

La cerimonia dell'ecologia in *The Turquoise Ledge* di Leslie Marmon Silko

Carlo Martinez*

*The only cure
I know
is a good ceremony*
(Leslie Marmon Silko, *Ceremony*)

Leslie Marmon Silko, autrice di origini Pueblo, messicane e angloamericane, è una delle voci più influenti e complesse della letteratura nativo americana contemporanea. Assieme a N. Scott Momaday e James Welch, è stata protagonista di primissimo piano del cosiddetto “Rinascimento nativo-americano”, movimento letterario che portò alla ribalta una nuova generazione di autori tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso.¹ Sebbene questa definizione sia piuttosto controversa e abbia suscitato numerose critiche (sia per il suo rifarsi al celebre *Rinascimento americano* di F. O. Matthiessen, sia perché potrebbe sottintendere una svalutazione della produzione nativo americana precedente), è tuttavia innegabile che quel periodo vide una straordinaria fioritura di autori indiani,² i quali per la prima volta riuscirono a conquistare un'eco di portata nazionale. Tra le varie ragioni che contribuirono alla popolarità del movimento, vi fu senz'altro la sua attenzione alla tematica ambientalista. Durante quel periodo, infatti, si assisté alla nascita dei movimenti ecologisti, dai quali in seguito, negli anni Ottanta, nacquero veri e propri partiti politici ambientalisti. Sempre negli anni Ottanta iniziò ad affermarsi una nuova disciplina: l'ecocritica, dedicata allo studio dei rapporti tra i testi letterari e l'ambiente naturale.³

La relazione tra culture e tradizioni letterarie nativo americane e il discorso ecologista può apparire ovvia, se si considera il profondo legame che tali culture intrattengono con l'ambiente naturale nel quale vivono. Per Lee Schwening, gli indiani sono stati spesso considerati i “misconosciuti *nature writers* della terra”.⁴ Altrettanto spesso, tuttavia, la loro visione ecologista è stata appiattita e reificata nello stereotipo romantico dell'indiano che vive in una simbiosi tanto idilliaca quanto astorica con l'ambiente naturale circostante. All'atteggiamento consumista, imperialista e materialista, allo sfruttamento industriale e tecnologico delle risorse naturali che caratterizza la cultura occidentale si contrapporrebbe un mondo indiano immaginato come autentico, incontaminato, ancora in armonia con i ritmi della natura.⁵ Basta però sfogliare uno qualunque dei capolavori della *Native American Renaissance* per capire quanto tale rappresentazione mitizzante sia infondata. Se è vero che in questi testi la dimensione ecologica è cruciale, essa non ha però una matrice nostalgica e non è tesa a riproporre un immaginario passato edenico, ma è

piuttosto finalizzata a un confronto con la realtà contemporanea condotto in forme e modi capaci di gettare su di essa una luce inedita, di schiudere nuove prospettive.

Già nel saggio *Landscape, History, and the Pueblo Imagination*, pubblicato nel 1986, Silko chiarisce bene quanto il rapporto con l'ambiente naturale sia a fondamento della propria visione culturale, evidenziando l'articolata rete di relazioni sia pratiche sia simboliche che, nella cultura tradizionale Pueblo, collega gli esseri umani alla natura circostante: "Profondamente radicati nel mondo naturale, gli antichi Pueblo comprendevano le cose così com'erano – il fiore di zucca, la cavalletta, o il coniglio stesso non avrebbero mai potuto essere stati creati dalla mano dell'uomo. Gli antichi Pueblo adottarono una prospettiva umile secondo la quale la cosa in sé (il paesaggio) non può essere migliorato".⁶ Da ciò consegue non soltanto una diversa percezione della realtà circostante, del paesaggio naturale, ma anche una diversa concezione della rappresentazione artistica: "Gli antichi non ebbero l'ardire di interferire con quel che era stato già creato. Perciò il realismo, come lo conosciamo in pittura e in scultura, non ha catturato l'immaginazione Pueblo se non in tempi recenti".⁷ La profonda fusione tra la dimensione umana e quella naturale sarebbe dunque all'origine del carattere astratto dell'arte Pueblo, che non vuole entrare in competizione con la realtà tentando di copiarla realisticamente, ma punta invece a coglierla simbolicamente:

Il fiore di zucca in sé è *una cosa*: se stesso. Così gli antichi vasai astraevano quel che a loro sembravano gli elementi fondamentali del fiore di zucca – quattro petali simmetrici, con al centro quattro stami simmetrici. Questi elementi chiave, mentre suggeriscono un fiore di zucca, lo collegano anche alle quattro direzioni cardinali. Rappresentando soltanto la sua forma intrinseca, il fiore di zucca viene liberato da un significato limitato o da un'identità circoscritta. Persino nella più raffinata delle forme astratte, un fiore di zucca o una nuvola o un fulmine erano connessi a un intricato e complesso sistema di relazioni che gli antichi Pueblo intrecciavano tra loro e con l'affollato mondo naturale nel quale vivevano.⁸

Il paradigma dell'inclusività che caratterizza questa visione artistica è un elemento portante della visione del mondo nativa, e lo ritroviamo anche nell'importanza che questa assegna allo *storytelling*: "L'antica visione Pueblo del mondo era inclusiva. L'impulso era a non lasciare fuori nulla. La tradizione orale dei Pueblo abbracciava necessariamente tutti i livelli dell'esperienza umana".⁹ Ecco perché, nella cultura tradizionale, "qualsiasi cosa si trasformava in una storia": "qualunque fosse l'evento o il soggetto, gli antichi percepivano il mondo e loro stessi all'interno di quel mondo come parte di un'antica storia ininterrotta, composta da innumerevoli matasse di altre storie".¹⁰ Lo *storytelling* è dunque l'agente, il "medium attraverso il quale la complessità del sapere e delle credenze Pueblo sono state preservate".¹¹

All'interno di tale visione, il paesaggio, come l'autrice osserva in un'intervista, riveste un ruolo cruciale, fondante:

Il paesaggio siamo noi – noi veniamo fuori dal paesaggio, e abbiamo al tempo stesso anche un paesaggio interno dentro di noi. Sono come paralleli e quello che succede a noi ci può far avere una certa esperienza della terra, così come quello che succede

alla terra si può riflettere su di noi. E attraverso le storie e i racconti i due paesaggi sono così inestricabilmente legati fra loro che mi sembra a volte che la terra stessa racconti la storia, e la storia include te. Quando le persone cominciano a raccontare storie, o quando diveniamo esseri umani, c'è come un riconoscimento, cominci a vedere le cose in rapporto fra loro – a volte in termini ecologici: non puoi cambiare una cosa senza cambiarle tutte.¹²

Ma questa nozione di paesaggio si oppone e mette in radicale discussione quella occidentale, delineatasi dal Rinascimento in poi, che postula l'essere umano come separato ed esterno rispetto all'ambiente naturale in cui è situato. La visione occidentale appare a Silko "fuorviante"¹³ per la scissione che essa presuppone tra lo sguardo dell'osservatore e la natura osservata. Al contrario, quella Pueblo "include gli esseri umani" in una rete di relazioni a un tempo "complesse e fragili".¹⁴ "Gli osservatori", secondo lei, "sono parte del paesaggio quanto i massi su cui si trovano. Non c'è mesa sopraelevata o picco montuoso su cui stare senza diventare immediatamente parte di quel che c'è intorno".¹⁵ Si delinea così lo stretto rapporto che collega senso del luogo, identità personale e racconto nella cultura Pueblo. In questa visione, infatti, il racconto di sé affonda le radici in una memoria collettiva più estesa di quella individuale e in un ambiente circostante percepito come parte integrante del proprio senso d'identità. "Paesaggio esteriore" e "paesaggio interiore" si rispecchiano,¹⁶ generando così una narrazione che è essa stessa un modo di prendersi cura di sé e del paesaggio, come se il raccontare stesso costituisse una forma di ecologia, capace di produrre un impatto diretto non solo sulla realtà circostante, ma su tutta la realtà, dal momento che "non puoi cambiare una cosa senza cambiarle tutte".¹⁷

I.

È in questa linea che si iscrive *The Turquoise Ledge (La vena del turchese)*,¹⁸ pubblicato nel 2010, nel quale l'ambiente assume esplicitamente, fin dal titolo, il ruolo di protagonista. Se, come ha scritto W. J. T. Mitchell, il paesaggio è un "medium di scambio tra esseri umani e natura, tra l'io e l'altro"¹⁹ che risulta sempre inevitabilmente implicato con il discorso del potere, diventa allora particolarmente interessante seguire il modo in cui Silko declina la rappresentazione del paesaggio, in opposizione al processo che ha portato alla canonizzazione di una certa visione del paesaggio americano.²⁰ Il peculiare racconto dell'ecologia cui dà vita, infatti, le permette (e permette al lettore) di gettare uno sguardo straniato e straniante sull'ideologia bianca dominante, sottoponendola a un radicale riesame critico. La sua scrittura sperimenta una diversa modalità di espressione di sé e di rappresentazione dell'ambiente, che si contrappone a quella imperialistica della cultura angloamericana androcentrica, per la quale il paesaggio è qualcosa da controllare, sfruttare e sottomettere. Il motivo dell'ecologia viene così a intersecare i discorsi di classe, razza e *gender*, che nella sua scrittura appaiono in una luce inedita. Attraverso un'originale prospettiva ecologista, l'autrice mette in crisi la visione rigida, dogmatica, spesso reificante che la cultura occidentale ha di queste categorie. Inserendole all'interno della propria visione, Silko

contribuisce direttamente alla loro rielaborazione critica in termini di eco-razzismo, di eco-discriminazione e di eco-femminismo, poiché nessun discorso ecologista può prescindere dalla riflessione sulla necessità di una giustizia ambientale.²¹ Contemporaneamente, però, attraverso la prospettiva ambientalista Silko si misura anche con la tradizione letteraria *mainstream*, da lei contestata, ma rivendicata come parte integrante della propria tradizione culturale. Nella sua opera, infatti, il discorso ecologico incrocia sempre a riflessione e la sperimentazione sulla forma narrativa.

Come il rapporto dell'autrice con il territorio affonda le radici nella tradizione culturale dei Pueblo e nel suo passato personale, così anche le radici di *The Turquoise Ledge* si ritrovano già in alcuni suoi testi precedenti. Per certi versi, infatti, Silko sembra qui ritornare a *Storyteller*, altra opera di difficile classificazione, che spazia dalla poesia al racconto, all'autobiografia, e che giustappone scrittura e fotografie. La dimensione autobiografica assume in entrambe un respiro polifonico,²² generato da storie che inseriscono l'autrice in una traiettoria sovraindividuale, rendendola così portavoce, oltre che di se stessa, di un'intera cultura.

Ma *The Turquoise Ledge* si riallaccia soprattutto a *Ceremony*, testo simbolo della *Native American Renaissance*, in cui la dimensione ecologica del racconto acquista una valenza globale. Il romanzo è incentrato sulla cerimonia che, attraverso una profonda rivisitazione delle pratiche tradizionali, un'insolita figura di sciamano inventa per guarire il disagio di cui soffre il protagonista, Tayo, reduce della Seconda Guerra Mondiale e afflitto dal disturbo post-traumatico da stress. Il villaggio indiano al quale Tayo fa ritorno – una piccola comunità ai margini geografici, sociali e culturali degli Stati Uniti – si trova proprio nell'area nella quale ebbero luogo i primi esperimenti nucleari e dove si trovano le miniere di uranio, necessario per la costruzione della bomba atomica che pose termine alla guerra. Soltanto attraverso un complesso rituale di ripresa di contatto con la terra, Tayo riuscirà a esorcizzare i suoi traumi e a ritrovare un seppur precario equilibrio. Secondo Lawrence Buell, che definisce questo romanzo "un'opera etnopoetica di stampo ecologico", la sua peculiarità "sta nella fusione di regionalismo e globalismo, nell'affermazione che 'il destino di tutti gli esseri viventi' ruota attorno a una transazione d'importanza secondaria che avviene in una remota nicchia culturale, in una piccola tribù Pueblo dall'influenza marginale all'interno di una razza già marginalizzata".²³ Ma *Ceremony* è particolare anche per il modo in cui Silko ibrida lo *storytelling* tradizionale indiano con tecniche narrative tipiche del romanzo modernista e postmoderno, quali il flash-back, i salti temporali, la commistione di prosa e poesia. In tal modo, Silko si appropria in maniera creativa e originale della tradizione letteraria bianca, che rivisita e rimaneggia creando una forma espressiva di grande forza narrativa.

Una strategia analoga la troviamo anche nei due testi successivi, *Almanac of the Dead*²⁴ e *Gardens in the Dunes*,²⁵ cui pure *The Turquoise Ledge* è chiaramente indebitato. Il primo è una grande epica apocalittica, un'"opera mondo";²⁶ la si potrebbe definire, ambientata tra il Sud Ovest degli Stati Uniti e l'America centrale, in un arco temporale che va dalla scoperta dell'America da parte degli europei fino a oggi. Silko mette qui a confronto l'atteggiamento che nativo americani ed euro americani hanno verso la terra, per denunciare come la spoliazione e la devastazione dell'ambiente naturale vadano di pari passo con l'oppressione e la violenza di razza, di genere e di classe,

portate dalla conquista e dal colonialismo. Se quest'ultimo ha imposto quello che potrebbe essere definito un processo di brutale "deterritorializzazione" materiale, ma anche psichica e culturale, sulle popolazioni native, il testo della Silko immagina invece una possibile e auspicata "riterritorializzazione" delle Americhe da parte dei nativi, che si sostanzierebbe proprio nella diversa relazione con la terra – relazione in grado di reintegrare l'esperienza storica umana e quella del mondo naturale.²⁷ Ma è soprattutto in *Gardens in the Dunes* che il confronto con la tradizione letteraria angloamericana si fa serrato e il discorso ecologista ancora più esplicito. Il testo reinterpreta forme narrative e temi caratteristici della tradizione americana, dal romanzo storico a quello di costume. La classica "indian captivity narrative", ad esempio, viene invertita di segno, poiché è una giovane ragazza indiana a essere qui "rapita" dai bianchi. Tutto il romanzo è imperniato su un immaginario di matrice ecologista e naturalista: gli innesti botanici non sono altro che una metafora per descrivere i tentativi di ibridazione, innesto e contaminazione tra le varie culture rappresentate nel romanzo, da quella nativo indiana, a quella angloamericana, a quella messicana, fino a quella afroamericana.

The Turquoise Ledge si presenta come una prosecuzione del discorso di *Gardens in the Dunes*, ma trasferito ai giorni nostri e dal taglio autobiografico, poiché in questo caso è l'autrice stessa che va ad abitare in un "giardino nel deserto". Qui Silko amplia e sviluppa il discorso ambientalista, divenendo lei stessa l'artefice di una nuova "cerimonia", di stampo ecologico, ideata nel tentativo di fermare un atto di violenza perpetrato sia contro l'ambiente naturale, sia contro la cultura e la storia iscritte in quell'ambiente. A sua volta, il racconto dipanato in *The Turquoise Ledge* diviene esso stesso una pratica cerimoniale per neutralizzare quella che, prendendo in prestito un'altra immagine da *Ceremony*, potremmo chiamare la "stregoneria" della distruzione dell'ambiente e dei legami che l'uomo intrattiene con esso. Anche *The Turquoise Ledge*, inoltre, sottopone i generi letterari tradizionali a una rivisitazione profonda che ne muta forme e funzioni.

II.

Testo complesso che sfugge a categorie e a generi precisi, *The Turquoise Ledge* si colloca al confine tra *nature writing*, autobiografia e *storytelling*. Il titolo suggerisce l'appartenenza alla prima forma letteraria, che però, come vedremo, acquisisce caratteristiche e significati nuovi. Il sottotitolo, *A Memoir*, rimanda invece alla narrazione autobiografica. Nell'adottare esplicitamente questo genere, tuttavia, Silko ne modifica fin dalla prima pagina la convenzione fondante, vale a dire il carattere non finzionale, poiché l'autoritratto che l'autrice disegna è intessuto sulla mescolanza di *fiction*, autobiografia e scrittura diaristica. Ma il testo ha anche il ritmo tipico dello *storytelling* tradizionale nativo, del quale Silko si fa straordinaria interprete. Attraverso una prosa non narrativa che abbraccia un arco di tempo che va dal suo trasferimento a Tucson, nel 1978, fino alla fine del primo decennio del ventunesimo secolo, l'autrice dà voce al paesaggio naturale che la circonda, narrando al contempo sia la propria storia, sia quella della scrittura del libro. In questo senso, l'autoritratto

che ne emerge è il prodotto del luogo stesso, la rappresentazione del sé e contemporaneamente quella del luogo in cui l'autrice vive e fa le sue esperienze. Non a caso, il tema portante è costituito dalla registrazione del rapporto che lega l'autrice all'ambiente naturale, descritto attraverso il racconto delle passeggiate che, prima a cavallo e poi a piedi, lei compie con cadenza pressoché quotidiana. L'abitudine, acquisita col tempo, di raccogliere frammenti di turchese durante le passeggiate diventa così metafora del processo di costruzione dell'"autoritratto".²⁸ Un autoritratto composto da pezzetti di memoria cuciti assieme nelle pagine del libro: "Gran parte di ciò che chiamo 'memorie' sono frammenti che ricordo con vividezza; ma il processo che chiamiamo 'memoria', persino la memoria recente, coinvolge l'immaginazione. [...] Fortunatamente il mio subconscio ricorda tutto quel che mi serve. Ciò che non riesco a ricordare, mi torna alla mente in seguito, mentre scrivo narrativa. Mi trasformo in un personaggio finzionale per poter scrivere di me stessa".²⁹

L'ambiente nel quale si svolgono le camminate dell'autrice, nel Deserto di Sonora al confine tra il Saguaro National Park e la periferia di Tucson non è certo dei più facili, come lei a più riprese ci ricorda. I pezzetti di turchese diventano così anche l'immagine di un'identità frammentata e di una marginalità culturale, sociale ed economica con cui Silko si è misurata fin da piccola. Nella sua stessa forma, il testo si fa così "zona di contatto",³⁰ espressione di quell'ibridazione, mescolanza e inclusività che caratterizzano la cultura di confine tipica di quei luoghi. Come l'autrice afferma, "non è stato facile per me imparare a cosa appartenevamo noi Marmon, ma pian piano ho capito che quelli come noi di discendenza mista appartenevamo al bordo esterno del cerchio tra il mondo dei Pueblo e il mondo che li circonda".³¹ *The Turquoise Ledge* prende le mosse proprio dal racconto di questo passato: "Ora mi rendo conto che ero spinta dalle correnti sotterranee di tensione che avvertivo tra i membri Pueblo e quelli non Pueblo della mia famiglia allargata".³² L'autrice si fa così portavoce di una doppia marginalità: quella della cultura nativa, già di per sé ai margini geografici e simbolici degli Stati Uniti, e quella personale, che la colloca tra mondo indiano, messicano e angloamericano. Raccogliere frammenti di turchese, immaginando che essi scaturiscano da una vena sotterranea, ampia e ricca, rappresenta allora il tentativo di mettere assieme le varie componenti della propria identità, ricollegandole a una matrice culturale che affonda le radici in una tradizione che risale molto indietro nel tempo: "Nel corso delle passeggiate, iniziai a immaginare una grande vena di turchese sepolta temporaneamente sotto la sabbia e le rocce. Trovare tanti pezzi di turchese nelle migliaia di tonnellate di sabbia, ciottoli e sassi dell'arroyo stava a indicare che la vena di turchese doveva essere ampia. O forse ci sono più vene di turchese?"³³ Proprio come le sue radici, anche i pezzetti di turchese, che simboleggiano la sua identità stratificata e generata da molteplici tradizioni, si disperdono in più vene.

Il turchese diventa così emblematico del rapporto che Silko costruisce con l'ambiente naturale circostante nel quale si è trasferita a vivere. Come l'autrice racconta, le è occorso del tempo per imparare a far caso e ad apprezzare la presenza del turchese nella terra sulla quale camminava: "Inizialmente non prestavo attenzione alle pietre nell'arroyo perché ero concentrata sul camminare – non ero abituata a muovermi a passo veloce nel deserto".³⁴ Gradualmente, però, questo modo di camminare diventa

una pratica quotidiana: “Iniziai a trovare piccoli sassi e pietre venati di turchese. Nel corso degli anni ho raccolto alcuni di questi sassi di turchese, ma non ero interessata alle pietre come lo sono ora. Mi ci è voluto un contatto praticamente quotidiano con le pietre di turchese durante le mie passeggiate per sviluppare il mio interesse”.³⁵ I pezzetti di turchese assurgono anche a simbolo di un differente modo di osservare l’ambiente naturale prima e di rappresentarlo attraverso la scrittura poi.

Analogamente ad altri *nature writers* contemporanei, tra cui Edward Abbey (suo amico e vicino di casa, nominato nel testo), il paesaggio non viene descritto o raffigurato in quanto tale. Si tratta, piuttosto, di un paesaggio situato, mediato dalla relazione che l’autrice ha con esso. Benché sia il co-protagonista, questo paesaggio non è mai in effetti “rappresentato”, ma sembra invece costituire la ragnatela di fili che intessono il racconto autobiografico dell’autrice. Il libro infatti presenta una struttura temporale molto particolare e tipica del modo di narrare nativo. Come l’autrice afferma in un articolo, la narrazione indiana tradizionale non procede “dal punto A al punto B, al punto C”, ma piuttosto “somiglia a una ragnatela – con numerosi piccoli fili che si irradiano dal centro e si incrociano. Come in una ragnatela, la struttura compare nel momento in cui essa viene creata e, come fa la gente Pueblo, si deve soltanto stare ad ascoltare confidando che un significato ci sarà”.³⁶ Anche *The Turquoise Ledge* ci chiede di aver fiducia e di seguire il racconto, nel suo correre avanti e indietro lungo l’asse temporale, seguendo l’autrice nelle sue passeggiate per le impervie alture che circondano Tucson. Il processo di lettura ci pone in contatto con la creazione di un’identità profondamente dialogica perché, come ha scritto Arnold Krupat, nella voce di Silko si percepisce l’eco di tutte le altre voci con le quali è in rapporto diretto, così come di tutte quelle che l’hanno preceduta.³⁷ Ma si può percepire anche, e soprattutto, la voce del paesaggio che, come scrive l’autrice, acquisisce lo statuto di vero e proprio “personaggio” nella sua narrativa.³⁸

La rappresentazione dell’ambiente naturale che offre Silko non segue nessuno dei protocolli caratteristici della fruizione estetica, dal bello al sublime, dal pittoresco al pastorale, costitutivi del rapporto fra sé e spazio naturale nella cultura dominante. Né ricorre ai paradigmi sui quali si è strutturata l’immagine della natura americana, da quello della *wilderness*, la natura selvaggia, a quello della *virgin land*, dall’America come nuovo giardino dell’Eden a incarnazione, in versione moderna, dell’ideale pastorale.³⁹ L’approccio eco-femminista attraverso cui Silko rilegge questa modalità di rappresentazione deriva dalla cultura tradizionale Pueblo, ma si sposa anche con l’opera revisionista svolta in tal senso da numerose studiose, prima fra tutte Annette Kolodny, secondo la quale al modello maschile della conquista violenta del West ne va contrapposto un altro, generato dall’esperienza, marginalizzata e a lungo trascurata, che le donne hanno vissuto dell’Ovest e che si fonda su un rapporto assai meno conflittuale con l’ambiente naturale, visto non come terra da conquistare ma, semmai, giardino di cui prendersi cura.⁴⁰ Anche nell’opera di Silko la questione del *gender* è cruciale, e in *The Turquoise Ledge* in particolare non può sfuggire la marginalità delle figure maschili, spesso connotate negativamente, come portatori di un’ideologia fondata sulla violenza, sull’individualismo e sullo sfruttamento.

Ma è proprio la visione indiana della terra che impedisce a Silko di trasformarla in oggetto estetico, sublime o edenico che sia, mettendo in atto “una distanza

estetizzante, una forma di riluttanza verso qualsivoglia richiesta di genere pratico o morale la scena possa rivolgerci".⁴¹ Al contrario, in *The Turquoise Ledge* abbiamo una rappresentazione dell'ambiente naturale mai disgiunta da una visione pratica, socializzata, comunitaria. Ambiente desertico e dimensione domestica, *wilderness* e *household* convivono pacificamente, non per trovare un idilliaco punto di incontro nel pastorale, ma perché le due dimensioni non sono mai percepite da Silko in opposizione tra loro. Così, l'autrice mescola continuamente spunti meditativi, ricordi d'infanzia, riflessioni personali, vicende della vita quotidiana, introducendo il lettore alla numerosa compagnia di animali con i quali convive, sia domestici (gli amati cani o i pappagalli di diversi colori e specie), sia selvatici (i corridori della strada, i gufi, i topi o, soprattutto, i mostri di gila e i pericolosi serpenti a sonagli, caratteristici di quelle zone).

Numerosi dei sessanta capitoli che compongono il volume sono dedicati proprio ai serpenti a sonagli con cui l'autrice convive al punto da permettere ad alcuni di essi di rifugiarsi in casa sua. Silko ha appreso dalla madre a non avere paura dei serpenti: "nelle antiche credenze Pueblo il [...] serpente è un messaggero fra noi e la Madre Creatrice, i Mondi di Sotto, il Mondo Spirituale".⁴² Figura di mediatore tra la terra e gli esseri umani, il serpente è un portavoce del messaggio ecologista che questi ultimi devono imparare ad ascoltare. La sua continua presenza nel testo fa di questo animale un vero e proprio protagonista: al tempo stesso simbolo del rapporto tra esseri umani e terra, il serpente diviene anche metafora dell'Altro. O meglio, metafora di ciò che la civiltà bianca vede come altro da sé, perché, scrive Silko, "coloro che odiano i serpenti hanno avuto il lavaggio del cervello dal Vecchio Testamento".⁴³ In tal senso vi è una chiara identificazione tra indiani e serpenti a sonagli, che l'uomo bianco continua a sterminare con la stessa ferocia e indifferenza con la quale ha perpetrato il genocidio dei nativi. L'affetto di Silko per i serpenti a sonagli acquista così molteplici valenze simboliche, che divengono ancora più interessanti se messe a confronto con l'immagine stereotipata che di questi animali ha la cultura angloamericana bianca:

Estirpare l'ignoranza a proposito dei serpenti a sonagli è un processo lento a Tucson. La gente è ancora convinta che "trasferire" un serpente a sonagli trovato nel proprio giardino non gli faccia alcun male. I pompieri li scaricano nel deserto, lontano, in pieno giorno, in un territorio sconosciuto in cui non c'è né ombra né riparo che li protegga dal sole rovente. La maggior parte dei serpenti trasferiti è destinata a morire".⁴⁴

Difficile non collegare la sorte dei serpenti a quella subita dagli stessi nativi, molti dei quali hanno sperimentato forme di "relocation", di trasferimento forzoso, come nel caso assurdo a simbolo di questa pratica, il tristemente famoso *Trail of Tears* degli anni Trenta dell'Ottocento.⁴⁵ L'incapacità della cultura angloamericana di convivere con i serpenti a sonagli rispecchia l'incapacità di convivere con le popolazioni native, le quali, tuttavia, proprio come i serpenti sono riuscite almeno in parte a sopravvivere alla stregoneria dell'uomo bianco e ad attivare forme di resistenza e di adattamento alla nuova realtà che l'arrivo di quest'ultimo ha creato. Una stregoneria che viene da lontano – generata dal modo stesso in cui la conquista del continente nordamericano

ha avuto luogo e i cui effetti sono tuttora presenti e vivi nella coscienza comune –, con la quale più volte Silko è chiamata a confrontarsi. Nella prima sezione del libro, intitolata “Ancestors”, l’autrice rievoca la violenza con la quale gli indiani furono costretti a subire lo sfruttamento minerario dell’uranio estratto dal terreno su cui sorgevano i villaggi di Laguna e Paguate. Una violenza esercitata tanto sulle persone quanto sulla terra: “Il governo federale per mezzo del ministero degli interni/ufficio degli affari indiani costrinse i Laguna Pueblo ad accettare che Anaconda squarciasse la Terra vicino Paguate per realizzare una miniera di uranio a cielo aperto”.⁴⁶ Quando Silko era bambina, nelle vicinanze furono anche condotti vari test nucleari che generarono pericolosi *fallout* che il vento trasportava poi fino al suo villaggio. Gli anziani del villaggio, ricorda Silko, “erano soliti ammonirci a lasciare le cose come sono, a non disturbare il mondo naturale o le sue creature, perché ciò avrebbe scombuscolato e messo in pericolo ogni cosa, compresi gli esseri umani”.⁴⁷ L’uranio, in piccole dosi, era considerato curativo dai Pueblo, mentre lo sfruttamento intensivo della miniera unito agli esperimenti nucleari hanno prodotto solo un forte inquinamento, sia ambientale sia morale.

Un’altra stregoneria, forse di minor portata ma dello stesso genere, fa la sua comparsa quando un personaggio bianco, un nuovo vicino di Silko, decide di ampliare la casa e di rimodellare il terreno circostante per farne un giardino di suo gusto. Con l’aiuto di un bulldozer, inizia a scavare la terra e a trasformare il paesaggio attorno alla casa, incurante degli effetti che provoca. La prima avvisaglia Silko la coglie in un nido di api distrutto dal macchinario. In seguito, i lavori di scavo coinvolgono anche il grande arroyo che si trova nei pressi della casa dell’autrice e che conserva ancora le tracce degli abitanti succedutisi nei millenni, ma che ora viene violato senza il minimo riguardo da quest’uomo. Un bianco che, ancora una volta, non ha esitato a porre “in atto quel che considerava il proprio destino manifesto: distruggere qualsiasi cosa volesse distruggere, a qualunque costo e indipendentemente dall’impatto che potesse avere sugli altri o su se stesso”, perché, aggiunge l’autrice, “questo è il credo del sud dell’Arizona e di gran parte del West”.⁴⁸ Silko descrive la propria reazione alla scoperta degli ulteriori danni provocati dall’uomo bianco e dal suo macchinario: “Il giorno in cui scoprii la distruzione non lo rivelai a nessuno. La perdita e la rabbia che provavo mi soffocavano. [...] Non volevo scrivere di ciò; non volevo che fosse incluso nel manoscritto di *The Turquoise Ledge*”.⁴⁹

Ma proprio la scrittura la aiuterà a formulare una possibile risposta che, in un primo tempo, è di fantasia, allorché Silko immagina l’uomo schiacciato da uno dei pietroni che, con il bulldozer, preleva dal letto del ruscello. Una risposta fondata anch’essa sulla violenza, seppure soltanto immaginaria, proprio come Tayo, quando, alla fine di *Ceremony*, è sul punto di cedere all’impulso di usare violenza contro la stregoneria incarnata dal personaggio di Emo. Sempre l’immaginazione, però, aiuta Silko a escogitare in seguito una risposta diversa, radicata nel potere della propria cultura e della terra nella quale abita. Una risposta che unisce i vari filoni di racconto sui quali il testo è imbastito e le cinque sezioni nelle quali è suddiviso, proiettando al contempo il suo discorso verso il futuro. Dopo una prima sezione dedicata alle origini della propria cultura (“Ancestors”) e una seconda ai serpenti a sonagli (“Rattlesnakes”), Silko dedica una terza parte a creature che vengono dallo

spazio ("Star Beings"). Gli astri e le stelle sono infatti rappresentati come esseri viventi, che intrattengono con gli umani relazioni misteriose, complesse e vitali: "le Creature Stellari visitano la Terra soltanto ogni sette o ottocento anni: può darsi che rimangano in un mondo parallelo accanto al nostro, ma che ogni tanto passino da uno all'altro quando le 'membrane' degli universi paralleli entrano in contatto".⁵⁰ "La prova della loro presenza" sulla terra, sarebbe, secondo l'autrice, "nelle figure petroglifiche con cui gli esseri umani hanno registrato le visite di queste creature, in segno di omaggio e perfino di venerazione".⁵¹ Solo dopo aver parlato di loro Silko dedica una quarta sezione al minerale che dà il titolo al libro ("Turquoise"). Nell'ultima sezione ("Lord Chapulin") l'autrice inizia ricordando il percorso che l'ha condotta a completare il ritratto di una cavalletta osservata con sempre maggiore attenzione nel corso di varie settimane in cui questa le faceva inattese e frequenti visite, mentre lei era intenta a scrivere il manoscritto e a dipingere.

Proprio alle immagini delle Creature Stellari raffigurate nei numerosi petroglifici presenti nella zona Silko decide di fare appello, così come fa lo sciamano Betonie in *Ceremony*, quando invita Tayo a farsi guidare dal potere delle stelle nel percorso di guarigione.⁵² Ecco allora che la stregoneria di *Ceremony* si riallaccia a quella raccontata in *The Turquoise Ledge*. In entrambi i testi essa nasce dalla violenza esercitata contro la terra vista non come parte di sé, ma come bene materiale di cui disporre senza riguardo. Il personaggio bianco che distrugge l'ambiente naturale dell'arroyo è l'espressione più prossima di una forma di stregoneria contemporanea, che non è più quella atomica, ma che continua a seguire le stesse logiche. Per tentare di porre rimedio, Silko ricorre all'immaginazione, dipingendo sui massi ancora presenti nell'arroyo la croce con cui gli antichi abitanti della zona rappresentavano gli "Star Beings". Tutte assieme, queste raffigurazioni formano una specie di costellazione, in grado di attivare un potere magico: "una volta che le piccole croci bianche delle Creature Stellari furono dipinte sui massi e sulle pietre nell'arroyo, esse funzionavano come una sorta di magia. Tutti gli esseri umani erano avvisati che i massi si trovavano sotto la protezione delle Creature Stellari e non dovevano essere disturbati o danneggiati; i trasgressori avrebbero sofferto conseguenze terribili".⁵³ Anche in questo caso, il messaggio di Silko non è quello di escludere, o, dopo una prima, fugace fantasia di violenza, di cancellare colui che sta distruggendo la terra, ma, al contrario di includere, di trasformare e di curare: "Quando vengono i colonizzatori, o quando viene la bomba atomica, devi includerli, devi accogliere le cose, le devi elaborare, non ti puoi limitare a dire 'non esiste, non lo voglio vedere, lo nego'. Devi dire Okay, esiste, cosa possiamo farne?"⁵⁴

Analogamente al personaggio di Tayo,⁵⁵ Silko resiste dunque alla tentazione di reagire con la violenza e si appella al potere della propria tradizione culturale, inventando una nuova cerimonia in grado di neutralizzare pacificamente, con la forza della cultura, la "stregoneria" distruttrice del vicino bianco. Nella fase storica attuale, difendere l'ecosistema di un ruscello vicino casa acquista così un respiro globale, nel momento in cui il racconto si presenta come possibile cerimonia per esorcizzare una violenza che sembra non conoscere fine, perché è radicata in un certo modo di vedere l'ambiente e di vedersi nell'ambiente. Ancora una volta, l'autrice ci suggerisce come il racconto dell'ecologia, la storia della

salvaguardia dell'ambiente circostante, della cura di tutti gli animali, anche dei serpenti a sonagli, possa costituire uno strumento magari provvisorio, ma assai più potente di quanto noi stessi siamo disposti a credere, per cambiare la realtà e per ristabilire, in tutti i sensi, un clima diverso. Quando, alcuni giorni dopo aver dipinto l'effigie degli "Star Beings" sui pietroni, si accorge che questi non sono stati più toccati, Silko intuisce di aver colto nel segno e che l'arroyo non sarà più violato. La cerimonia da lei creata ha avuto un insperato successo: "Forse i dipinti hanno funzionato, dopotutto".⁵⁶

NOTE

* Carlo Martinez è redattore di "Ácoma". Insegna Lingua e Letterature Angloamericane presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara. Sulla Silko ha già pubblicato il saggio *Un giardino color indaco: Gardens in the Dunes di L. M. Silko* (in Andrea Mariani, a cura di, *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, Liguori, Napoli 2003). Si occupa prevalentemente di letteratura americana dell'Ottocento.

1 L'espressione si deve al critico Kenneth Lincoln. Cfr. il suo *Native American Renaissance*, California University Press, Berkeley 1983.

2 Cfr. al riguardo, James Ruppert, *Fiction: 1968 to Present*, in Joy Porter e Kenneth M. Roemer, a cura di, *The Cambridge Companion to Native American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 173-188. Più in generale, cfr. anche Giorgio Mariani, *La penna e il tamburo. Gli Indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*, ombre corte, Verona 2003.

3 Cfr. Cheryll Glotfelty, *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, a cura di, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, The University of Georgia Press, Athens, GA 1996, pp. xv-xxxvii; Lawrence Buell, *The Future of Environmental Studies*, Blackwell, Malden, MA 2005, soprattutto il primo capitolo *The Emergence of Environmental Criticism*.

4 Lee Schweninger, *Writing Nature: Silko and Native Americans as Nature Writers*, "Melus" XIV, 2 (estate 1993), pp. 47-60, p. 47. Tutte le traduzioni sono mie. Come afferma Donelle N. Dreese, "le filosofie degli Indiani d'America hanno esercitato un'influenza decisiva sullo sviluppo dell'ecocritica" (*Ecocriticism: Creating Self and Place in Environmental and American Indian Literatures*, Peter Lang, New York 2002, p. 6).

5 Cfr. su ciò, Lee Schweninger, *American Indians and Environmentalism: The Problematics of the Land Ethic Stereotype*, "Journal of American Studies of Turkey", 8 (1998), pp. 3-12.

6 Leslie Marmon Silko, *Landscape, History, and the Pueblo Imagination*. Originariamente apparso in "Antaeus", 57 (Autunno 1986), pp. 83-94, ora in in Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, a cura di, cit., pp. 264-275, p. 266.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

9 Ivi, p. 268.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 Laura Coltelli e Alessandro Portelli, a cura di, *Da Laguna al Chiapas: conversazione con Leslie Marmon Silko*, "Ácoma: Rivista Internazionale di Studi Nordamericani", 11 (estate-autunno 1997), pp. 63-73, p. 72.

13 Silko, *Landscape, History, and the Pueblo Imagination*, cit., p. 265.

14 Ivi, p. 267.

15 Ivi, p. 266.

- 16 Mi riferisco qui al titolo del saggio *Interior and Exterior Landscapes: The Pueblo Migration Stories*, in *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit*, Simon and Schuster, New York 1996, pp. 25 – 47, che rielabora e amplia il saggio *Landscape, History and the Pueblo Imagination*, cit.
- 17 Laura Coltelli e Alessandro Portelli, a cura di, *Da Laguna al Chiapas*, cit., p. 72.
- 18 Leslie Marmon Silko, *The Turquoise Ledge: A Memoir*, Viking, New York 2010.
- 19 W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, 2 ed. 2002, p. 5.
- 20 Cfr. David Mazel, *American Literary Environmentalism*, The University of Georgia Press, Athens, GA 2000, in particolare il cap. 1 *Canonizing Landscape*.
- 21 Cfr. Joni Adamson, *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism: The Middle Place*, The University of Arizona Press, Tucson 2001.
- 22 Cfr. Krupat, *The Voice in the Margin*, cit., pp. 161-170.
- 23 Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA 1995, p. 286.
- 24 Leslie Marmon Silko, *Almanac of the Dead*, Simon & Schuster, New York 1991.
- 25 Leslie Marmon Silko, *Gardens in the Dunes*, Simon & Schuster, New York 1999.
- 26 Con quest'espressione Franco Moretti definisce opere che inseguono una dimensione epica, ma conseguita nelle nuove forme letterarie tipiche della modernità. La definizione mi sembra particolarmente calzante per *Almanac of the Dead*. Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.
- 27 Sul concetto di riterritorializzazione in relazione alle culture nativo americane, cfr. Donelle N. Dreese, *Ecocriticism*, cit.
- 28 Silko, *The Turquoise Ledge*, cit., p. 1.
- 29 Ibidem.
- 30 Mi riferisco qui alla fortunata espressione con la quale Mary Louis Pratt rivisita il concetto di frontiera. Cfr. Mary Louis Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, New York 1992.
- 31 Leslie Marmon Silko, *Steccati contro la libertà*, "Ácoma: Rivista Internazionale di Studi Nordamericani", 4 (primavera 1995), pp. 4-13, p. 5.
- 32 Silko, *The Turquoise Ledge*, cit., p. 25.
- 33 Ivi, p. 8.
- 34 Ivi, p. 6.
- 35 Ibidem.
- 36 Leslie Marmon Silko, *Language and Literature from a Pueblo Indian Perspective* (1991), ora in Leslie Marmon Silko, *Yellow Woman*, cit., p. 48-59, p. 48-49.
- 37 Cfr. Arnold Krupat, *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*, The University of California Press, Berkeley 1989.
- 38 Silko, *Interior and Exterior Landscapes*, cit., p. 44.
- 39 Cfr. al riguardo Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, New Haven 1967; Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1950; Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York 1964.
- 40 Cfr. Annette Kolodny, *The Land Before Her: Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630-1860*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC 1984. Per quanto riguarda l'approccio eco-femminista nell'opera di Silko, cfr. *Women, Nature and Native: An Ecofeminist Reading of Leslie Marmon Silko's Ceremony*, "International Journal of Multicultural Literature", II, 1 (gennaio 2012), pp. 124-131.
- 41 Mitchell, *Landscape and Power*, cit., p. viii.
- 42 Coltelli e Portelli, a cura di, *Da Laguna al Chiapas*, cit., p. 65.
- 43 Silko, *Tribal Prophecies*, in *Yellow Woman*, cit., p. 147.
- 44 Silko, *The Turquoise Ledge*, cit., p. 290.
- 45 A seguito del varo della legge chiamata Indian Removal Act, nel 1830, gli Stati Uniti costrinsero cinque tribù indiane a spostarsi al di là del Mississippi. Durante le marce per raggiun-

gere i nuovi territori a loro assegnati, un gran numero di indiani trovarono la morte lungo quello che è stato ribattezzato il "sentiero delle lacrime".

46 Silko, *The Turquoise Ledge*, cit., p. 69.

47 Ibidem.

48 Ivi, p. 170.

49 Ivi, pp. 169-170.

50 Ivi, p. 130.

51 Ibidem.

52 "Il disegno della cerimonia era nelle stelle [...]. La sua protezione era lì in cielo, nella posizione del sole, nel disegno delle stelle", Silko, *Ceremony*, cit., p. 247.

53 Ivi, p. 308.

54 Coltelli e Portelli, a cura di, *Da Laguna al Chiapas*, cit., p. 67.

55 Cfr. Alessandro Portelli, *La cerimonia e la guerra*, in Alessandro Portelli, *Desiderio di altri mondi: memoria in forma di articoli*, Donzelli, Roma 2012, pp. 95-99.

56 Silko, *The Turquoise Ledge*, cit., p. 317.