

Cinzia Biagiotti

L'orsa maggiore di N. Scott Momaday:
il disegno mitico di *The ancient child*

* Cinzia Biagiotti è ricercatrice di Lingua e Letteratura Angloamericana presso l'Università di Pisa. Ha curato la traduzione italiana del romanzo *La morte di Jim Loney* di James Welch (1987), dei racconti di *Figlie di Pocahontas. Racconti e poesie delle indiane d'America* (1995) e della raccolta di poesie *Donna laguna* di Leslie Marmon Silko (1996).

1. L'albero di roccia del mito kiowa è il monolite tronco che nel film di Stephen Spielberg *Incontri ravvicinati del terzo tipo* calamita comuni mortali e esterrefatti scienziati.

2. Le pagine delle citazioni da *The Ancient Child* (New York, Doubleday, 1989) saranno indicate tra parentesi.

3. *The Way to Rainy Mountain*, Albuquerque, Univ. of New Mexico, 1969, trad. it. a cura di Gaetano Prampolini, *Il viaggio a Rainy Mountain*, Milano, La Salamandra, 1988, p.16.

4. "Quelli che vennero fuori" è il significato del nome della tribù kiowa. N. Scott Momaday, *The Names*, New York, Harper & Row, 1976, trad. it. a cura di Laura Coltelli, *I Nomi*, Milano, La Salamandra, 1992, p. 54. 5. Ivi, p. xi.

6. Ivi, p. 23.

7. "American West", 22, V (1985), pp. 54-65.

8. *The Magic of Words. An Interview with N. Scott Momaday* in Joseph Bruchac, *Survival This Way, Interviews with American Indian Poets*, Tucson, The University of Arizona Press, 1987, p. 187.

9. Matthias Schubnell, Locke Setman, Emil Nolde and the Search for Expression in Scott Momaday's *The Ancient Child*, "American Indian Quarterly", 18, 4 (Fall 1984), p. 469.

10. K. Roem, recensione a *The*

La Devil's Tower, nello stato del Wyoming, è un luogo sacro, una tappa fondamentale della storica migrazione che portò il popolo indianoamericano dei kiowa dalla regione del fiume Yellowstone alle Pianure meridionali degli Stati Uniti.¹ Colpiti dall'imponente monolite, che chiamarono Tsoai – "albero di roccia" – per la somiglianza con il fusto di un albero, gli antichi Kiowa si dettero una spiegazione della sua esistenza, in modo da potersene appropriare culturalmente. Nasce così la storia del bambino-orso e delle sette sorelle, narrata da N. Scott Momaday in molti dei suoi scritti, da *The Way to Rainy Mountain* a *The Names*, fino a diventare il mito centrale nell'ultimo romanzo, *The Ancient Child*²:

C'erano otto bambini che giocavano, sette sorelle e il loro fratello. Tutt'a un tratto il ragazzo ammutolì; tremava e si mise a correre sulle mani e sui piedi. Le sue dita divennero artigli e il corpo si coprì di pelo. Ecco che al posto del ragazzo c'era un orso. Le sorelle erano terrorizzate; scapparono e l'orso le inseguì. Arrivarono al ceppo di un grande albero e l'albero parlò. Ordinò loro di arrampicarsi e mentre esse si arrampicavano cominciò ad alzarsi nell'aria. L'orso veniva per ucciderle, ma esse erano ormai fuori portata. L'orso si sollevò sulle zampe posteriori contro l'albero e con gli artigli segnò la cortecia tutt'intorno. Le sette sorelle furono portate in cielo e divennero le stelle dell'Orsa Maggiore.³

Quella che potrebbe apparire l'ossessione dello scrittore per questa storia mitica è motivata da ragioni connesse alle sue ascendenze familiari e ad altre legate al modo dei nativi americani di pensarsi come individui. Ad appena sei mesi, i genitori lo portano dinanzi a Tsoai e al ritorno in Oklahoma, riceve dall'anziano Pohd-lohk il nome indiano di Tsoai-talee, "ragazzo dell'albero di roccia". Le parole pronunciate da Pohd-lohk nel conferirgli quel nome, "Ora tu sei, Tsoai-talee", discendono dalla concezione indiana secondo cui nominare è anche creare, cosicché legando il nome a un luogo sacro, "consacrando l'intera vita del bambino in un nome", Pohd-lohk non solo gli ha assicurato esistenza, ma gli ha dato anche una sicura identità indiana poiché "per mezzo del piccolo il ricordo di Tsoai sarebbe stato rinnovato nel sangue di quelli che 'vennero fuori'"⁴. A consolidare il naturale legame col suo popolo, Momaday, dopo la morte della nonna Aho, ripercorre l'antica migrazione della sua gente dalla regione del fiume Yellowstone nel Montana fino in

Oklahoma, a Rainy Mountain, il luogo di sepoltura dei suoi avi: un viaggio pluridimensionale, mitico, storico, personale, descritto in *The Way to Rainy Mountain*.

La produzione artistica di Momaday è un raro esempio di continuità nella ricerca, nella scoperta e nella conservazione della propria identità di artista e di essere umano. Le sue poesie, i romanzi, gli scritti autobiografici, i suoi dipinti sono parti di uno stesso cammino che a un tempo è personale e intimo, comunitario e tribale, artistico e letterario. In *The Names: A Memoir*, un'autobiografia spirituale immaginativa, la rievocazione della propria infanzia, i rituali, il ricordo degli antenati maturano in lui la coscienza delle radici kiowa e la consapevole identificazione con l'eredità tribale:

Considerata nell'insieme, la mia narrazione è un resoconto autobiografico. Nei particolari, è un atto dell'immaginazione. Quando penso ai primi anni della mia vita, è la parte immaginativa di essa che per prima e irresistibilmente diventa accessibile ed è di quella parte che io mi impadronisco. È uno dei modi, questo, per raccontare una storia. Nella fattispecie è il mio modo di raccontare ed è quello della mia gente.⁵

N. Scott Momaday nasce nel 1934 a Lawton, Oklahoma, è nipote di Mammedaty, uno tra i primi kiowa a capire che la sopravvivenza fisica e soprattutto culturale dell'individuo, come pure del gruppo, è legata a un processo di adeguamento alla situazione determinatasi dopo la conquista dei bianchi dell'occidente americano e al nuovo assetto economico-sociale da loro imposto. La relativa agiatezza raggiunta con l'attività agricola intrapresa permette a Mammedaty di coltivare anche la propria vita spirituale, di pregare il sole e di dedicarsi al culto del peyote, continuando così a essere vitalmente inserito nella propria cultura e religione. È un esempio seguito dal padre di Momaday, Alfred: gli studi al Bacon College e presso le Università del New Mexico e della California gli permetteranno di diventare un insegnante nelle scuole indiane e un pittore apprezzato pur rimanendo intensamente legato al mondo d'origine. La madre, la scrittrice Natachee Scott, si riapproprierà delle lontane origini Cherokee mediante uno sforzo immaginativo: "Questo atto di immaginazione fu, credo, uno degli eventi più importanti dei primi anni della vita di mia madre, così come, più tardi, quello stesso atto fondamentale doveva diventare uno tra i più importanti della mia".⁶

Balzato all'attenzione della critica americana e mondiale, com'è ormai noto, dopo aver vinto il Pulitzer Prize con il suo primo romanzo, *House Made of Dawn* (1968), lo scrittore viene invitato nel 1974 a tenere un corso di letteratura americana moderna e contemporanea presso l'Università di Mosca e, durante quel soggiorno all'estero, scrive molte delle poesie che nel 1976 saranno raccolte in *The Gourd Dancer*, ma soprattutto comincia a dipingere. Da allora, utilizzando tecniche diverse – olio, incisione, acquarelli, *gouaches* –, Momaday rappresenta con successo soggetti indiani e soggetti che celebrano il mito dell'Ovest, in particolare quello di Billy the Kid in *The Strange and True Story of My Life with Billy the Kid* (1985) in cui Momaday include acquarelli e brani in prosa e

Ancient Child, A Novel, "American Indian Quarterly", 15, 2 (Spring 1991), p. 269.

11. Il termine medicina – che nel testo occorre anche in *medicine woman* e *medicine bundle* – è il potere che la persona o l'oggetto a cui si riferisce ha di mantenere o ristabilire l'armonia psicofisica dell'individuo e/o della comunità anche con l'universo.¹² In Gaetano Prampolini, *The Ancient Child: A Conversation with N. Scott Momaday*, "Native American Literatures", Laura Coltelli ed., Forum 2 (1990), p. 6.13. In Charles Woodard, *Ancestral Voice, Conversations With N. Scott Momaday*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, p. 16.

14. Prampolini, *A conversation with N. Scott Momaday*, cit., 1990, p. 16.

15. La "catlinite", dal nome dell'etnologo-pittore George Catlin, è una roccia sedimentaria, un'argilla rossa proveniente dal Minnesota, usata per la fabbricazione delle pipe dagli Indiani delle Praterie.

16. Klee ebbe l'idea della vita della linea dal grafico che teneva durante una grave malattia del figlio.

17. Katsushika Hokusai, pittore giapponese vissuto tra il 1760 e il 1849, sebbene conoscesse le regole occidentali della prospettiva, non ne fece molto uso. A Hokusai, Momaday dedicò la poesia *For the Man Mad for Drawing Dead at Eighty-nine* inclusa nella raccolta *The Gourd Dancer*.

18. Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del '900*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 96. Emil Nolde (1866-1956) è uno degli esponenti dell'espressionismo tedesco.¹⁹ Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 210-11.

in versi.⁷

The Ancient Child esce nell'ottobre del 1989, vent'anni dopo *House Made of Dawn*. Momaday è scrittore, poeta e pittore affermato, Regent Professor del dipartimento di inglese dell'Università dell'Arizona a Tucson, e continua a raccontare, in forme diverse, la stessa storia: "Il mio scopo è continuare ciò che è stato cominciato molto tempo fa; è qualcosa che non ha una fine, per quello che riesco a vedere [...] sono impegnato a far sì che la storia continui. Voglio dire, a trattare lo stesso argomento e approfondirlo a ogni nuova narrazione".⁸ Così, in quest'ultimo romanzo, lasciato un po' in disparte dalla critica, tornano motivi ed elementi strutturali, il mito, la cerimonia, alcuni personaggi storici, il contrasto tra l'America bianca e quella indiana, per costruire una nuova versione del percorso che porta al recupero dell'equilibrio spirituale e fisico. Ma *The Ancient Child* è stato anche detto il romanzo più pittorico di Momaday, l'opera in cui egli tenta la definizione di una versione nativa americana dell'Espressionismo tedesco, con particolare riferimento alla pittura di Emil Nolde.⁹ Il testo narra la storia di Locke Setman, chiamato anche Locki e Set, un pittore quarantaquattrenne, di origine kiowa, che ormai da molti anni vive a San Francisco. Le sue opere riscuotono un buon successo, ha una solida relazione con Lola Bourne, una donna elegante e dinamica, è in ottimi rapporti col padre adottivo, eppure è emotivamente instabile e progressivamente sempre più distante dalla realtà in cui vive. Riceve un telegramma che annuncia la morte prossima di Kope'mah, una vecchia donna di medicina a lui sconosciuta, che chiede di andare a farle visita. Non avendo mantenuto i contatti con la sua famiglia indiana, è stupito che qualcuno sia riuscito a rintracciarlo, tuttavia decide di partire. Quel viaggio in Oklahoma scatena una serie di ricordi dolorosi: la morte della madre, la fanciullezza prima col padre Catlin Setman e, in seguito, l'esperienza dell'orfanatrofio da cui esce quando viene adottato da Bent Sandridge, un anziano professore di San Francisco. Si innesca così un meccanismo che lo porterà, dopo un sofferto itinerario conoscitivo, alla ricomposizione della sua storia individuale con quella della comunità da cui proviene e quindi a una definizione più completa della propria identità.

Il percorso non sarà semplice: Locke comincerà a sentirsi alienato e diviso tra due realtà, quella bianca e quella indiana, si sentirà a disagio a San Francisco e a Craddle Creek, in terra indiana. Soltanto con l'aiuto di Grey, una giovane donna di medicina di origine navajo e kiowa, riuscirà a ristabilire il legame con i suoi antenati, ad accettare e comprendere la sua indianità e con essa la radicata credenza indiana secondo cui "ciascun individuo deve immaginarsi in termini di storie potenti".¹⁰ E Set, che in lingua kiowa significa "orso", dovrà immaginarsi come il ragazzo della storia mitica del suo popolo.

Il testo è diviso in quattro sezioni, denominate "libri", una struttura che non può non rimandare alla sacralità del numero quattro nel pensiero indiano: i punti cardinali, i mondi, i colori fondamentali, le fasi della vita, le stagioni. Qui, però, lo scrittore decide anche di evidenziare i quattro elementi della grammatica dell'arte figurativa: piani, linee,

20. Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop, Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1986, p. 103.

21. Darryl Wilson, recensione a C. Vecsey, *Imagine Ourselves Richly: Mythic Narratives of North American Indians*, "American Indian Culture and Research Journal", 14, 4 (1990), p. 88.

22. Schubnell, Locke Setman, Emil Nolde..., cit., p. 475.23. Gunn Allen, *The Sacred Hoop*, cit., p. 61.

24. Bruchac, *The Magic of Words*, cit., p. 179.

25. "Diné bizaad" significa "la lingua dei navajo", p. 245. A proposito del problema del linguaggio, cfr. Simon Ortiz, *The Language We Know in B. Swann e A. Krupat*, eds., *I Tell You Now, Autobiographical Essays by Native American Writers*, Lincoln, Nebraska University Press, 1989, p. 187.

26. Woodard, *Ancestral Voice*, cit., p. 89.

27. Ivi, p. 86.

28. Prampolini, *A Conversation with N. Scott Momaday*, cit., 1990, p. 6.

29. Joy Harjo and Stephen Strom, *Secrets from the Center of the World*, Tucson, Sun Tracks and The University of Arizona Press, 1989; trad. it. a cura di Laura Coltellì, *Segreti dal centro del mondo*, Urbino, QuattroVenti, 1992, p. 60.

forme e ombre (chiaro-scuro), in modo da concepire la narrazione e lo svolgersi del testo stesso come analoghi al procedimento pittorico. Set è un pittore e come tale il suo modo di vedere, di organizzare, di sentire il mondo che lo circonda è inestricabilmente legato alla pittura.

Il primo libro, *Planes*, accumula informazioni dapprima disordinate e frammentarie, che man mano, seppure in forma embrionale, cominciano a comporre figure e sensazioni. È lo stadio della composizione del quadro: le forme – persone, strade, alberi, cieli – possono non rappresentare niente: sarà la composizione per piani a far sì che esse esprimano sensazioni e sentimenti. Tutti gli ingredienti necessari si compongono per piani: la forza della medicina indiana,¹¹ la centralità del mito, l'importanza della memoria, la presenza e la vitalità delle antiche tradizioni nella realtà dell'indiano contemporaneo e, naturalmente, la difficoltà di confrontarsi con un passato tribale dopo anni di vita vissuta e pensata secondo lo stile euro-americano. Ma la composizione è ancora abbozzata, non si vedono ancora le connessioni: i diversi piani saranno legati dalle "linee" tracciate nel secondo libro, il cui titolo è appunto *Lines*: esse indirizzeranno il lettore/spettatore, oltre che Set stesso, verso le direzioni semantiche del testo. Il terzo libro, *Shapes*, è la fase della configurazione delle forme dei soggetti e del loro completamento semantico e sensoriale, in modo da far provare l'oggettivazione della forma e non renderla soltanto visibile. Nel quarto libro, *Shadows*, avviene la trasformazione, non c'è più separazione tra ciò che si immagina e ciò che si vede, tra visione e realtà, poiché entrambe sono parti di un'esperienza unica e armonica e l'opera d'arte può dirsi completata.

Composto da venticinque capitoli di lunghezza e carattere tipografico diversi, il primo libro, *Planes*, accumula informazioni disordinate e frammentarie, segmenti di vita che comunicano separazione, interruzione, alienazione e caos, ma che pur definiscono i limiti dei piani in cui il disegno-storia sarà rappresentato e che creano lo sfondo necessario su cui cominciare ad abbozzare le figure, le linee, le forme del testo. A questo proposito, il maestro all'Accademia d'Arte spiega a Set questo concetto che, nella parte conclusiva, riecheggia il pensiero di Henri Matisse sull'arte astratta:

Devi essere sempre cosciente dei confini del piano e devi usarli; essi definiscono i tuoi limiti e ti permettono di determinare correttamente scala, proporzione, giustapposizione, profondità, disegno, simmetria. Vedi, si può creare qualcosa, una linea, una forma, un'immagine. Ma si deve cominciare da ciò che c'è già – uno spazio definito, un piano. Si può creare qualcosa da qualcos'altro, ma non si può creare qualcosa dal niente (p. 55).

Il piano, lo spazio definito e preesistente alla creazione dell'artista, è la terra, da cui si possono trarre ispirazione artistica e sostegno spirituale: la terra, la natura sono fonti di emanazione di quelle forze sacre che rimettono in contatto l'artista col mondo del mito. Ma all'inizio del romanzo Set soffre senza capire la giustapposizione delle storie, dei piani

della sua storia, di simmetrie e di immagini che sembrano avere poco in comune tra di loro se non il fatto di *esistere*, di *essere* espressione della sua immaginazione artistica.

Il mito, quello di Billy the Kid (che vive nell'esperienza visionaria di Grey) e quello del bambino-orso (di tradizione kiowa, qui accostato a una versione facente parte della cultura degli indiani piegan-blackfeet), la storia di Set e la storia di Grey delimitano i piani, ma in questa fase i loro contorni sono vaghi. Della storia di Billy the Kid, nel primo capitolo, è narrato l'ultimo atto, il momento della morte, dunque il lettore non può ancora riconoscerla; il mito kiowa di Tsoai, trascritto nel prologo nella forma ellittica tradizionale, viene narrato di nuovo nel secondo capitolo alla maniera degli *storytellers*, cioè con il ricorso all'immaginazione del narratore, ma si mette a fuoco soltanto la parte centrale, il momento in cui il bambino sta inconsapevolmente trasformandosi in orso e comincia a inseguire le sorelle. Dello stesso tono è la descrizione dell'atmosfera di serenità dell'accampamento prima che avvenga la scomparsa delle sorelle e del ragazzo, evento che il narratore sembra associare col destino drammatico del popolo kiowa, ma anche con quello di tutte le tribù indiane. Più avanti, attraverso gli occhi dell'anziana Koi-ehm-toya, viene rappresentato il momento in cui i ragazzi si inoltrano nel bosco e la donna ha come un presentimento: "Si erano già inoltrati tra gli alberi, nell'oscurità che a Koi-ehm-toya sembrò assoluta" (p. 24).

Set cerca di riordinare i ricordi, ma come Abel in *House Made of Dawn* e come molti dei personaggi che popolano la narrativa contemporanea, non ha gli strumenti per comporre i frammenti della sua memoria: spezzoni d'infanzia, la passione per l'astronomia, l'interesse particolare per l'Orsa Maggiore, i sogni a colori, il sogno ricorrente negli anni dell'orfanatrofio di una ragazza che non sorrideva mai. Dimostrando la volontà di andare oltre la memoria dell'ordinario, Set cerca di scoprire "ciò che, nel suo essere, va oltre la conoscenza".¹² Ricorda suo padre e le storie che gli aveva raccontato durante i sette anni vissuti con lui, inclusa quella dell'apparizione del bambino-orso nell'accampamento piegan, avvenuta molti anni prima. Con la volontà dell'immaginazione, sogna la madre morta nel darlo alla luce e dunque mai conosciuta, sente il tocco di lei, il suo abbraccio, la voce, i particolari del suo aspetto fisico, certo che il sangue che gli scorre nelle vene sia la prova tangibile dell'esistenza di lei: "il sogno diventa una storia, un mito... E la storia diventa un sogno" (pp. 44-5). Tuttavia, Set non vede ancora i nessi tra i sogni "premonitori": come aveva detto Kope'mah prima di morire, il suo malessere è già un sintomo dell'insorgere dell'orso in lui, ma a San Francisco non ha il sostegno di Grey e non ha l'aiuto del *medicine bundle* per cui la vecchia Kope'mah l'ha fatto tornare. Neanche alla fine del romanzo, quando al cospetto dell'albero di roccia Set sente che si sta trasformando in orso, sapremo se l'orso avrà vinto o se accadrà qualche cosa che aiuterà Locke a dominarlo. Momaday stesso spiega la sensazione che lo invade durante le manifestazioni del potere dell'orso:

Sento un'energia, un'agitazione, una rabbia, quasi. La sensazione è incon-

fondibile. [...] Ti senti forte quando sei in contatto con l'orso. Infondi una grande intensità nel tuo lavoro. E nella vita. Ciò che stai facendo subisce una straordinaria accelerazione – la scrittura, la pittura, qualunque cosa. Tendi ad essere inquieto, trascurato, distruttivo. [...] Senti una grande esplosione di vitalità [...] sento che quando sono in contatto con l'orso c'è un grande potenziale di disintegrazione. [...] vale la pena [di rischiare] perché mi dà la possibilità di innalzare l'immaginazione ad un livello più alto del normale. È una fase molto creativa.¹³

Dunque, non ci sono soluzioni, antidoti o risposte: “il bambino che si trasforma in orso sarà associato per sempre alla lotta interiore dell'uomo”:¹⁴ per rendere feconda e creativa questa lotta, Set deve tornare nella sua terra e al suo passato. Solo così potrà ricostituire dentro di sé l'armonia spezzata quando gli è stato impedito di crescere da indiano e riappropriarsi del sapere tribale.

L'inquietudine che sente a Craddle Creek, in terra kiowa, in casa del Reverendo Milo Mottledmare e di sua moglie Jessie, nipote di Kope'mah, lascia il posto alla consapevolezza che man mano si fa strada nella sua mente di far parte di un disegno che trascende la sua storia personale. La terra indiana attrae il suo occhio, la sua immaginazione, il suo spirito: il colore di quella terra è il rosso della catlinite presente nel nome di suo padre, Catlin,¹⁵ ed è “come se qualche intelligenza ancestrale fosse stata risvegliata in lui per la prima volta” (p. 64). Il reverendo e la moglie inseriscono nel suo mosaico tessere a lui del tutto sconosciute: gli raccontano il legame profondo che esisteva tra Kope'mah e Agabai, la madre di suo padre. Quando Agabai morì, Kope'mah crebbe Catlin come fosse il quinto dei suoi quattro figli. Gli viene svelato che il telegramma è stato spedito da Grey secondo le istruzioni ricevute da Kope'mah, “la quale nei suoi ultimi giorni aveva insistentemente parlato di lui e a lui” (p. 70). Grey ha il compito di consegnargli il *medicine bundle* e, quando ciò avviene e insieme posano le mani sull'involto sacro, Set sente come una scarica elettrica, la forza di una potenza irrazionale: grazie all'intervento di Grey e a quelli di Kope'mah e di Catlin, intermediari tra passato ancestrale e presente, la linea spezzata del cerchio sacro di Locke Setman comincia a ricomporsi.

Nel secondo libro del romanzo, *Lines*, Momaday traccia le linee che collegano i punti, i sogni, i segmenti, le figure disegnati dal primo libro. Secondo Paul Klee, la linea ha una sua vita che si muove seguendo e confrontandosi con ciò che incontra sul suo cammino e può essere usata per rappresentare la vita.¹⁶ Nella concezione pittorica occidentale, le linee verticali e orizzontali comunicano ordine e misura; quelle oblique creano il movimento, il ritmo; le linee curve seguono la melodia, creano la morbidezza e la sinuosità del disegno. E verso la parte finale del primo libro, poco prima di atterrare a Oklahoma City, Set ha avuto la percezione figurativa della geometria armonica universale:

Guardò l'immensità della geometria dei rossi, dei verdi e dei gialli – rettangoli, triangoli, quadrati, forme seghettate. La geometria si srotolava intermi-

nabile fino all'orizzonte. Oh, ma guarda, pensò, guarda là; eccezione e redenzione, un disordine che redime, l'estetica opposta al concetto di selvaggio (p. 57).

Dall'alto, visto a distanza, il disegno appare più chiaro, le linee sono essenziali e nitide, pulite come quelle di Hokusai, maestro giapponese nel controllo dell'occhio dello spettatore e menzionato da Set all'inizio del secondo libro.¹⁷ Nelle storie indiane è sempre in evidenza l'ordine sacro esistente in natura. Per i navajo, tra cui Momaday è cresciuto, la terra è pensata per mostrare un ordine sacro, lo stesso che sta alla base dei rituali, i quali hanno proprio la funzione di rivelarlo.

All'inizio viene ripresa la linea del mito dell'orso, versione kiowa, iniziata nel prologo e continuata nel capitolo otto del libro precedente. La vecchia Koi-ehm-toya, che ha visto sparire le sette sorelle e il fratello nella radura, dopo che la tribù ha deciso di non soffrire per questo evento, è l'unica che vuole ricordare questo dolore compiendo un gesto drammatico: si taglia due dita della mano sinistra, a significare che attraverso il ricordo del dolore si giunge a una conoscenza profonda, autentica.

I dodici capitoli che compongono questa sezione si concentrano sul periodo di quasi un anno in cui Set, tornato a San Francisco, comincia a cercare la relazione tra gli eventi della sua vita ormai mutata dopo il viaggio in Oklahoma. Durante un breve soggiorno a New York per una mostra, avverte istintivamente il potere oscuro dell'orso su di lui e sul suo subconscio, così come avverte la mancanza del *medicine bundle*. I suoi contatti con la realtà circostante si perdono e, quasi posseduto da qualcosa che non sa dire, dipinge in modo frenetico per giorni e notti, senza sapere quale sia il soggetto della sua pittura. La sua mano è guidata da un'energia sconosciuta che gli fa realizzare quadri oscuri, con immagini premonitrici rappresentanti figure mitiche o figure sul punto di essere trasformate. In uno degli ultimi dipinti, la gallerista francese che gli organizza una mostra a Parigi vede un centauro, vale a dire la commistione di un uomo e di un cavallo. Ma anche quattro anni prima, durante la prima mostra a San Francisco, Lola Bourne aveva comprato un quadro raffigurante un soggetto umano sul punto di trasformarsi in qualcos'altro. In quell'occasione, lei lo aveva accostato a un quadro di Emil Nolde, artista caro a Momaday e il cui espressionismo dà immagine a "quella prima sostanza dell'universo che è principio della metamorfosi della materia, che ne è fermento inesauribile, spinta originaria".¹⁸

In questa fase i sogni di Set sono vivi, appartengono al presente, è come se sognasse da sveglio, finché, a un certo punto, comincia a muoversi con difficoltà, pensa a una caverna, emette strani grugniti, non si rende conto del telefono che continua a squillare. La sua vita perde regolarità; Set consulta un analista e finisce in ospedale per un paio di mesi, dopo esser stato trovato privo di sensi nello studio: è il potere creativo e insieme distruttivo dell'orso che pure governa una fase molto feconda e stimolante della sua vita artistica, in cui

la coordinazione tra mano e occhio era precisa al massimo, lo sentiva. Il suo

senso della proporzione era straordinario. Percepiva esattamente i colori, stendeva e mischiava i colori in modo quasi perfetto. Capiva gli elementi della composizione; sapeva esattamente come raggiungere l'equilibrio tra apparenza e realtà. E i soggetti erano validi, ancestrali e profondi (p. 216).

È la consapevolezza a cui fa riferimento la citata concezione dell'arte: le linee, connettendo il mito della metamorfosi del bambino in orso, del rimedio contenuto nel *medicine bundle*, delle storie di Grey e della vecchia Kope'mah, di Set e della sua sofferenza, cominciano a far intravedere il disegno. Ora, anche per Set, come per Grey, non ci sono più storie slegate, frammenti visionari senza senso, casualità. Ora, la storia ha preso corpo "e la raccontiamo all'infinito perché dobbiamo farlo; è la definizione del nostro essere" (p. 217). Non c'è più niente di inspiegabile nell'arrivo del telegramma che ha scatenato gli eventi, non c'è più niente di misterioso o di magico nel fatto che l'orso vada e venga dentro di lui. Come non c'è più disordine e confusione nei suoi quadri, in cui sono invece rappresentate le linee essenziali della grande, unica storia del mondo che Set sta raccontando, dipingendo in modo corretto, esatto, la storia che "parla dell'inseguimento dell'uomo da parte di Dio, e parla di un uomo che si avventura ai confini del mondo, e parla della sua santa ricerca" (p. 216).

Set si prepara a penetrare il significato del mito nei termini del mito stesso, cioè comincia ad accettare la realtà non materiale e non ordinaria della sua esistenza, condizione assolutamente necessaria per poter comprendere l'importanza e la portata della propria esperienza. La prospettiva cristiana invece relega il mito al mondo pagano: esso può essere considerato un'allegoria, una premonizione, una reinterpretazione, ma non può essere accettato alla lettera come parte integrante della realtà quotidiana individuale o collettiva. Anche nelle sette categorie di immagini individuate da Northrop Frye nella sua teoria del *mythos*, c'è sempre una contrapposizione tra il mondo umano, quello del mito e quello della natura: "il mondo umano è a metà strada tra quello spirituale e quello animale e riflette questa dualità nei suoi ritmi ciclici [...] il ritmo umano è opposto a quello solare".¹⁹

Se nel mondo occidentale il mito è sinonimo di magia, di irrealtà, di irrazionalità, nel mondo indianoamericano, spiega Paula Gunn Allen, il senso della parola greca *mythos* è *ritual* più che *fable*, "un costrutto della lingua che contiene il potere di trasformare qualcosa (o qualcuno) da uno stato o da una condizione a un altro".²⁰

Così, per la dimensione singolare che la narrativa mitica occupa nel pensiero nativo, essa va a includere spiegazioni di fenomeni che appartengono a sfere diverse della conoscenza come l'esistenza delle stelle dell'Orsa Maggiore, la disparità dei giorni dei mesi, la macchia di colore delle piume del pettirosso. "Il 'mito' nativo-americano - scrive Darryl Wilson - non è un mito ma una narrazione, una lezione legata a eventi veri in combinazioni equilibrate. Le lezioni sono insegnamenti orali concepiti per identificare il ruolo del popolo nell'esistenza e per spiegare che tutta la vita è disegnata in modo da fondersi in una cosa sola".²¹

Nel testo di Momaday, l'improvvisa e inattesa apparizione e la successiva scomparsa del bambino nell'accampamento Piegan, inspiegabile per tutti, viene trasformata dal vecchio saggio in un racconto che sarà inserito nella storia della tribù e nell'universo delle narrazioni sacre. Allo stesso livello si colloca il racconto kiowa del bambino che si trasforma in orso e insegue le sette sorelle finché, ormai senza scampo, esse si trasformano nelle stelle dell'Orsa Maggiore. Non si tratta meramente di spiegazioni non-scientifiche di eventi straordinari o magici: si tratta di penetrare la superficie della realtà visibile, transcendendo il senso di percezione e affidandosi all'occhio/io interiore (in inglese il gioco di parole è tra gli omofoni "eye" e "I"), cioè all'inconscio, per riempire un vuoto e riaccendere la vita: "si tratta finalmente, di non avere paura di entrare nel mondo della 'conoscenza'".²²

In questo ambito Grey, conoscendo la realtà bianca e quella tradizionale, sa muoversi meglio di Set, che invece è cresciuto in un orfanatrofio cattolico. Sa accettare la profondità dell'immaginazione e il potere della conoscenza che la vecchia Kope'mah le ha consegnato, come componenti essenziali del suo essere indiana. Il disegno della sua esistenza, emblemizzato dal nome indiano che porta, lo stesso dell'anziana donna del mito kiowa, è da lei accettato con dignità e umiltà. Nonostante la giovane età, la capacità liminale di muoversi nel passato e nel presente che l'educazione tradizionale le ha dato, le permette di fondere dentro di sé l'esperienza e la conoscenza di un popolo intero. Per questo, può tracciare le linee per Set quando, un anno dopo la consegna del *medicine bundle*, egli torna in Oklahoma fisicamente e spiritualmente distrutto: "tracciava linee sulla terra rossa, descrivendo il luogo verso cui lei e il suo uomo dovevano andare" (p. 260). Grey si prepara con grande cura a questo compito, sapendo che da lei, dalla sua forza di volontà e dalla sua fede, dipende il ritorno di Set. Grey sta dunque assolvendo al compito di *medicine woman* e di indiana che, per ottenere l'esito desiderato, deve vivere all'interno del mito e partecipare alla cerimonia in modo completo: a questo punto, il suo compito è quello di infondere significato in ogni atto, in ogni cosa, in ogni parola.

Nel terzo libro, *Shapes*, tutto ciò che accade è di fatto presentato come facente parte di un rituale e come tale trasferito ad un livello semantico superiore. Linee e forme esprimono l'interiorità dell'artista che le usa affinché lo spettatore abbia delle reazioni anche per forme non necessariamente umane: un pittore dipinge un quadro inquietante e lo spettatore, nel migliore dei casi, non soltanto vede rappresentato il suo turbamento, ma lo sente dentro di sé.

I due quadri di Set che attirano la curiosità di Lola e di Alais esprimono turbamento, movimento, trasformazione: rappresentano le forme essenziali e istintive della visione di Set. Quelle sagome informi e poco definite in cui le due donne riconoscono rispettivamente uno gnomo sul punto di trasformarsi in qualcosa di indefinibile e un uomo che si trasforma in centauro, si caricano di forma semantica nel terzo libro, concretizzandosi, uno nell'immagine visiva della trasformazione di Set e l'altro nell'immagine di Perfecto Atole, il *medicine man* che officia, a cavallo, la cerimonia che dovrebbe restituire a Set parte del suo potere.

Composta da canti, preghiere, danze, movimenti rituali, lo scopo della cerimonia è l'integrazione o la reintegrazione dell'individuo all'interno della comunità e/o all'interno di altre realtà o mondi non umani, con una conseguente in-

tensificazione della coscienza individuale. Tutti gli elementi strutturali della cerimonia implicanti legami tra esseri umani e non umani sono studiati per integrare i diversi livelli di consapevolezza: “la cerimonia è la rappresentazione rituale di una percezione speciale di una relazione cosmica, mentre il mito è un resoconto in prosa di quella relazione”.²³ E questo è ciò che accade anche a Set nella cerimonia in cui Perfecto Atole, il custode della zampa d’orso, lo colpisce alla gola con l’artiglio dell’animale infilato, come un guanto, in una mano: “Nell’estrema umiliazione, qualcosa della sua forza di volontà fu inesplicabilmente ristabilito in lui” (p. 288). In seguito, farà l’esperienza della sauna cerimoniale, il rito di purificazione che lo prepara alla cerimonia che sancisce definitivamente il legame con Grey, attraverso la condivisione della propria esperienza visionaria con la comunità.

Tornato alla sua terra, al grande mistero delle Pianure dal paesaggio senza fine, in cui l’orizzonte continua ad allontanarsi, irraggiungibile – “qui non c’era una cosa come la distanza; c’era spazio senza definizione, qui peculiarmente accessibile all’occhio” (p. 221) –, Set si trova nel “centro del mondo, la sacra terra delle sacre terre” (p. 244), dove il popolo kiowa visse il suo grande momento di gloria. Il *sense of place*, un concetto imprescindibile della letteratura indianoamericana, si estrinseca in un perfetto, armonico legame uomo–natura che risale al tempo in cui le tribù si spostavano e condividevano la vastità del territorio americano. È un legame fatto di un’esperienza di migliaia di anni, un investimento spirituale, un’equazione fondamentale per il senso di appartenenza e dunque per la definizione dell’identità individuale.

Credo che sia un paesaggio molto più spirituale di qualsiasi altro che io conosca. Ed è bello semplicemente da un punto di vista fisico. I colori sono molto vividi, [...] sono sempre stato toccato dalla qualità della luce sul paesaggio variopinto del New Mexico e dell’Arizona [...] Penso che sia stato abitato da gente che è davvero parte di esso. Gli indiani del Sud-ovest e i pueblo, per esempio, e i navajo con cui sono cresciuto, non vivono sulla terra; vivono nella terra, nel senso vero del termine. E questo è molto importante per me e mi piace evocare come meglio posso questo senso di appartenenza alla terra.²⁴

Non è dunque un caso che Grey conduca Set in terra navajo, a Lu-kachukai, dove vive la sua famiglia: “Da nessun’altra parte sulla terra esisteva una equazione più perfetta tra libertà e pace” (p. 244). Il viaggio è essenziale per Set poiché discendendo da un popolo nomade, “il movimento era una tra le principali espressioni della sua vita [...] e in esso c’erano proprietà risanatrici” (p. 274). Viaggiare allora significa penetrare il paesaggio; adattarsi a esso fisicamente e psicologicamente; imparare a conoscerlo nelle stagioni, nelle diverse ore della giornata e, così facendo, significa partecipare, attraverso un atto dell’immaginazione, della storia di chi nel passato ha vissuto la stessa esperienza.

Una volta che la narrazione si sposta nel Sudovest, anche il linguaggio subisce una trasformazione, diventa essenziale, meno convulso e

meno violento, i suoni diventano morbidi. Le conversazioni che hanno luogo a San Francisco, a New York, a Parigi appaiono ora superficiali, mondane, vuote. In terra indiana, la lingua acquista peso e colore, acquista “forma” e dunque significato. Il tono e il registro sono diversi, le parole sono ponderate, come se venissero dalle profondità dell’essere, dal loro luogo d’origine. Gli aggettivi si caricano delle tinte dell’autenticità, della essenzialità, che li rendono potenti e magici. Così, il colore della terra è il rosso del sangue vecchio, la casa sa di antico ed è impregnata dell’odore del tempo: un cambiamento evidente nel sogno che Grey fa della sua terra e della lingua navajo:

Le tante parole e i nomi, tutta la ricchezza dei suoni e dei silenzi, le sfumature di significato, tutte le immagini e le astrazioni, i ritmi e le melodie e le armonie, tutti gli aspetti di certi oggetti – colore, dimensione, tatto, forma, gusto, età, potere, essenza – che in *diné bizaad* sono precisi oltre la precisione di altre lingue, erano ridotti alla semplicità al cospetto delle stelle sopra Lukachukai.²⁵

Il linguaggio è essenzialmente un processo di nominazione e, come abbiamo detto, dare il nome è un rito sacro e un onore per chi lo riceve: non avere un nome pone in discussione l’esistenza stessa della persona. Il fatto che il bambino che improvvisamente compare e poi scompare nell’accampamento piegan parli una lingua incomprensibile fa sì che la tribù dubiti della sua esistenza. “Non si può esistere senza un nome”, dice Momaday e analogamente lo scrittore li sceglie per il loro significato: Set significa “orso”, Koi-ehm-toya significa “Tra i Kiowa”, e a proposito di Grey, “Mi piace quel colore”, dice “Mi fa pensare ad un qualche mistero. Penso al grigio e penso al fumo e a una qualità di vaghezza”,²⁶ e certamente non è casuale la sua scelta del grigio, generato dalla mescolanza di bianco e nero, somma e negazione di tutti i colori, come il sangue di Grey, di Set, di Perfecto Atole, emblema delle generazioni *mixed blood* contemporanee.

Le parole hanno un loro potere creativo. “Se si crede nel potere delle parole, si possono determinare dei cambiamenti fisici nell’universo”.²⁷ Esse conservano la magia del loro scaturire dal nulla: sono create nell’immaginazione e nascono dal respiro della voce umana. Tutti i popoli conoscevano la magia delle parole, un tempo usate per propiziare un buon raccolto, per disarmare un nemico, per curare o far ammalare qualcuno. E in questa ottica può essere interpretata la preghiera del mattino che, dopo molto silenzio, Set pronuncia svegliandosi con Grey tra le braccia, una preghiera semplice, essenziale, ancestrale e antica:

Prego affinché oggi tu stia bene. Prego affinché tu abbia tutto ciò di cui hai bisogno per sostenerti nel corpo, nella mente e nel cuore. Prego affinché oggi tu conosca la pace e la gioia, affinché abbia buoni pensieri su di te e su di me e sul nostro bambino. Prego affinché oggi sia più innamorata di ieri o del giorno prima. Prego affinché oggi dia al mondo tutto il buono che c’è in te spontaneamente solo per il gusto di farlo e affinché accetti tutto il buono che ti viene dato. Prego affinché oggi tu mi aiuti ad essere degno di te (p. 303).

Tutto sembra dire che Set abbia raggiunto gran parte di quella consapevolezza di sé che si completerà alla fine del testo, quando, accampato presso Tsoai, sente i sensi modificarsi ed ha la percezione di trasformarsi in orso, proprio come il

bambino mitico.

Nel libro conclusivo, *Shadows*, il concetto artistico-letterario di ombra come chiaroscuro supera quello semantico-letterale: "In pittura come nella scrittura, la sostanza è talvolta meno importante dell'ombra o del riflesso", conferma Momaday.²⁸ I frammenti iniziali, legati dalle linee della conoscenza e composti in forme semantiche, si sfumano in chiaro-scuro che guidano il nostro occhio verso la comprensione della storia narrata. Le linee sono curve, morbide e sinuose; le forme si fanno semplici e rotonde; la luce, i colori sono quelli del Sudovest, una terra di cui Joy Harjo, poetessa creek, scrive:

È un onore camminare dove intorno a me tutta la terra è una casa di terra fatta di scarlatto, di nero lucente, di ocra, di bianco conchiglia. È più che bello il centro del mondo.²⁹

Il disegno sembrerebbe completato: i frammenti sono diventati un intero e il potere curativo del mito e della cerimonia sono pronti ad arginare gli effetti dell'insorgenza dello spirito dell'orso. Set, Grey e il bambino che lei porta dentro di sé vivono in un'atmosfera ideale nella terra navajo, ma la trasformazione insita nel concetto di mito, citato in precedenza, deve ancora compiersi e Set deve parteciparvi fino in fondo: "deve recitare la sua parte come Set-talee, Tsoai-talee, ragazzo orso, ragazzo dell'albero di roccia" (p. 291). Si reca nei pressi di Tsoai e si accampa nel luogo che gli è stato indicato da Grey, e a lei dalla vecchia Kope'mah. A sera, sopra il monolite, appaiono le stelle dell'Orsa Maggiore e alla luce della luna piena gli pare di vedere un'ombra nera alla base della montagna sacra: "era l'immagine di un grosso orso, in piedi contro Tsoai. Era la visione che aveva cercato" (p. 312). L'udito comincia a percepire suoni e rumori mai sentiti prima, l'olfatto diventa sensibilissimo e selettivo, riesce a sentire "l'odore acre della paura" (p. 314). Set si sta trasformando in orso, lui è il bambino-orso, *the ancient child* della storia kiowa e della storia piegan, lui è, esiste proprio accettando di partecipare attivamente alla realtà non materiale e non-ordinaria dell'esistenza. Soltanto così si può penetrare il significato del mito e si può offrire alla comunità la possibilità di una personale trasformazione come medicina collettiva.