#### Bibliografia

Brody, J.J., *Indian Painters and White Patrons*, Albuquerque, NM 1971; Hertzberg, H.W., *The Search for an American Indian Identity*, Syracuse, NY 1971; Highwater, J., *Songs from the Earth*, Boston, MA 1976; Hoffmann, G., ed. *Indianische Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1985; Longfish G., -Randall, J., *Contradictions in Indian Territory*. In: *Contemporary Native American Art*, Stillwater OK 1983; Schulze-Thulin, A., *Indianische Malerei in Nordamerika*, Stuttgart 1973; Silberman, A., *100 Years of Native American Painting*, Oklahoma City, OK 1978; Tanner, C.L., *Southwest Indian Painting*, Tucson AZ 1957; Wade, E.-Strickland, R., *Magic Images*, Norman OK 1981.



Keeper of Visions, “Il custode delle visioni dell società Wabinonwiin dei tre fuochi” (particolare). Acrilico su tela di Norval Morrisseau. Un’ampia biografia dell’artista e una mostra on-line di alcune delle sue opere è al sito: [http://cs.fdl.cc.mn.us/~isk/art/morriss/art\\_morr.html](http://cs.fdl.cc.mn.us/~isk/art/morriss/art_morr.html)

## Artisti canadesi

## Arte anishinaabe

*Arte sciamanica e identità ritrovate nelle Woodlands.*

Francesco Spagna

Innanzitutto vi è un (delicato) problema di definizione: gli artisti dei quali proviamo a dare un rapido profilo si sentono i continuatori di una tradizione pre-coloniale e gli alfiere di un'identità nativa culturalmente e politicamente oppressa. Rifiutano che le diverse e individuali modalità stilistiche o tematiche attraverso le quali esprimono loro stessi, il loro passato tribale o il legame con la natura possano venire in qualsiasi modo etichettate, e così banalizzate, ancora una volta, ridotte in "riserve" intellettuali. In modo forse ancora più sofferto e controverso rispetto agli artisti europei o americani, rifiutano che sulle loro opere venga esercitata una critica, nel senso della critica d'arte convenzionale. Ogni approccio definitorio applicato alla loro arte non fa che accrescere la distanza culturale e la chiusura etnica. Non si riconoscono come "contemporanei", se questo li costringe in scansioni temporali estranee alla tradizione alla quale fanno riferimento. Non sono "artisti nativi" se questo significa inscatolarli in un genere, più o meno pittorresco, che appare loro ghezzante e privo di senso. Sostanzialmente chiedono di essere lasciati liberi nel loro percorso esistenziale ed espressivo, spesso marcato da

forti ambivalenze e sofferte integrazioni con la società dominante. Liberi di usare acrilico su tela o di tornare, se lo desiderano, a tingere aculei di porcospino con tinte naturali. Liberi dalla loro stessa tradizione se questa arriva a limitare le loro capacità espressive. Fondamentale è ascoltare e capire le loro storie personali e le loro visioni spirituali. Sono questi due aspetti, a un tempo individuali e collettivi, a innescare il "fuoco della controversia", e a far scaturire imprevedibili possibilità creative.

Norval Morrisseau, nato nel 1932 in una piccola riserva a nord del Lago Superiore, in Ontario, è una figura quasi leggendaria: pioniere e iniziatore della controversia sull'"artista nativo" (nei nostri termini, caposcuola) e, verso la fine degli anni '50, della cosiddetta Scuola delle Woodlands, è una grande personalità artistica per la grande forza cromatica nelle sue opere. Temperamento da "artista maledetto", passa attraverso la sua "stagione all'inferno" nelle metropoli americane, cadendo preda di una grave forma di alcolismo, è un artista/sciamano, che eredita in particolare modo le conoscenze esoteriche dal nonno materno e decide di trasporle nella sua arte. Viene criticato e attaccato dai tradizionalisti, che lo accusano di divulgare contenuti esoterici tramite la

sua arte e perché celebra cerimonie personali. I suoi quadri raffigurano principalmente animali e personaggi mitologici, rappresentati con linee nere stilizzate nelle composizioni cromatiche. Le sottili linee che si dipartono dai soggetti indicano l'irradiazione del potere spirituale, o i fili connettivi che uniscono insieme tutti gli esseri viventi; in ognuno è raffigurato un cuore pulsante che rappresenta la pulsazione universale della vita. Le "linee del cuore" rimandano direttamente agli stilemi dell'arte sciamanica e a quella rupestre paleolitica.

Morrisseau ha raggiunto una notorietà internazionale e le sue opere sono molto ben quotate sul mercato dell'arte, è diventato membro della *Royal Canadian Academy of Arts* e ora vive completamente isolato dal mondo, in qualche posto in British Columbia, non comunica più con i suoi agenti e minaccia di appendere tutti i suoi quadri nei boschi, perché la natura se li riprenda. Riassume così la sua poetica: *«Sono cresciuto in mezzo a molte storie e leggende del mio popolo. I miei dipinti rendono onore agli antenati anishinaabeg che per secoli e secoli hanno migrato nei Grandi Laghi. La mia arte testimonia e conserva le leggende, le forme d'arte, le canzoni e le credenze degli anishinaabeg, non solo per*

*questa generazione, ma anche per quelle a venire. Il mio popolo crede che la terra sia la loro madre e che noi siamo i figli della terra. Nello spirito siamo una sola cosa. Dipingo con questi colori per guarire».*

Molti artisti anishinaabeg hanno raccolto il suo esempio e continuato il suo stile. Tra essi vanno ricordati, ad esempio, Roy Thomas in Ontario e Donald B. Peters nel Manitoba. Altri hanno sviluppato uno stile più personale, e arricchito la loro poetica. Difficile decidere da dove cominciare. La grande isola di Manitoulin (Isola degli Spiriti), sul lago Huron, è stata la culla di interessanti personalità artistiche e attualmente ospita numerose gallerie d'arte e un notevole fermento culturale per la ripresa dei valori tradizionali anishinaabe.

James Simon Mishibinijima, nato a Wikwemikong, riserva nella grande isola di Manitoulin che non firmò il trattato del 1862 con il governo canadese, per cui tuttora il suo territorio viene definito *unceded land*, si è formato, come altri artisti della stessa riserva, alla Laurentian University e ha esposto le sue opere in tutto il Nord America e in Europa. Usa principalmente acrilico e olio su tela per i suoi *spirit paintings*, che prendono forma in una condizione quasi estatica, dopo notti di fila di lavoro ininterrotto. Una serie famosa raffigura dei paesaggi viventi: le formazioni rocciose appaiono come figure umane o animali: la testa e il dorso seguono l'andamento morfologico degli affioramenti pre-cambriani dello Scudo canadese che si vedono lungo la costa settentrionale dell'isola Manitoulin. La parte inferiore del corpo rimane celata sotto la superficie dell'acqua, a rappresentare la connessione tra i due principali livelli terrestri. Queste figure fanno pensare a grandi eroi mitologici in movimento, cristallizzati in un rilievo roccioso, come quelli rappresentati nell'arte aborigena australiana. Il corpo delle figure si può vedere in trasparenza, come nell'arte paleolitica: all'interno si possono scorgere gli organi interni e il sistema circolatorio. Tutto questo per rappresentare, come ha sottolineato Theresa Smith, un paesaggio che vive, che respira. «*Arte nativa*, precisa James Simon Mishibinijima, *È solo un'altra etichetta. [...] puoi chiamarla arte*



Norval Morrisseau a Parigi.

*spirituale, insegnamento. Per me è come parlare attraverso la terra - esprimere se stessi attraverso i colori della terra. Noi tutti veniamo da qualche luogo. Le nostre radici sono nella Madre Terra, non tagliamole via. Quando uno perde la sua identità di nativo o di persona della Madre Terra, è questo il momento in cui comincia a farsi del male. Se tu danneggi l'acqua, ti fai del male. Se danneggi il cielo, stai danneggiando te stesso».* Le fonti di ispirazione, per comprendere in profondità le gradazioni cromatiche, vanno cercate nella natura. La dimensione urbana al contrario inibisce, per lui, il processo creativo: in città «*la parte creativa di te stesso*» non riesce a venire in superficie. Blake Debassige, nato e cresciuto nella riserva di West Bay, sempre a Manitoulin, come Simon Mishibinijima, è scettico rispetto agli artisti nativi di città, e preferisce definirsi più come *traditional painter* che come *contemporary*. Il suo stile è inconfondibile. I temi dell'arte sciamanica, come la "visione a raggi x" o la "linea del cuore", sono rielaborati in tratti sintetici ed eleganti. Le figure umane sono spesso rappresentate in metamorfosi, con zampe e artigli all'estremità degli arti (come gli *arctokeir* dell'antica Grecia). Viene messo in evidenza il potere spirituale dei soggetti, la comunicazione tra gli esseri e i loro sentimenti, in una sorta di rarefazione. Anche gli elementi decorativi di sfondo hanno spesso precise connotazioni mitologiche e sacrali. Il tutto ha qualcosa di sottilmente allegorico, un po' come certe opere di Chagall. Gli elementi di

commistione possono anche essere culturali e sincretistici. Debassige divenne famoso per l'opera *Tree of life*, commissionata da un gruppo cristiano nativo. La raffigurazione dell'albero di cedro, il più sacro albero sciamanico degli Anishinaabeg, attorniato dai principali spiriti animali, è messa "in croce" e lungo il tronco emerge la figura del Cristo. Sotto i rami, in mezzo ai numerosi uccelli, si scorgono i profili stilizzati degli evangelisti. Ai simboli della *Midewiwin*, la principale società sciamanica algonchina, sono giustapposti simboli trinitari. L'artista precisa che si tratta di un'opera commissionata, e che cerca di mettere su tela le idee di quel gruppo, non necessariamente le sue. Il sincretismo del Cristo/albero è comunque stupefacente. Il prete della comunità lo giudicò blasfemo: «*Hai mostrato i genitali di Cristo*, disse, *non credo che la comunità lo accetterà*»; «*Pensavo che Cristo fosse un uomo*, rispose Debassige, *forse che gli uomini non hanno genitali? Io li ho!*».

In un'altra opera divenuta il manifesto di uno spettacolo teatrale, *Nanabush of the 80's*, il *Trickster* della mitologia tribale è raffigurato come un uomo-lontra con il cappello da cow-boy, il codino, giacca di pelle e stivali con gli speroni. Nelle zampe/mani stringe le bacchette del tamburo, come una rock star. Le collezioni di Blake Debassige sono state esposte al *Royal Ontario Museum*, al *Museum of Civilisation* di Ottawa e al museo etnografico di Stoccolma. Vive sempre a West Bay, nel Kasheese studio, insieme alla sua compagna Shirley Cheechoo.

Shirley Cheechoo, una Cree della James Bay, si discosta notevolmente dallo stile delle Woodlands. La reazione comune di fronte alle sue opere dedicate all'infanzia è: "quest'opera è naïf". Figurine di bambini giocano in un paesaggio invernale di alberi spogli; sullo sfondo i raggi di luce dell'aurora boreale. In realtà non c'è in Shirley proprio nulla dello spirito naïf e le sue opere sono delle sofferte istantanee di memoria tribale. Come molti altri bambini nativi, Shirley fu mandata nelle scuole canadesi correttive, le famigerate *residential schools*. In queste scuole, separati dalla casa e dalla famiglia, questi bambini venivano istruiti a disfarsi della loro identità nativa. Usciti



*Pittura moderna nel tipico stile anishinaabe*

da queste scuole, poche erano le alternative all'alcolismo e all'abuso di sostanze. «Questi dipinti, dice Shirley, in rapporto a quanto ho passato nella mia vita di bambina e di adolescente, sono allegri. Per me rappresentano una sorta di perdono. Quando provo rabbia per qualcosa, dipingo, e la rabbia se ne va. Sto cercando di mettere su tela il mio senso del perdono (...).

*Tutto quello che non condividi con nessuno è molto sacro. Penso che ci siano un sacco di cose nell'opera d'arte che solo l'artista vede. (...) Cose molto personali, che dovrebbero essere sacre per un artista. Come gli alberelli grigi che metto nei miei dipinti, sono molto sacri per me perché sono ciò che ci tiene in vita - questi alberi».*

Con Leland Bell torniamo a Wik-wemikong e all'eredità sciamanica. I riferimenti espliciti nelle opere di questo giovane artista sono quelli della tradizione Midewiwin: il cromatismo è scintillante e profondo, le figure, insieme austere e protettive, sono quelle degli antenati. Una tra le sue opere più belle (si tratta di grandi acrilici su tela, che vanno assolutamente visti dal vero) si

intitola *Winter Warmth*, il calore dell'inverno. Le parole, l'eredità (e l'affetto!) degli antenati sono avvolti nel chiarore e nella purezza invernali; i loro insegnamenti sono conservati e cristallizzati in questo silenzio. «Il nostro popolo, dice Bell, non scomparirà mai. Forse hanno avuto successo nel civilizzarci - qualunque cosa questo significhi - negli ultimi 200 anni o quel che era. Ma non significa che noi abbiamo realmente perduto qualcosa. Forse il mio bis-bis nipote nascerà e riceverà in sogno i doni del Creatore - eccolo rinascere ancora. È qualcosa che non ha niente a che fare con Cristoforo Colombo, professori universitari o cose del genere. Non ha niente a che fare con gli antropologi o con il modo in cui essi hanno catturato un particolare evento nel tempo. La nostra cultura evolve continuamente, e ciò che io sono come artista nativo è semplicemente essere parte di questo tempo presente e dare il mio contributo per comunicare».

Di molti ancora si potrebbe parlare. Ad esempio, anche in David Johnson, della riserva di Curve Lake, in Ontario,

riecheggia la mitologia anishinaabe, e viene ripreso lo stile delle incisioni rupestri del vicino sito di Peterborough. Se viaggiate per il Canada e siete diretti alla Georgian Bay, non mancate di passare per lo studio di Arthur Shilling, nella riserva di Rama, Ontario. I ritratti che questo artista prematuramente scomparso ha dedicato alla sua gente si trovano conservati nella casa da lui stesso costruita, e sono ora affidati alle amorevoli cure di Amelia Shilling. Si tratta di un autentico diamante, nascosto nei vicoli scalcinati della riserva.

#### **Bibliografia**

Smith T., *Beyond the Woodlands: Four Manitoulin Painters Speak Their Minds*, "American Indian Quarterly", 18, 1, 1994; Podedworny C., *Woodlands: Contemporary Art of the Anishnabe*, Thunder Bay ON 1989; Southcott B., *The Sound of the Drum: The Sacred Art of the Anishnabe*, Erin ON, 1984; McLuhan E., Hill T., *Norval Morrisseau and the Emergence of the Image Makers*, Toronto ON, 1984; Morrisseau N., *Legends of My People, the Great Ojibway*, Toronto ON 1965.



*Joe e Maria Garcia di fronte alla Taqueria. Foto di Brenda Norrell*

## Centri culturali

# Il *Café Cultural* indiano apre ai diritti umani

*Un caffè di Tucson, Arizona, è un centro che appoggia gli zapatisti, i diritti di confine e i diritti umani in Messico.*

Brenda Norrell

Appena giù dalla strada dopo la fabbrica del ghiaccio color blu algido e l'odore di mais arrostito che emana dalla fabbrica di tortillas, il *Café Cultural* ha aperto come celebrazione alla vita, facendo risuonare le forti voci delle poetesse indigene. Durante la grande apertura il giorno prima della Festa della Mamma, la proprietaria Maria Garcia, indiana tarasca e suo marito Joe Garcia, governatore della nazione o'odham del Sonora, Messico, hanno dedicato il centro alle donne e ai bambini massacrati ad Acteal, Chiapas. «È il mio dono a quelli che lottano in questo lavoro», ha detto la signora Garcia a proposito della lotta per i diritti civili e umani indigeni nella zona di frontiera e in Messico. La poetessa Jessica Jaramilla, membro della tribù tigua di El Paso, Texas, si è unita alla premiata autrice Demetria Martinez, alla commediografa di Tucson Silvana Woods e alla poetessa guatemalteca Nancy Rosas nella celebrazione. Le poesie di Jaramillo erano offerte d'amore, una alle donne di strada che conducono una vita difficile e un'altra gentile poesia in lode di sua madre, un'indiana

tigua. "Amore vecchio come il mais" era dedicata a sua madre Concha, «che vale più di quel *metate* dietro la vetrina». «Le tue ossa e le ossa dei tuoi antenati stanno morendo per essere scavate da qualche archeologo, se non l'hanno già fatto. Tu madre sei antica come il mais ...» ha letto Jaramilla. Insieme al suono del violino, della chitarra e del tamburo, c'erano anche i vecchi canti degli o'odham, *waila* e graffio di pollo. Il governatore Garcia ha detto: «Questo fa parte della nostra cultura». Durante la festa, che è durata tutto il giorno, Jim Funmaker, un ho-chunk e lakota del Wisconsin, ha offerto una benedizione e ha affermato: «Noi, popoli nativi, siamo prigionieri nella nostra terra. C'è una guerra in corso; stiamo lottando per il diritto di vivere». Parlando dello stupro del Messico da parte dei conquistadores e del genocidio dei popoli indigeni in tutto il mondo, ha detto: «La verità è per tutti». Il *Café Cultural*, adiacente al caffè-taqueria nella South Sixth Avenue, sorge al posto di un ex ristorante cinese. I muralisti locali hanno dipinto i suoi muri con scene di vita o'odham, compresa una donna che macina il grano. I

muri sono coperti anche da foto di frutta fresca, mentre l'aroma dei frijoles e dei peperoni esce dalla cucina. Gli scaffali sono pieni di manghi e papaie che servono per fare i succhi di frutta, bevanda favorita del nativo Michoacán, Messico, della signora Garcia. Durante la giornata di poesia, pinatas e canzoni del *Tucson Labor Chorus*, c'era pane fritto con peperoncino e una mostra di artigianato o'odham e yaqui. Membri del gruppo di sostegno zapatista *Pueblo por la Paz* hanno fornito notizie aggiornate sull'aggressione ai villaggi indiani del Chiapas e sul fallimento dei colloqui di pace. Definendosi una *chicana* del New Mexico, la signora Martinez ha detto agli astanti che stava celebrando il suo decimo anniversario dell'accusa federale di cospirazione per aver fatto entrare dei clandestini salvadoregni. La Martinez, ex cronista di Albuquerque, fu rilasciata e in seguito ha scritto "Madrelingua", che ha vinto il premio letterario Western States e un recente libro di poesie, *Breathing Between the Lines*. «Se una poesia non è amore, è rumore», ha detto la Martinez, prima di leggere alcune stanze all'America, definita un amante che l'ha tradita.



*Vaso moderno nel tipico stile della ceramica nera di Santa Clara pueblo.*

La poetessa guatemalteca Nancy Rosas ha celebrato la vita nel mercato e ha avvertito che l'amarezza può creare buchi nelle parole e togliere la capacità di amare. Ha letto di sua madre, che l'ha guidata nel celebrare la vita e scoprire la propria voce. «Il posto della madre non è in cucina», ha detto. Invece, la sua cucina in Guatemala era un luogo di risanamento e canto, un posto di acquisizione di potere verso il proprio destino.

Silviana Wood, commediografa e attrice, ha letto poesie che parlavano di Tucson prima delle auto con l'aria condizionata e ha raccomandato di camminare a piedi nudi dopo le fulminee alluvioni che inondano le strade di Tucson sud.

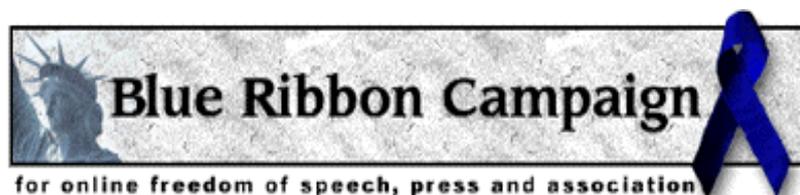
Irene Arce, studente per un dottorato, ha letto una ricerca universitaria sulla partecipazione delle donne al movimento zapatista. La Arce ha rivelato come le donne maya abbiano arruolato i mariti nella cura dei bambini e l'aiuto domestico, mentre loro lottano per la giustizia.

Brenda e Karen Olson, indiane cree-ojibwa del Manitoba, Canada, erano tra le altre duecento persone presenti all'inaugurazione. Le sorelle Olson hanno affermato che gli indiani che vivono lungo il confine tra gli USA e il Canada fanno fronte alle stesse vessazioni da parte delle guardie di frontiera e dei funzionari dell'immigrazione di quelli che vivono lungo il confine con il Messico. Karen Olson ha detto che non è raro che le piume di preghiera e altri articoli religiosi siano confiscati, quando gli indiani attraversano il confine per partecipare alla Danza del Sole e altre cerimonie.

Visto come un nucleo per la lotta per i diritti umani indigeni, il *Café Cultural* fornisce una sede alla «Alleanza Indigena Senza Confi-

ni». L'Alleanza è stata fondata dai coniugi Garcia e dal leader cerimoniale Jose Matus. Durante l'inaugurazione i Garcia hanno offerto il *Café Cultural* alla comunità per mostre fotografiche, pre-visione di film, letture di poesie, lezioni d'arte e regolari conferenze e incontri. Mentre ricordava le donne uccise nel villaggio di Acteal, il *Café Cultural* ha offerto un messaggio di speranza.

*Sotto: Logo della campagna contro la censura su Internet. Il "nastro blu" indica la lotta per la libertà di espressione e contro la censura.*



## Censura

Censura etnica e *politically correct*

*Per chi vale la correttezza politica e cosa significa rispetto delle tradizioni altre?*

Premettendo che la demenza razzista non conosce confini razziali, ricordiamo la campagna che intellettuali e librerie stanno conducendo contro la censura di capolavori dell'arte e della letteratura mondiale da parte dei comitati cittadini gestori delle biblioteche pubbliche e scolastiche negli Stati Uniti. Questa campagna, che vede il Texas distinguersi per chiusura e zelo bigotto, sta eliminando dalle biblioteche civiche e scolastiche testi di Shakespeare come "Il mercante di Venezia" con l'accusa di antisemitismo, "La dodicesima notte" come immorale (filo gay), e l'Othello, tutto Mark Twain, Moby Dick di Melville, come testi che forniscono un'immagine offensiva degli afro-americani (per l'uso dei termini oggi ritenuti politicamente scorretti di *nigger*, *negro* ecc.), il Giovane Holden di Salinger, per razzismo e immoralità, tutto Bukowski per sessismo (e immoralità) e via censurando. Sotto la spinta dei gruppi etnici, tutti attenti a non perdere la propria autostima e, spesso, occupati solo a guardarsi l'ombelico, reazionari e fondamentalisti stanno portando avanti una campagna di odio contro la cultura in genere e il multiculturalismo in particolare che potrebbe far sorridere anche Hitler e Khomeini nell'al di là, memori dei roghi di libri e delle condanne a morte di autori scomodi, ma col difetto di essere ancora vivi. Poiché la storia umana è tragicamente

illuminata dai roghi degli intellettuali non politicamente allineati e poiché questo numero di HAKO tratta dell'arte ci chiediamo: ci saranno autori nativi posti all'indice?

La domanda non è futile perché scorrendo anche queste poche pagine molti si accorgeranno che da alcune di esse spira un certo qual aroma di nascosto odio etnico che può essere compreso alla luce della storia e delle storie personali. Secondo i canoni del politicamente corretto questi "manufatti intellettuali" dovrebbero essere banditi in quanto inneggianti all'odio razziale sia per la forza degli stereotipi che propongono, i "bianchi cattivi" indifferenziati e macchettistici, americani tutti uguali, alla faccia delle differenze tra -americani (ebreo-americani, italo-americani, pakistano-americani, cino-americani, coreano-americani, ecc.) e per l'assenza degli altri gruppi, neri, asiatici, ispanici ecc. che proprio per questa loro invisibilità dovrebbero trovarsi l'autostima sotto le scarpe. Un altro motivo conduttore dell'arte indiana sembra essere il problema dell'identità vista come retaggio razziale del sangue, che deve essere biologicamente (e razzialmente) puro. Questo fatto crea una frattura anche all'interno della comunità intellettuale indiana tra sangue puro e sangue misto, tra indiani urbani detribalizzati e di riserva.

Tony Arkeketa, purosangue Pona-Oto-

Missouri e politico dell'Oklahoma ci ha scritto: «Non sono né romanziere né poeta, ma un tradizionalista, perciò il convegno degli scrittori indiani ha guardato per primo a me per presentarsi agli altri scrittori con lo scopo di avere una guida importante nei loro scritti "creativi" sulla nostra razza. Ci sono persone che si autopromuovono, che talvolta hanno bisogno di guida». Alla domanda su cosa intendesse per "guida" e su cosa pensasse sulla tematica del "meticcio" sviluppata dai maggiori scrittori indiani e sull'essere indiano come fatto della mente e non strettamente di sangue, egli non ha dato risposta. La società americana è divisa in caste e classi e ogni etnia, lottando contro tutte le altre, cerca di conservare la propria "nicchia" di privilegi; perduti tra nazionalismo pan-indiano e nazionalismi tribali, incantati dal mito di un passato che si fingono edenico, gli intellettuali e gli artisti indiani non sembrano nel complesso esserne consapevoli.

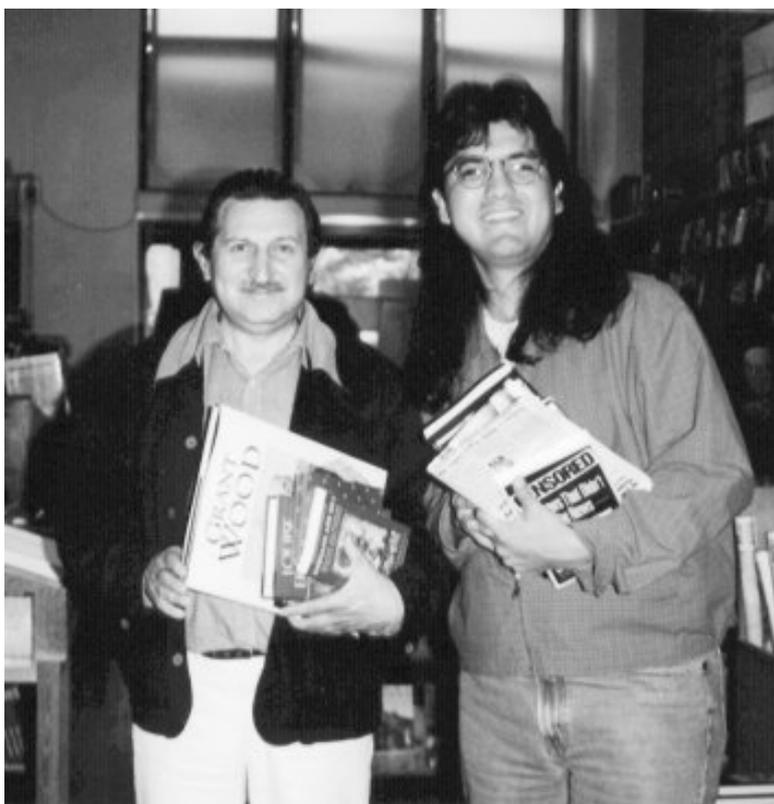
Resta tuttavia il fatto che finora gli autori censurati per motivi razziali e moralistici sono dei pilastri della cultura europea ed americana. Il *politically correct* vale a senso unico, ma si abatterà con la sua furia interetnica anche su coloro che oggi sembra proteggere.

### *Indian Killer*

*Un thriller a sfondo razziale sulla drammatica convivenza fra indiani e bianchi nell’America di oggi.*

Vilma Ricci e Giovanni Grilli

L’ultimo romanzo di Sherman Alexie, *Indian Killer*, pubblicato da Frassinelli, si distanzia stilisticamente dalle suggestioni degli esordi poetici del giovane autore indiano. Distanti sono i luoghi dell’azione rispetto ai primi due libri fortunati, *Lone Ranger fa a pugni in Paradiso* e *Reservation Blues*, sempre pubblicati da Frassinelli, ambientati nella cruda realtà della riserva. Alexie ha lasciato da alcuni anni la riserva spokane per vivere a Seattle, un’intensa, frastornante realtà urbana che ingloba, oltre ai bianchi, ai neri, agli ispanici e agli orientali, anche “indiani di città”, nativi americani che per diverse motivazioni e destini hanno finito per urbanizzarsi. E nel cuore di questa città complessa ed estrema si svolge l’azione di *Indian Killer*: Un bambino appena nato da una madre adolescente viene dato in adozione a un’agiata coppia che gli garantirà cibo regolare, studi regolari, amicizie regolari e tanto, sincero amore da far supporre che la devastazione di cinquecento anni di colonizzazione esterna e interiore possa trovare lenimento. Ma non sarà



*Sherman Alexie e Giovanni Grilli alla libreria Elliot Bay Book Company di Seattle.*

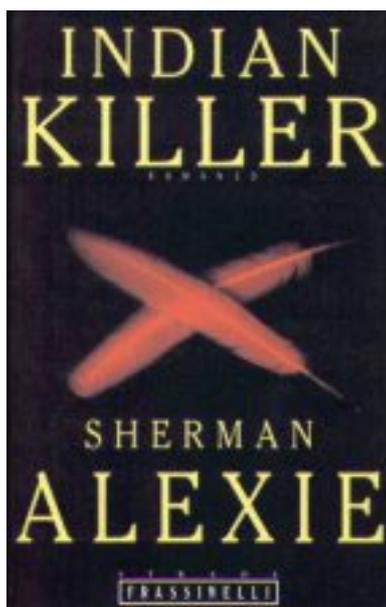
così. La scuola, la palestra, le feste tra ragazzi ricordano ferocemente in ogni momento a John Smith (anche la banalità del nome ha i suoi riferimenti simbolici) la sua diversità. D’altro canto il suo sforzo per «fingersi un indiano vero» è altrettanto perdente. L’amorosa

premura dei genitori adottivi nel rifornirlo dei riferimenti indiani più svariati e banali (libri, musiche e altri feticci) non basta a curare la sua identità in bilico fra due mondi, anzi contribuisce ad approfondire l’abisso. L’unico vero alleato di John nella sua disperata ricerca è Padre Dun-

can, una singolare, benevola figura di gesuita indiano, eccentrico e lunare. Ma Padre Duncan ha già percorso il suo doloroso calvario e un giorno se ne andrà verso un deserto assolato e senza vita. «Era montato sul confine del mondo e ne era uscito». John rimane ancora più solo, in preda ai suoi fantasmi e alle sue visioni. A scuola è sempre uno studente modello «relegando la sua rabbia in un angolino buio». Cerca una vita normale, lontana dalle ambizioni dei genitori che lo vorrebbero laureato. Approda al mondo del lavoro nel cantiere del mitico «ultimo grattacielo di Seattle».

Questo rischioso lavoro, che John svolge con zelo ammirevole, in silenzio, come l'officiante di un antico rituale, gli consente un percorso a ritroso nei ricordi. «Camminò lungo il traliccio ed entrò nel refettorio ... dieci anni prima». Le storie del passato si intrecciano con quelle attuali creando nuovi racconti nel racconto, popolando la scena di nuove presenze, nuovi protagonisti e antagonisti. Marie, una splendida figura di coraggiosa attivista indiana, si muove con grazia e disinvoltura nel degrado metropolitano. Anche Marie, come John, sfida i suoi fantasmi, combatte le sue drammatiche incertezze e vive le sue drammatiche certezze. E poi Reggie, l'ambizioso, sfrontato indiano di riserva trapiantato in città, che sconta nei suoi comportamenti arroganti una vita di umiliazioni e sopraffazioni. E ancora, il mondo tenero e notturno di Cornelius e Zera, una coppia di indiani urbani ridotti a vivere da barboni. Da orfani, da sradicati, tutti esprimono il loro disagio, combattono le loro paure ... Il comune denominatore è ancora la riserva, vissuta in prima persona, sfuggita con tutti i mezzi, detestata e sognata con tutte le forze. «John visita spesso le riserve indiane alla ricerca di sua madre, di risposte, di una specie di famiglia». Il fuoco che

arde nel suo petto è il simbolo della situazione esplosiva che egli vive e rappresenta il disagio di tutti gli indiani urbanizzati. Si sente senza via d'uscita, adottato e nutrito da un mondo che lo rifiuta e lo emargina. La condizione alienante che egli vive gli procura una grande sofferenza sia fisica che psichica. Non ha alternativa se non quella di ripercorrere la strada di



Padre Duncan. Ma prima di abbandonare la scena deve compiere un atto simbolico, dirompente, estremo: eliminare l'uomo bianco, per uscire dalla propria invisibilità, rendendo così visibile la massa di indiani emarginati che lo circonda. La volontà di John Smith si materializza attraverso le ripetute azioni di un *Indian Killer*: il killer esegue il suo primo omicidio e si avvia a commetterne altri ancora. Le sue vittime sono casuali ma rigorosamente maschi e di razza bianca. A suggellare la sua azione egli depona vicino al cadavere due penne di gufo intrise di sangue. Gli omicidi scatenano nella città umori ambivalenti: un'ulteriore devastazione in un mondo metropolitano già tanto devastato. «Alcuni indiani provarono uno strano misto di sollievo e timore, come

se stesse cominciando a realizzarsi una profezia apocalittica». Bande di bianchi si scatenano in vendicative ronde notturne a picchiare e mutilare indiani macilenti, senza casa ... Il romanzo è un *thriller* e rispetta le regole di un certo genere poliziesco per il crescendo di autentica tensione che genera nel lettore, ma è anche capace di sovvertire ogni regola stilistica in improvvise impennate di autentico lirismo. Anche nelle descrizioni più crude Alexie mantiene un controllato senso della misura, una delicatezza sorprendente. Per non parlare della proverbiale ironia indiana, che trova qui più occasioni per esprimersi: «Hai solo adottato un bambino indiano e l'hai chiamato John Smith? Naturale che parla da solo». Verso la fine John ripercorre con la memoria il suo primo approdo di neonato a Seattle. Lo stupore gioioso dei suoi genitori adottivi. E, prima ancora, "ricorda" la sua nascita. Dà ulteriori spiegazioni alla sua vita già tanto spiegata e afflitta. «Ciò aveva aperto una prima ferita interna e da allora John non aveva mai smesso di sanguinare, di morire, di disseccarsi, finché era rimasto solo un guscio vuoto alla mercé del vento del deserto». John Smith ha compiuto la sua faticosa catarsi. Ha concluso il suo viaggio nel mondo dei bianchi ed è pronto per l'estremo sacrificio, quello della sua vita. «Troppo malato per poter guarire», tornerà sui ponteggi del suo grattacielo per il suo ultimo volo, non più metaforico, ma reale, a precipizio sulla città. Una parte di John rimane prigioniera di un grigio, anonimo marciapiede, ma un'altra parte – quella che ha rincorso per tutta la sua breve vita – si è finalmente liberata e si incammina verso un deserto che non è più il luogo oscuro e rovente dove era scomparso Padre Duncan, ma l'approdo dolce e sicuro dove lo aspettano sia il prete che la sua giovane madre indiana.

*Controrecensioni*

## Uccidete l'*Indian Killer*!

*L'ultimo romanzo di Alexie stroncato da uno specialista di storie gialle, nere e complotti vari.*

Sandro Scarso

*Indian Killer*, di Sherman Alexie, è un libro difficile da giudicare per un lettore appassionato del genere "giallo": infatti, pur riprendendo palesemente la moda del romanzo sul *serial killer*, nei contenuti ha poco o niente dei requisiti che mi aspettavo di trovare. Si tratta di una specie di operazione depistante che parte fin dal titolo, che è lo stesso dell'edizione originale.

L'autore era per me un perfetto sconosciuto, ma devo dire che, anche dopo averlo letto, inquadrarlo è alquanto laborioso e, di sicuro sarà miglior poeta, ma è cattivo giallista. Mentre faticavo attraverso le 381 pagine dell'edizione italiana, mi è capitato spesso di rileggere la terza di copertina, perché non riuscivo a credere che si trattasse di un autentico indiano, Spokane o altro. Tante infatti sono le forzature nel disegnare le figure dei protagonisti in modo "politicamente corretto", che mi domandavo se non fossero eccessive. Per spiegarmi meglio, avevo la stessa im-



pressione che capita quando si legge un autore maschile che vuole a tutti i costi raccontarci

delle donne e dei loro problemi, magari anche in prima persona, ma è sempre troppo sopra

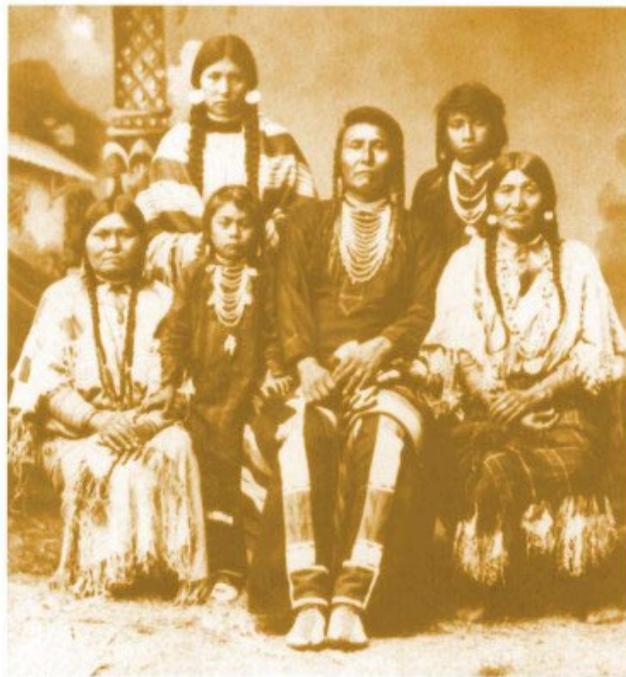


## Handbook of North American Indians

SMITHSONIAN INSTITUTION

WILLIAM C. STURTEVANT, *General Editor*

A 20-volume encyclopedia summarizing knowledge about all Native peoples north of Mesoamerica, including cultures, languages, history, prehistory, and human biology. Standard reference work for anthropologists, historians, students, and the general reader. Chapters by the main authorities on each topic. Area volumes include separate chapters on all tribes. Heavily illustrated, extensive bibliographies, well indexed. Each volume may be purchased and used independently.



Wash. State Hist. Soc. - Bozeman

Chief Joseph and his family about 1878.

*Capo Giuseppe dei Nez Perce e la famiglia nel 1878 circa.*

## Grandi Opere

*Plateau**Un'importante novità editoriale: il nuovo volume dell'Handbook of North American Indians.*

Sandra Busatta

Nel 1965, presso l'allora Ufficio di Antropologia della Smithsonian Institution di Washington, DC., cominciarono le discussioni sulla fattibilità dell'*Handbook of North American Indians*, una serie di 20 volumi che dessero una visione sommaria di quello che sappiamo della preistoria, la storia e le culture native americane del Nordamerica a nord delle grandi civiltà urbane del Messico centrale. *Plateau* è l'undicesimo volume della serie, uscito nel 1998.

Quando l'*Handbook* venne concepito le aree del Plateau e del Grande Bacino dovevano essere trattate insieme, ma nel 1968 venne presa la decisione di differenziarle, dato che il Plateau come area culturale distinta era ormai ben chiaro nell'antropologia americanista. Durante il 1985-89, mentre procedeva la pubblicazione degli altri dieci volumi, il comitato editoriale di questo volume si consultava con gli storici tribali e altri significativi membri di oltre otto tribù e nel 1990 cominciava il lavoro intensivo per produrre il volume *Plateau*, che così risulta molto più aggiornato di quanto previsto all'inizio della programmazione. L'area del Plateau copre i bacini

dei fiumi Columbia e Fraser, tranne certe porzioni del fiume Snake che, pur essendo un tributario del Columbia, fa parte dell'area del Grande Bacino; comprende così la Columbia Britannica sudorientale, la parte orientale dello stato di Washington, l'Oregon centrale e nord-orientale, l'Idaho settentrionale, il Montana occidentale e una piccola porzione della California settentrionale. Le culture indiane che abitano questa zona possono essersi trasferite durante i millenni della loro storia, ma sembrano piuttosto stabili nei secoli recenti; comprendono popoli di lingua salish dell'Interno, sahapatin, athapaska, kootenay e cayuse. I tratti culturali comuni comprendono schemi di insediamento rivieraschi, una complessa tecnologia di pesca, specialmente dei pesci anadrami come il salmone, la caccia e la raccolta di radici. Le varie popolazioni commerciavano estesamente tra loro, rafforzando i rapporti di reciprocità con il matrimonio; prima dell'introduzione del cavallo l'integrazione politica era limitata a livello di villaggio e di banda. Una mitologia relativamente uniforme, gli stili artistici e le credenze religiose si incentravano sulla ricerca di visione, lo sciamanesimo, i riti di

passaggio del ciclo vitale e le celebrazioni stagionali del ciclo di sussistenza annuale. Prima dell'avvento del cavallo i popoli del Plateau mantennero stretti legami con la Costa Nordovest; in seguito all'influenza delle culture equestri delle Pianure, però, l'asse si spostò verso oriente, con l'adozione della caccia al bisonte, una organizzazione di banda composita, abiti e copricapi tipici, una limitata stratificazione sociale basata sulla proprietà di cavalli e una marcata accentuazione delle ostilità intertribali, che fecero aumentare anche le razzie di schiavi. I Klamath erano più attenti degli altri gruppi alle differenze di status sociale, probabilmente influenzati maggiormente dalla cultura della Costa Nordovest. Dall'inizio del XIX secolo in poi, i nez perce, i cayuse, i walla walla e i flathead possedevano più cavalli della maggior parte delle tribù delle Pianure settentrionali, grazie alle tecniche d'allevamento imparate dai gesuiti, creando così un vasto commercio equino con tribù delle Pianure come i Crow, da cui furono profondamente influenzati nello stile artistico degli abiti ricamati di perline, copricapi da guerra e tende coniche di pelle. I villaggi invernali erano fatti di capanne di terra

semisotterranee e grandi tende coperte di stuoie di giunco; il villaggio era la principale unità politica, con una struttura formata da un capo semi-ereditario e un consiglio, che talvolta si univa ad altri villaggi per formare una banda allo scopo di condurre insieme attività economiche nei siti di pesca, nei campi di tuberi *camase* e nelle cacce al bisonte. Sembra che la lunga casa in legno abbia sostituito la vecchia casa di terra soprattutto nella parte meridionale dell'area, mentre la capanna coperta di stuoie venne rimpiazzata spesso dalla tenda conica di pelle delle Pianure, o *tipi*. Anche se durante il periodo storico i popoli del Plateau usavano abiti nello stile delle Pianure, le donne non rinunciarono mai ai loro cappelli a cono tronco e alle loro borse piatte di fibra intrecciata. I più importanti rituali religiosi comprendevano la ricerca di visione, obbligatoria per i ragazzi e raccomandata per le ragazze, che peraltro sottostavano anche all'isolamento nel periodo mestruale. Gli sciamani erano molto temuti e politicamente influenti; non solo curavano le malattie, ma recuperavano le anime perdute. La cerimonia del primo salmone, delle prime radici e bacche di primavera risentiva dell'influenza occidentale. La Danza Invernale o Danza degli Spiriti era una cerimonia comunitaria in cui i partecipanti celebravano i rispettivi spiriti guardiani tramite la danza, il canto e i costumi indossati. Durante il periodo protostorico, in risposta alle epidemie e alle merci meravigliose che giungevano attraverso le vie commerciali, prima ancora di vedere un solo europeo, emersero nel Plateau vari culti religiosi, che formano la base di religioni nativiste contemporanee come la religione *Washat* della regione del medio Columbia. «La molto più antica ricerca di visione, il complesso sciamanico e il ciclo cerimoniale dei rituali si sono fusi con quei culti sincretistici, sicché questi sono visti da molte

tribù come la "religione tradizionale". Il Plateau continua ad essere un centro di attività religiosa; Danze del Sole, la Chiesa nativa



Donna wishram che intreccia una borsa "sally" cilindrica.

americana, la chiesa *Shaker* indiana e il culto della Piума erano ben evidenti negli anni 1990. Chiese più recenti pentecostali e della Santità vennero istituite nella maggior parte delle riserve sia degli USA che del Canada, ma le principali chiese cristiane erano in declino. Un nuovo rispetto per quella che è chiamata religione indiana stava crescendo di forza come parte dei movimenti neo-tradizionalisti sia nella porzione americana che canadese del Plateau» (Walker 1998:6). Quando gli USA e il Canada si accordarono per la divisione dell'*Oregon Country* nel 1846, il destino dei popoli del Plateau cominciò a divergere. Governate fino a quella data dalla Compagnia della Baia di Hudson, le tribù canadesi restarono relativamente protette dall'immigrazione di massa quasi fino alla fine del secolo. La Pista dell'Oregon, invece, portò migliaia di immigrati nel paese e gli USA procedettero a negoziare trattati a catena, che ebbero grande significato politico

per le tribù, specialmente per quel che riguarda il riconoscimento di diritti di sfruttamento delle risorse fuori della riserva, riconosciuti dai tribunali americani. «Nel complesso, sembra chiaro che la politica americana nel Nordovest ha permesso la creazione di governi tribali più forti di quelli in Canada» (Walker 1998:7), favorendo negli anni 1990 la costituzione di programmi di sviluppo a lungo termine che hanno rivitalizzato la zona.

Il volume contiene preziose informazioni sulla preistoria e la storia dell'area e profili di popoli famosi come i Nez Perce di Capo Giuseppe, un eroe della resistenza indiana e un favorito dei libri di testo sui nobili personaggi e i Modoc di Capitan Jack, celebri per la resistenza all'esercito americano sugli aridi *Lava Beds* (Letti di Lava), i Palouse, che allevavano una razza di cavalli ancora oggi apprezzata, il famoso Appaloosa, e tribù ignote al grande pubblico, ma non per questo meno ricche culturalmente, come i Nicola, gli Umatilla e i Molala. La sezione degli argomenti speciali copre soggetti come la demografia fino al 1990, i movimenti religiosi (di cui uno dei principali profeti fu Smohalla, che rifiutava l'agricoltura dei bianchi, perché non si può ferire la Madre Terra con l'aratro) la mitologia, lo *stick game*, la musica e altro ancora. *Plateau*, curato da Deward E. Walker, jr., contiene 808 pagine di articoli esaurienti e in ottima stampa, preziose e numerose cartine, fotografie rare e significative, un ottimo indice analitico e una sterminata bibliografia, che lo rendono, insieme agli altri volumi della serie, uno strumento fondamentale per la conoscenza dei popoli nativi americani e dello stato dell'antropologia americana del 2000.

*Plateau* si può ordinare: Superintendent of Documents, P.O. Box 381954, Pittsburgh, PA 15250-7954 USA. Costo \$ 61 + shipping

## Religione

*Wakinyan**La religione lakota nel XX secolo.*

Flavia Busatta

Finalmente l'Università del Nebraska ha pubblicato, aggiornato, *Wakinyan*, un quadro della religione lakota nel XX secolo, come spiega il sottotitolo. Il libro era uscito nel 1963, come numero due della serie di Studi di Antropologia e Storia delle Pianure, edito dal *Museum of the Plains* di Browning, Montana, situato nella riserva blackfeet e, come pubblicazione dell'Ufficio Affari Indiani (BIA), era noto come un classico e consultato, copiato e ricopiato per anni, anche dopo che era stato esaurito. L'autore, Stephen E. Feraca, italo-americano di quinta generazione, marito di una chippewa e conoscitore della lingua lakota, ha lavorato venticinque anni per il Ministero degli Interni, prima di andare in pensione nel 1985. È autore di *Why Don't They Give Them Guns? The Great American Indian Myth*, che ha creato scalpore dentro e fuori il BIA e attualmente sta lavorando a un libro sulle pratiche religiose lakota contemporanee, con la consulenza degli ultimi anziani che ancora ricordano com'era "prima" dell'arrivo dei militanti dell'American Indian Movement e poi degli sciamani New Age.



*Martha Bad Warrior, Itázipcho Lakota, custode della White Buffalo-Calf Pipe di fronte al sacro fagotto, 1936.*

Il titolo *Wakinyan* si riferisce all'Uccello Tuono o Divinità Alata dei lakota, potente manifestazione del soprannaturale. Il libro parla della religione tradizionale lakota in questo secolo, quando la maggior parte degli aspetti della cultura equestre, basata sulla caccia al bisonne, sono ormai quasi scomparsi, adattandosi agli schemi dell'ambiente della riserva e dell'amministrazione federale. «Nel contesto del XX secolo la comprensione di cos'è tradizionale nella religione lakota si può ottenere solo prestando attenzione a ciascuna successiva (o precedente) generazione di *old timers* [persone all'antica]», afferma Feraca. «I lakota razionalizzano le loro credenze e i loro riti in termini di ciò che pensano sia appropriato secondo gli anziani, sia che i più giovani siano veramente consapevoli oppure no di ciò che avvenne prima» (p.xii). Il concetto di "potere" soprannaturale non è negato da nessun lakota, neppure da quelli che non praticano la religione tradizionale; per i lakota l'idea di "timore" e di "rispetto" sono, in senso religioso, virtualmente indistinguibili. Le osservazioni su cui è basato *Wakinyan* sono il frutto di discussioni presso le riserve Oglala di Pine Ridge e Sicangu di Rosebud, in South Dakota, tra il 1962 e il 1996, anche se parte delle conversazioni più recenti verranno elaborate ulteriormente nel nuovo libro sulla religione lakota contemporanea. *Wakinyan* divide la trattazione in sette capitoli, un numero sacro, oltre alla prefazione, la conclusione, ricchissime note, la bibliografia e ottime fotografie e disegni. I capitoli sono dedicati a una breve storia dei lakota, alla Danza del Sole, alla Ricerca di Visione, alla cerimonia dello *Yuwipi*, ad altre cerimonie come quella della *Buffalo Calf Pipe*,

della Danza del Cavallo, della Capanna del Sudore, del Peyotismo e dell'erbalismo. Particolarmente interessante è il capitolo

tradizionali, per il fiorire del neo-nativismo e della New Age. I lakota hanno, da un lato, propagato lo *Yuwipi* e la Danza del



Sun Dance a Pine Ridge, SD, 1961. Foto di S. Feraca.

sulla Danza del Sole, illustrato con rare foto degli anni Cinquanta e Sessanta scattate dall'autore, quando la danza cominciò faticosamente a riapparire in riserva, portata dagli cheyenne. L'interesse è dato dal fatto che oggi questa danza, che ha un fascino speciale presso i maschi europei e americani, è tutt'altro che accettata da molti residenti e, comunque, è oggetto di discussioni accese e "aggiustamenti" panindiani. Anche il comportamento dei partecipanti è molto più "rilassato" di quanto la descrizione etnografica lascerebbe supporre.

*Wakinyan* dimostra, attraverso una scrittura agile, le foto preziose e i disegni, la tenacia della religione tradizionale di fronte alla modernizzazione tecnologica con cui i lakota sono quotidianamente a contatto e la sua influenza anche sui lakota non tradizionali cristiani. Non mancano però nei trent'anni trascorsi dalla prima stesura del libro a oggi, degli sviluppi che in generale si sono allontanati dal cristianesimo, che pure molti praticano accanto alle forme

Sole a tribù non lakota e dall'altro hanno "goduto" di un'esplosione di interesse per la loro religione, soprattutto a causa della figura culta di Alce Nero, un tempo quasi ignoto agli *old timers* e oggi "profeta" di una religione che, più che lakota, è panindiana.

*Wakinyan* è un libro sulla religione lakota moderna in divenire, scritto da un profondo conoscitore, che ha trascorso quasi tutta la vita a contatto con i nativi americani. *Wakinyan* resta un classico, indispensabile per chiunque voglia approfondire l'argomento.