

Per una teoria del romanzo indiano-americano

Il romanzo indiano-americano e la sua tradizione

Giorgio Mariani

A partire da *House Made of Dawn* di N. Scott Momaday (vincitore del premio Pulitzer nel 1969) e passando poi per i lavori di James Welch, Leslie Silko, Gerald Vizenor, Louise Erdrich e tanti altri, il romanzo ha avuto un ruolo di primo piano nel cosiddetto “rinascimento letterario indiano-americano”.¹ Non deve dunque stupire che il lavoro critico attorno alla letteratura indiana contemporanea si sia posto con insistenza l'ambizioso obiettivo di definire le possibili caratteristiche – tanto tematiche quanto morfologiche e strutturali – di una tradizione romanzesca indiano-americana in qualche modo autonoma da quella dei classici della letteratura americana. Com'è però evidente da quanto scrive Louis Owens nell'introduzione di *Other Destinies* – lo studio sino a oggi più completo e articolato del romanzo indiano – oltre al successo di pubblico e critica c'è un motivo di taglio più squisitamente teorico che ha spinto gli addetti ai lavori a occuparsi in modo particolare del romanzo indiano-americano: la sensazione che, in quanto tale, la forma romanzo sia per numerosi versi difficile da conciliare con una cultura e una epistemologia di stampo tradizionale, o, più precisamente, tribale.

Mentre i poeti indiani contemporanei, che siano coscienti o meno di tale influenza, possono immaginarsi come parte di un'antica tradizione orale di cantori e narratori, il romanziere nativo-americano lavora con una forma della quale non esiste un prototipo indiano... La letteratura nativo-americana rappresenta un tentativo di recuperare identità e autenticità invocando e incorporando il mondo della tradizione orale... ma apponendo la propria firma di autore lo scrittore o la scrittrice indiana si pone subito in tensione con quella sorgente di un'identità comunitaria e non individualistica.²

A questa tensione tra la tradizione collettiva orale, da un lato, e una forma letteraria che assegna grande valore all'originalità e alle capacità artistiche individuali dall'altro si potrebbe aggiungere la non meno importante frizione tra il mondo essenzialmente mitico caratteristico della tradizione orale e l'universo storico e secolarizzato abbracciato dal genere romanzesco sin dalle sue origini.

Lo studio di Owens – senza nulla togliere ai suoi molti pregi – ha però relativamente poco da dire su quest'ordine di problemi e pare più interessato a porre in risalto la risoluzione dei conflitti che a esplorare contraddizioni e complicazioni. Owens preferisce perciò leggere il ro-

* Giorgio Mariani insegna lingue e letterature anglo-americane all'Università di Salerno ed è membro del comitato di redazione di “*Ácoma*”. Il presente articolo riproduce alcune sezioni del primo e dell'ultimo capitolo di *Post-tribal Epics: the Native American Novel between Modernity and Tradition*, di prossima pubblicazione presso la Edwin Mellen Press.

1. Per una definizione del termine si veda Kenneth Lincoln, *Native American Renaissance*, Berkeley, California University Press, 1983.

2. Louis Owens, *Other Destinies: Understanding the Native American Novel*, Norman, Oklahoma University Press, 1992, pp. 10-1. Qui e altrove tutte le traduzioni da testi in lingua inglese sono mie.

3. Ivi, p. 29.

4. La definizione “post-tribale” è comunque mia, e non di Owens. Per una descrizione articolata del termine si veda il mio *Post-tribal Epics*, cit., soprattutto il primo capitolo.

5. W. Bevis, *Native American Novels: Homing In*, in B. Swann and A. Krupat, *Recovering the Word. Essays on Native American Literature*, Berkeley eds., California University Press, 1987, pp. 580-620. Alcuni passi di questa sezione su Bevis sono ripresi dal mio *L'altrove nella narrativa indiano-americana*, tra utopia e mimesi, in Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao, a cura di, *Per una topografia dell'altrove. Spazi altri nell'immaginario letterario e culturale di lingua inglese*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 387-96. Vale la pena ricordare che, diversamente da Owens, Bevis limita la sua analisi ad alcuni casi specifici e non si pone dunque l'obiettivo – che è invece di Owens – di tracciare una storia globale del ro-

manzo indiano-americano dalle sue origini nell'Ottocento sino ai nostri giorni.

6. Bevis, cit., p. 582.

7. Ivi, p. 585.

8. Richard Poirier, *A World Elsewhere*, London, Chatto and Windus, 1966, p. 17.

9. J. M. Bernstein, *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1984.

10. A sostegno di tale ipotesi basterà ricordare quanto scrive Guido Ferraro sulla "funzione semantica del mito [che] consiste essenzialmente nel collegamento che esso opera tra i diversi livelli, nei molteplici parallelismi che esso istituisce tra i vari ambiti dell'esperienza umana [...] Sembra opportuno individuare la peculiarità semantica del mito nella sua capacità di testimoniare che tra ordini diversi (per esempio l'ordine cosmico, quello culturale, zoologico, metereologico, sociale...) esiste un preciso isomorfismo [...]" (Il linguaggio del mito, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 164-65).

11. Bernstein, *The Philosophy of the Novel*, cit., p. 51.

12. György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 100-1.

13. James Ruppert, *Mediation and Multiple Narrative in Contemporary Native American Fiction*, in "Texas Studies in Literature and Language", 28 (1986), p. 214.

14. Si potrebbe obiettare che le letterature nativo-americane tradizionali, con l'eccezione del Popul Vuh dei Maya, non sono mai riuscite a produrre un'epica di tipo omerico, oppure narrazioni estese di proporzioni bibliche, o quasi. Ma l'idea di Bernstein circa l'oralità dell'epica

manzo indiano – e soprattutto quello contemporaneo – come una macchina narrativa in grado di assicurare la fusione del sé individuale con una più ampia identità comunitaria. Dal suo punto di vista la visione del mondo mitico-spirituale al centro del romanzo indiano ha alla fine ragione dell'ambiente storico e materiale nel quale i diversi protagonisti conducono la propria angosciata ricerca. Per Owens il romanzo indiano si propone di sostenere "una prospettiva olistica ed ecologica, che valorizza soprattutto la totalità dell'esistenza, e rende gli esseri umani eguali, ma non superiori, a tutti gli altri elementi, assegnando all'umanità una responsabilità cruciale nel prendersi cura del mondo in cui viviamo".³ Quello che a me qui pare mancare è la dimensione *post-tribale* della forma romanzo evocata da Owens nelle prime pagine del suo studio.⁴ Personalmente non ho dubbi che l'identità del romanzo indiano dipenda in buona misura dalla sua volontà di mantenere vivi perlomeno alcuni degli aspetti più importanti delle culture indigene tradizionali del Nordamerica. I modi in cui questi testi riescono in tale intento – o magari falliscono; la possibilità di un loro insuccesso non può essere scartata a priori – mi sembrano però più contraddittori e problematici di quanto previsto dall'ipotesi interpretativa di Owens.

Prima di provare a tracciare i contorni di un diverso modo di leggere la tensione tra una visione del mondo che non è più puramente tribale, anche se continua a porre l'accento sull'importanza di una pratica e una filosofia non individualistiche, e una forma letteraria estranea alle tradizioni indiane, vorrei però illustrare brevemente la tesi principale di un saggio che ha esercitato grande influenza sul libro di Owens e che a mio giudizio resta a tutt'oggi il miglior tentativo di giustificare l'esistenza di un filone indiano autonomo nell'universo romanzesco statunitense. Secondo William Bevis, i romanzi nativo-americani rispondono alle fantasie di fuga, alle insoddisfazioni esistenziali e psicologiche, alle spinte centrifughe dell'archetipico eroe americano, con un movimento centripeto, di convergenza e contrazione.⁵ Per dirla quasi con una battuta, l'eroe indiano "torna a casa". Nei romanzi indiani, "il ritorno a casa, il non muoversi, il contrarsi, persino ciò che noi chiamiamo regredire verso un luogo, un passato dove si è precedentemente dimorato" costituiscono l'oggetto del desiderio della vicenda narrativa.⁶ In contrapposizione a una mitologia nazionale che impone all'eroe di cercare se stesso lontano da casa – sugli oceani come Ishmael, sul Mississippi come Huck Finn, in Europa come Isabel Archer, o "on the road" come il Sal Paradiso di Jack Kerouac – il protagonista dei romanzi indiani studiati da Bevis è alla ricerca non del *suo sé*, ma di un *sé* "che è transpersonale e include una società, un passato e un luogo".⁷ In breve, l'eroe del romanzo indiano reagisce a una condizione di sradicamento e alienazione con la ricerca di un'identità tribale che si conclude in genere in modo positivo.

Ma a quale "casa", passato, società si sforza di far ritorno l'eroe del romanzo indiano? Non appena si sollevi quest'interrogativo ci si rende conto che tali entità non sono date nei romanzi indiani, e necessitano viceversa di essere, perlomeno in buona parte, costruite. L'anelito a una "casa" è dunque un punto di riferimento innegabile, ma lo è dopo tutto

anche nel quadro della letteratura americana “classica” tracciato, per esempio, da Richard Poirier in *A World Elsewhere*, che non a caso considera lo *Walden* di Thoreau come uno dei tanti esempi di quell'ossessione diffusa nella letteratura americana di costruirsi una casa.⁸ E lo è, naturalmente, anche nella celebre teoria del romanzo di Lukács, secondo la quale è una *homelessness* trascendentale a spronare la ricerca dell'eroe, anche se questa è inevitabilmente destinata a fallire.

Con questo non si vuole negare una specificità culturale e strutturale al romanzo indiano. Ha ragione Bevis a sottolineare quanto sia il bisogno di una casa collettiva, e dunque tribale, a guidare la ricerca dell'eroe indiano, in contrapposizione a quell'insistente bisogno di una casa tutta individuale dell'eroe americano descritto da Poirier. Il problema è che la comunità tribale, il passato della tradizione, la terra che garantisca un senso d'identità non si presentano, nella narrativa indiana contemporanea, come realtà verso le quali l'eroe fa fatica ad approdare, bensì *come segni*, sì importanti ma dal referente incerto. A questi segni, cioè, non corrispondono che raramente delle presenze concrete nel mondo reale; o meglio, l'incarnazione concreta del segno è cosa assai diversa dal suo valore simbolico-culturale, diciamo “ideale”. La “casa” tribale va costruita, o ricostruita, in una situazione storico-sociale che presenta serie complicazioni al dispiegarsi del desiderio dell'eroe.

Per dirla in termini forse un po' schematici, nel romanzo indiano l'impulso utopico si scontra con una realtà storico-sociale che frustra, o pone comunque dolorose limitazioni, ai propositi di riscatto dell'eroe. I romanzieri indiani, in altre parole, da un lato sostengono i tentativi operati dai loro eroi di acquisire un'identità tribale che sani le loro crisi personali e producono quindi un discorso di tipo utopico; dall'altro, essi obbediscono al tempo stesso a una sorta di imperativo mimetico che li porta a riprodurre nelle loro narrazioni, in una forma o nell'altra, quegli ostacoli concreti che nel mondo storicamente dato dell'America contemporanea impediscono al sogno tribale di realizzarsi compiutamente. Se le cose fossero così relativamente semplici come suggerisce Bevis, la sua teoria del romanzo nativo-americano si dovrebbe con più esattezza definire una teoria dell'*epica* nativo-americana. Se si accetta la distinzione operata da Lukács tra romanzo ed epica, la fusione dell'anima dell'eroe con la più ampia anima della comunità è concretamente possibile solo in un universo epico. Solo nella società organica e precapitalistica immaginata da Lukács come terreno di cultura della forma epica il sé individuale e quello comunitario si danno come entità commensurabili. Se, viceversa, il romanzo nativo-americano è – come *ogni* romanzo agli occhi di Lukács – l'epica di un mondo abbandonato da Dio – e dunque non più un'epica nel vero senso della parola – allora la riconciliazione tra sé e mondo assunta da Bevis come orizzonte finale del romanzo indiano è destinata a rimanere una meta irraggiungibile.

Epica e mondo post-tribale.

vuole per l'appunto ricordarci che originariamente le epiche omeriche non erano altro che un insieme di racconti orali che solo con l'avvento della scrittura hanno preso la forma del libro. Si veda inoltre quanto scrive Alexander Vashenko, che identifica come “narrazioni orali epico-storiche” un certo numero di racconti degli Indiani del Nord-America il cui scopo principale è la mitologizzazione di eventi storici e/o storico-legendari. (Oral Historical Epic Narratives, in Andrew Wiget, ed., *Dictionary of Native American Literature*, New York, Garland, 1994, pp. 91-7.)

15. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 128.

16. Come scrive Benjamin, “la trasformazione delle forme epiche va pensata compiersi in ritmi paragonabili a quelli della trasformazione che la superficie terrestre ha subito nel corso di migliaia di secoli”. (Angelus Novus, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 252).

17. Un ragionamento simile è sviluppato da Franco Moretti quando osserva che “opere mondo” (cioè epiche moderne) come Faust, Moby-Dick o Ulysses sono state prodotte in luoghi “di sviluppo combinato; dove coesistono in uno spazio ristretto forme sociali e simboliche storicamente disomogenee, e spesso originarie di luoghi del tutto diversi” (*Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 47).

18. Nel caso del romanzo indiano-americano la tesi di Benjamin (Angelus Novus, cit., p. 251) secondo la quale “il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale, e non ritorna a confluire in essa”, è almeno

in parte errata. Se il romanzo non è indigeno all'America indigena, è per moltissimi versi connesso alle sue tradizioni orali, tanto presenti, quanto passate.

19. Bernstein, *The Philosophy of the Novel*, cit., p. 97.

20. Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 7.

21. *The Politics of Post-modernism*, New York, Routledge, 1989, p. 62.

22. Gerald Vizenor, *The Heirs of Columbus*, Hanover and London, Wesleyan University Press, pp. 3, 9.

23. *Ivi*, p. 124.

24. *Ivi*, p. 162. Le sottolineature sono mie.

25. *Ibidem*.

26. *Ivi*, p. 132.

27. *Ivi*, p. 162.

28. *Ivi*, p. 164.

29. Si veda Daria Donnelly, "Almanac of the Dead" di Leslie Silko: un intrattenimento rivoluzionario, in "Ácoma" 5 (estate-autunno 1995), pp. 58-66.

30. Qui riprendo quanto argomentato da Moretti (*Opere mondo*, cit., pp. 231-35) circa il nesso che lega il realismo magico a una "retorica dell'innocenza". Per un'utile discussione del rapporto tra realismo magico e letteratura postcoloniale, si veda Stephen Slemon, *Magic Realism as Post-Colonial Discourse*, in "Canadian Literature", 116 (Spring 1988), pp. 9-24.

31. Vizenor, *The Heirs of Columbus*, cit., p. 160.

32. Qui Vizenor rielabora molto liberamente, come lui stesso nota, alcuni dettagli della "Grande Visione" descritta in John G. Neihardt, *Alce nero parla*, trad. it. di R. Wilcock, Milano, Adelphi, 1968.

33. Vizenor, *The Heirs of Co-*

Per motivi di spazio qui si dovrà sorvolare sulla rilevanza che la distinzione tra epica e romanzo tracciata da Lukács nella *Teoria del romanzo*, assieme ad alcune riflessioni dedicate da Michail Bachtin e Walter Benjamin allo stesso argomento, possono avere per l'analisi tanto delle letterature indiano-americane tradizionali, quanto di quelle contemporanee in lingua inglese. Ci si limiterà pertanto a evidenziare che, seguendo la proposta formulata da J.M. Bernstein in *The Philosophy of the Novel*, è possibile ridefinire l'"epica" come una forma narrativa orale producibile solo in un universo socio-culturale di stampo mitico-tribale.⁹ Se si studiasse in una prospettiva lukácsiana sistemi mitologici come, ad esempio, quelli sud e nordamericani analizzati da Levi-Strauss, essi potrebbero molto probabilmente fornirci degli esempi ancora migliori, rispetto ai testi omerici su cui si basa Lukács, di uno stadio "epico" della letteratura ormai tramontato per sempre. Le narrazioni mitologiche degli indiani d'America possono difatti essere viste, in modo epico, come incarnazioni di una voce comunitaria, anziché individuale, e questo non solo perché sono riuscite a sopravvivere sino in epoca piuttosto recente come produzioni puramente orali. Ancor più delle epiche omeriche queste mitologie proiettano l'immagine di comunità più "organiche" – perché molto meno gerarchiche del tipo omerico – ancora capaci di concepire il proprio universo sociale e naturale come una totalità.¹⁰

La non individualità delle narrazioni epiche è operante per Lukács tanto a livello della produzione e fruizione del "testo" epico, quanto "a livello dell'eroe".¹¹ "L'eroe dell'epopea non è mai, a rigor di termini, un individuo. Fin dai tempi antichi, si è considerato essenziale dell'epos che oggetto di questo non fosse un destino individuale, bensì il destino di una collettività".¹² Ancora una volta, le mitologie nativo-americane ci offrono probabilmente esempi migliori di eroi epici – personaggi non individualizzati o "senza psicologia"¹³ – delle epiche della Grecia antica. Non possono esservi infatti dubbi che, dalle *trickster stories* alle cosmogonie, le narrazioni indiane tradizionali si propongono di celebrare non tanto la sopravvivenza di individui specifici quanto quella di un più ampio e indifferenziato sé tribale e comunitario.¹⁴

Com'è noto l'idea dell'epica serve a Lukács soprattutto per definire il romanzo, quella forma narrativa che egli etichetta come "l'epopea del mondo abbandonato dagli dèi".¹⁵ Qui il romanzo viene immortalato come la forma artistica della modernità: il genere letterario di un'epoca in cui lo svanire della religione come collante socio-culturale del mondo occidentale mette a nudo le fondamenta non trascendentali di tutte le forme sociali. Mentre la visione di un mondo al di là di quello presente si fa sempre più nebulosa, e né gli dèi, né un Dio possono essere invocati con fiducia come garanti della bontà dell'universo sociale, l'umanità deve venire a patti con l'autonomia e l'arbitrarietà di un mondo che non può più apparire semplicemente "naturale". È qui che possiamo cominciare ad afferrare l'importanza di un concetto fondamentale nell'opera di Lukács, quello di totalità. La capacità epica di ragionare in termini di totalità – cioè di un mondo completo, unitario, integrato – ruota attorno a quello che potremmo definire un "pensiero selvaggio" che non

riconosce uno statuto indipendente alla sfera etica, estetica, scientifica, e via dicendo. L'affermarsi del romanzo coincide con la dissoluzione di questa totalità socio-culturale anche se, come nota Bernstein, questo non deve far credere che la totalità si dia solo in ambiente epico, oppure che la totalità "spontanea" del mondo epico rappresenti per Lukács – come spesso si crede – una sorta di situazione edenica.

Quale che sia la sua utilità nel ragionare su un problema così ampio ed elusivo come quello del romanzo occidentale, lo schema di Lukács mi pare importante per il suo possibile contributo a una teoria del romanzo indiano-americano. Mentre nella letteratura europea la transizione tra epica e romanzo descritta da Lukács si snoda in un tempo molto ampio,¹⁶ così che la sopravvivenza di una sorta di "spirito greco" nell'età moderna – l'idea, cioè, già presente in Hegel, del romanzo come epica della civiltà borghese – non può che avere un sapore piuttosto metaforico, nel caso dell'America indigena il romanzo fa la sua comparsa in un mondo che non si è completamente liberato né di una visione del mondo epico-mitica, né delle forme sociali a essa sottese. Il romanzo indiano-americano è probabilmente quello che, nelle letterature occidentali contemporanee (la situazione credo si ponga in modo diverso nell'ambito di numerose società post-coloniali), meglio incarna la tensione tra un'epistemologia epica le cui tracce sono ancora visibili, e almeno in parte operanti, nella sfera socio-culturale, e una forma letteraria la cui "innaturalità" e il cui status non collettivo sono già iscritti nel suo essere un artefatto culturale preso in prestito da una civiltà "nemica".

Nel caso del romanzo indiano-americano, dunque, il mondo dell'epica e quello del romanzo hanno la possibilità – anche se a volte solo per alcuni momenti – di ergersi uno accanto all'altro e interrogarsi a vicenda.¹⁷ In questi testi la totalità tribale, per quanto su essa incomba lo spettro tutt'altro che teorico della frammentazione, riesce ancora a far sentire la sua voce in modi che sarebbero impossibili, o suonerebbero falsi, in altri contesti.¹⁸ Secondo Bernstein, "esperire la vita come una perdita, come qualcosa di inadeguato, parziale, perseguitato da ciò che dovrebbe essere, e non è, vuol dire ragionare in termini di totalità".¹⁹ Se si tengono a mente le circostanze storiche che lo hanno reso possibile, possiamo concludere che il romanzo indiano-americano ha un'inevitabile propensione, oltre che una sorta di diritto primario, a ragionare in termini di totalità, comparando il presente a un passato che, anche se può essere a volte idealizzato, è abbastanza recente da riverberare nelle voci degli anziani e dei narratori, e negli sforzi – non importa quanto contraddittori – di mantenere in vita una coscienza tribale e comunitaria.

Ecco dunque perché credo che molti dei romanzi più interessanti pubblicati negli ultimi decenni – da *House Made of Dawn* di Momaday a *Ceremony* e *Almanac of the Dead* di Leslie Silko; da *Winter in the Blood*, *The Death of Jim Loney* e *Fools Crow* di James Welch a *Darkness in St. Louis*, *Bearheart* e *The Heirs of Columbus* di Gerald Vizenor – meritino l'appellativo di "epiche post-tribali": questi testi descrivono un mondo nel quale,

lumbus, cit., p. 133.

34. Gli anishinabe – o, come sono più spesso chiamati, chippewa oppure ojibwa – sono il gruppo tribale cui appartiene Vizenor.

35. Ivi, p. 182.

36. Ivi, p. 108. Com'è noto, il termine *romance* non denota solo un discorso letterario di stampo romantico, ma quel genere definito da Nathaniel Hawthorne e altri, in contrapposizione al *novel*, come libero da preoccupazioni strettamente realistiche e dunque incline all'elaborazione fantastica.

37. Ivi, p. 81.

38. Barry Laga, dopo aver sottolineato con simpatia le caratteristiche postmoderne di Heirs, nota che Vizenor riconosce comunque la necessità di "una forma d'identità contingente" per poi aggiungere che, dopotutto, "forse Vizenor non è poi davvero postmoderno". Cfr. Gerald Vizenor and his "Heirs of Columbus": A Postmodern Quest for More Discourse, in "American Indian Quarterly", 18 (1994), pp. 71-86.

39. Vizenor, *The Heirs of Columbus*, cit., p. 185.

sotto i colpi dell'invasione, i vari dèi tribali hanno perso molti dei loro poteri senza che per questo l'incanto delle loro voci sia definitivamente tramontato. Con questo – mi preme chiarirlo – non voglio dire che le religioni tribali siano scomparse, o che le diverse visioni indiane del mondo si siano completamente secolarizzate. Quel che vorrei suggerire è piuttosto che è divenuto sempre più difficile – forse impossibile – concepire le comunità nativo-americane d'oggi come realtà socio-politiche fondate, oppure rifondabili, in *modo primario* su sistemi religiosi e mitici tradizionali. D'altro canto questo non impedisce a tali sistemi di continuare a godere di un ampio prestigio culturale. Bevis ha dunque ragione nel sostenere che il compito dell'eroe del romanzo nativo-americano è quello di recuperare non un'identità individuale, bensì collettiva – che, nei termini di Lukács, il romanzo indiano si pone l'obiettivo epico di descrivere le avventure non di un eroe isolato (anche se a prima vista potrebbe sembrare che le cose stiano così) ma quelle di un'intera comunità.

Ciò che va però sempre tenuto a mente è che tale aspirazione epica si dispiega in un ambiente romanzesco che, in quanto tale, non potrà che frustrare il disegno epico; che una "inimicizia" – come l'ha definita di recente Franco Moretti – è destinata a separare la vocazione totalizzante dell'epica dalla realtà frammentaria del mondo moderno (o post-moderno).²⁰ È dunque essenziale insistere su *ambidue* gli aspetti del romanzo indiano: il suo desiderio di raccontare una storia collettiva, non-individuale, totalizzante ne mette in primo piano le connotazioni *epiche*; il mondo sociale diviso, reificato, secolarizzato contro il quale questo desiderio fa inevitabilmente naufragio non può che ridurre il romanzo indiano allo status di epica *post-tribale*, d'un mondo in cui la vecchia totalità delle culture tribali è ridotta a essere solo *uno* dei molteplici paradigmi fittizi secondo i quali è possibile ordinare l'esperienza. In conclusione, se l'esistenza stessa del romanzo nativo-americano è una prova del lento tramontare della *forma* epica, è soprattutto facendo ricorso a *modalità, tematiche e tecniche narrative* caratteristiche delle narrazioni epiche che i romanzieri indiani si sforzano di resistere alla frammentazione del discorso narrativo tipica della letteratura occidentale.

Un esempio di "epica postmoderna":
The Heirs of Columbus di Gerald Vizenor

Per provare a confortare la bontà della mia proposta teorica, qui esposta in termini assai – forse troppo – stringati, vorrei offrire un esempio del tipo di lettura che essa può rendere possibile scegliendo come oggetto dell'analisi il romanzo di uno scrittore a prima vista enormemente distante dalle preoccupazioni teoriche di cui si è sinora discusso. Ripetutamente identificato come il *trickster* postmoderno della letteratura indiana contemporanea, Gerald Vizenor parrebbe una figura risolutamente opposta al pensiero totalizzante tipico del discorso epico. Che però proprio una vocazione totalizzante caratterizzi spesso la pro-

posta sia letteraria, sia filosofica postmoderna è riconosciuto anche da una delle più entusiaste studiose della narrativa postmoderna. Secondo Linda Hutcheon, quest'ultima è marcata dal "paradosso postmoderno delle totalizzazioni anti-totalizzanti"; da un "paradossale desiderio e sospetto per le totalizzazioni".²¹ A giudizio della Hutcheon, se da un lato gli scrittori postmoderni non paiono credere alla possibilità d'impartire ordine e significato, nei fatti le loro opere narrative molto spesso finiscono, ironicamente, con l'imporre sul reale delle nuove totalità.

The Heirs of Columbus, al pari di altri romanzi indiani degli anni Ottanta e Novanta come *Fools Crow* e *Almanac of the Dead*, è percorso da un afflato epico-apocalittico. Più precisamente, nonostante la preminenza assunta nella narrativa di Vizenor da ideologie, tecniche narrative, giochi di parole dal sapore nettamente postmoderno, il suo testo ruota attorno ai tre *topoi* principali dell'immaginazione epica: la ricerca delle origini; la creazione o evocazione di un sé non individualistico; il problema della totalità. Naturalmente Vizenor affronta tali temi in chiave appassionatamente antiepica. *Heirs* è dunque un testo ossimorico e postmoderno in cui l'assalto alle totalizzazioni epiche di stampo colonialista tradisce al tempo stesso la nostalgia di una perduta totalità tribale.

Partiamo dal modo in cui Vizenor rivisita il problema delle origini. Grazie a una delle invenzioni più fantasiose del testo, Cristoforo Colombo diviene egli stesso (almeno in parte) un indiano – "un oscuro sanguemisto" discendente da quei Maya "che hanno portato la civiltà ai selvaggi del Vecchio Mondo".²² Come dimostrato da un immaginario "codice ursino" (*bear codex*) andato distrutto durante l'incendio della biblioteca di Alessandria, "i Maya furono i primi a immaginare l'universo e a scrivere delle loro storie nel sangue". Attraverso tali storie, e la "firma ursina della sopravvivenza" impressa nei loro geni, il gruppo tribale chiamato "gli eredi di Colombo" è in grado di far risalire il proprio albero genealogico sino al grande esploratore. In tal modo Vizenor fa piazza pulita tanto del mito occidentale di aver civilizzato il Nuovo Mondo, quanto di ogni tentazione di rovesciare meccanicamente tale mito facendo di Colombo una sorta di selvaggio europeo. Trasformando Colombo in un indiano e i Maya nei civilizzatori del Vecchio Mondo, Vizenor non ha intenzione d'invertire i termini di uno schema narrativo e culturale a lungo dominante. La sua è piuttosto una ricreazione apertamente fittizia degli eventi storici il cui scopo è richiamare l'attenzione del lettore sia sugli elementi fittizi presenti in *tutte* le ricreazioni storiche, sia sulla loro valenza politica. Tanto indiano quanto bianco, Colombo – al pari dei suoi "eredi" – è al centro di un processo senza fine di scambi e incroci culturali nel corso dei quali qualunque nozione di origine o primogenitura viene messa in crisi. Per Vizenor in principio era l'ibrido.

È chiaro che tutto questo sa di fiabesco, ma il tentativo che Vizenor fa di riconsiderare nella loro globalità i rapporti tra indiani e bianchi è comunque serio. Tanto Vizenor quanto gli eredi non fanno mistero del fatto che Colombo è un rappresentante della "cultura della morte del Vecchio Mondo". Rifiutandosi però di vederlo semplicemente come un bianco, il testo cerca di dar forma a un quadro interpretativo nel quale

cinquecento anni di storia euroamericana sono visti più che come uno scontro tra due razze, o due culture, monolitiche, come una lotta tra istinti vitali e pulsioni distruttive rintracciabili in ogni società e ogni cultura. Questa potrà magari apparire a qualcuno una mossa troppo generosa, che rischia di far passare in secondo piano le pesanti responsabilità europee nella sottomissione dell'America indigena, ma si deve riconoscere che la strategia di Vizenor ha il merito d'incoraggiare una discussione capace di spingersi al di là di qualunque semplificazione manichea.

Sebbene nell'universo narrativo di Vizenor primeggino i *crossbloods* (sangue misti) e le identità in costante mutamento, non c'è dubbio che egli è al tempo stesso alla ricerca di una totalità epica, come può essere visto soprattutto nella seconda metà del romanzo, dedicata alla nuova "nazione sovrana" indiana di Point Assinika, al largo della costa nord-occidentale americana.

La punta venne dichiarata dagli eredi uno stato libero senza prigionieri, passaporti, scuole pubbliche, missionari, televisioni e tasse; le terapie genetiche, i rimedi naturali, le cartelle del bingo e l'intrattenimento erano gratuiti per quelli che venivano a curarsi e per gli abitanti. I padroni delle terre vennero sopraffatti dalla comicità del momento; non vi fu resistenza perché non vi era nulla da perdere. Il bingo avrebbe finanziato i servizi locali e i giochi affidati al caso avrebbero curato i feriti e i solitari.²³

Questa è l'utopia indigena del romanzo: un nuovo Nuovo Mondo, più a ovest del mitico Ovest, nel quale tutte le vecchie identità nazionali o tribali vengono radicalmente revisionate. Stone Columbus, un discendente indiano di Colombo, e il leader nonché il *trickster* principale della nuova nazione, coltiva un disegno politico e culturale dal respiro nettamente epico. "Il suo scopo è creare un *mondo tribale, un'identità universale*, e ritornare ad altri valori per misurare ciò che è umano, come l'impegno a curare piuttosto che distruggere le culture tribali".²⁴

Il contenuto epico della nuova identità postindividuale per la quale si battono Stone e i suoi seguaci è marcato anche dal sapore inconfondibilmente marxiano della dichiarazione che "l'idea di una tribù universale non avrebbe fatto male a nessuno 'perché non c'era nulla da perdere tranne che la distanza razziale'".²⁵ È proprio la ricerca di un sé non individuale nel quale l'individualità del singolo sia insieme mantenuta e superata che motiva le ricerche genetiche condotte a Point Assinika. Sotto la direzione di Pir Cantrip, un ebreo sefardita sopravvissuto ai campi di sterminio, gli scienziati riescono a isolare nientemeno che "il codice genetico della sopravvivenza tribale, quella firma nativa di diciassette geni mitocondriali capace d'invertire le mutazioni genetiche, nutrire le resurrezioni sciamaniche, curare i bambini feriti e stimolare la partenogenesi nelle donne separatiste".²⁶ Non solo. Gli scienziati possono impiantare geni "indiani" in chiunque voglia farsi tribale. Sovvertendo qualsivoglia giustificazione genetica dei discorsi sulla razza grazie a una reinvenzione della genetica, la nazione utopica di Vizenor accetta "chiunque voglia essere tribale, "senza bisogno di togliere o aggiungere sangue",

come afferma Stone Columbus in uno dei suoi popolarissimi programmi radiofonici.²⁷

Quasi fosse preoccupato che qualcuno potesse non cogliere la valenza metaforica del suo discorso, Vizenor si affretta ad aggiungere che le terapie genetiche di Point Assinika funzionano solo se sostenute dal raccontare. “Le storie e la comicità [degli eredi] e le loro parole divengono l’energia curatrice. Questa energia del raccontare influenza chissà come i codici genetici e i bambini, in un modo o nell’altro, vengono curati”.²⁸ Com’è evidente anche dalla continua ripetizione dell’espressione “storie nel sangue”, i “geni” sia degli individui, sia delle culture, sono in ultima analisi le storie che esse raccontano e ri-raccontano su se stesse: i molteplici modi nei quali esse scelgono d’immaginare, inventare, e reinventare le identità personali e collettive.

Può essere utile a questo punto paragonare l’utopia pantribale di Point Assinika al movimento pantribale rivoluzionario descritto da Leslie Silko in un’altra grande epica post-tribale pubblicata poco dopo il romanzo di Vizenor. I ribelli di *Almanac of the Dead*, come gli eredi di Colombo, credono nelle prerogative *epiche* del raccontare, il cui fine è curare le ferite storiche e individuali e dare forma a un senso globale di comunità. Come le profezie di cui parla Silko, anche le “storie nel sangue” di Vizenor possono essere viste – per ripetere quanto scritto da Daria Donnelly su *Almanac* – come strumenti d’intrattenimento rivoluzionario.²⁹ Sebbene Vizenor sia cosciente che, come si legge nell’epigrafe del romanzo, tratta da J.P. Sartre, “il libro più bello del mondo non può salvare un bambino dal dolore; il male non si redime, lo si combatte”, nella sua narrazione è soprattutto grazie al raccontare che gli eroi combattono il male. È anche per questo che vale la pena insistere sulle qualità epiche della controepica di Vizenor: per lui il raccontare è una forma di prassi, in grado di sortire effetti concreti sul mondo.

Prima di tornare al problema del male, vorrei però sottolineare un’ulteriore dimensione epica del testo. Nel paradiso pantribale di Point Assinika il conflitto secolare tra culture indigene e tecnologia bianca è risolto grazie a una sorta di “indianizzazione” della scienza. Mettendo al fianco della squadra di Pir Cantrip sciamani, *trickster* e narratori, Vizenor pare suggerire che se la scienza fosse impiegata in modo giusto, il progresso economico e tecnologico potrebbe procedere di pari passo a quello sociale e umano. Le storie nel sangue degli eredi sono il potere magico attraverso cui questo riallineamento di proporzioni universali è reso possibile. Queste storie sono la controparte benigna delle storie degli antenati indiani in *Almanac*, e il potere che esse hanno di ridefinire i contorni di un nuovo Nuovo Mondo è essenzialmente identico.

In ultima analisi, però, il “realismo magico” di Vizenor è diverso da quello di Silko. Nonostante metta in campo spiritismo, stregoneria e forze sovrannaturali, l’universo di Silko è di tipo realistico-naturalistico. Vizenor, al contrario, privilegia una scrittura antimimetica. In *Heirs*, a parte gli incredibili eventi sin qui ricordati, una pantera (Memphis de Panther) offre la sua deposizione in un processo; uno “sciamano urbano” si smaterializza assieme alle spoglie mortali di Cristoforo Colombo; un

giudice emette un verdetto a favore del concetto di sovranità tribale argomentandolo con idee decostruzioniste. Tra gli scrittori indiani contemporanei Vizenor è certamente quello che più di tutti merita l'etichetta di "realista magico", e difatti egli arriva a estendere uno statuto fiabesco alle tecnologie occidentali – come l'ingegneria genetica – purché queste siano gestite da un punto di vista indiano. Dalla periferia dell'impero di Point Assinika, quello che spesso appare ai nostri occhi di occidentali come un potere minaccioso diviene, grazie all'incantesimo narrativo di Vizenor, una benefica magia bianca.³⁰

L'ambiguo fascino della totalità

L'accusa a cui un testo come *Heirs* presta il fianco è sin troppo ovvia. Se l'epigrafe sartriana che compare sulla prima pagina rivendica al libro lo status di "un'arma nella lotta che gli uomini conducono contro il male", si potrebbe obiettare che Vizenor si libera del male troppo in fretta e con troppa facilità. Sebbene anche nel suo mondo incantato accadano cose tragiche – ad esempio Felipa Flowers, la moglie di Stone Columbus, viene uccisa nel tentativo di riportare in America le spoglie di Pocahontas – il trionfo finale degli eredi appare scontato. In un raffronto rivelatore tra Stone e il patriota meticcio del secolo scorso Louis Riel leggiamo che il primo "traeva conforto dal calore scatenato" della "resistenza e visioni spirituali" del secondo. Stone e gli eredi "perseguivano la stessa missione di resistenza e indipendenza tribale, ma liberavano la mente con la comicità del *trickster*, e non facevano prigionieri nel loro cuore".³¹ Qui il lettore è indotto a credere che lottare con la comicità invece che con la rabbia sia essenzialmente una questione di scelta personale e che una vera liberazione – una liberazione che non riempie il cuore di rancore – possa essere ottenuta solo attraverso la comicità.

La forza che Vizenor ascrive alla comicità – termine che per lo scrittore comprende umorismo, ironia, decostruzione ecc. – non è però semplicemente esagerata, ma decisamente totalizzante. Per Vizenor non pare che la comicità possa costituire *uno* degli strumenti della liberazione – una tesi in sé e per sé ragionevole – ma che sia l'unica arma politica davvero efficace e moralmente accettabile. È quest'elevazione del comico a uno status trascendentale che costringe alla fine Vizenor a ingigantire al di là del credibile i poteri maieutici delle *trickster stories* e del raccontare in generale. Su un piano analogo, ciò che pare particolarmente difficile da accettare è l'idea – citata più sopra – che i nemici della liberazione non hanno nulla da perdere e sono dunque destinati a unirsi alle forze ribelli. Qui Vizenor rischia di mistificare la realtà dei rapporti di potere. È anche perché alcuni godono di enormi vantaggi materiali, cui non sono disposti a rinunciare, che il mondo è quello che è.

È dunque forse un po' bizzarro, ma a mio giudizio tutt'altro che sorprendente, che la questione della brutalità e materialità dei rapporti di potere si ripresenti nel romanzo sotto le sembianze di una sorta di bomba atomica nativo-americana. Nell'ultima parte del testo veniamo a sapere

che l'indipendenza di Point Assinika è protetta da una misteriosa "erba della guerra" (*war herb*).³² Tutte le potenze mondiali "volevano un accordo sull'erba della guerra e promisero di sostenere l'accettazione di Point Assinika da parte delle Nazioni Unite".³³ Inoltre, nella battaglia finale contro lo *windigo* con cui il romanzo termina, è proprio la minaccia di una distruzione totale che convince questo mostro cannibalesco della mitologia anishinabe a ritirarsi in buon ordine.³⁴ "L'erba della guerra porrebbe fine alla tribù, agli eredi, ai bambini, alla nazione, al mondo che tu [lo *windigo*] sei così desideroso di divorare".³⁵ Il male è dunque tenuto sotto controllo grazie alla minaccia di una "evanescenza bioattiva" che distruggerebbe l'intero pianeta e che non può che apparire come espressione del desiderio di un'arma superatomica sotto completo controllo indiano. Qui la rabbia che viene repressa per l'intera narrazione esplose, sia pure comicamente, in un quadro da "equilibrio del terrore" nel quale, finalmente, sono gli indiani a trionfare. È come se, in una sorta di post-scritto, Vizenor aggiungesse che nel caso le storie e l'ingegneria genetica non fossero in grado di salvare l'America indigena, c'è sempre la possibilità di servirsi dell'erba della guerra.

La mia analisi ha preso il via notando che il progetto postmoderno di Vizenor è complicato dalla nostalgia di una totalità organica in contraddizione con la sua fiducia nei principi e nei poteri della sovversione comica. Ma forse sarebbe più corretto dire che le due cose non possono che andare di pari passo: l'attacco postmoderno alla totalità non può che divenire esso stesso totalizzante. È per questo che l'episodio dell'erba della guerra mi pare esemplare. Dopo aver affermato che lo scontro diretto col potere perseguito da un militante come Louis Riel diviene preda di un odio simile a quello che si propone di eliminare – un'idea tutt'altro che peregrina, e con ampio supporto storico – il testo procede a dare forma a un universo nel quale i rapporti di potere, come li conosciamo nella nostra vita quotidiana, sono semplicemente inesistenti. Quando però Vizenor si pone il problema di spiegare come possa una nazione sovrana resistere alle minacce esterne, ecco allora che la natura totalizzante del potere riappare nel sogno di un'arma invincibile.

Un problema simile complica il tentativo che Vizenor fa di evitare un approccio romanticheggiante all'America indigena. Per citare Felipa Flowers, "un eccesso di *romance* soffoca la comicità e le miserie".³⁶ Il problema è capire quand'è che una dose di *romance* si tramuta in overdose. Vizenor si affida alla comicità per evitare sia di romanticizzare le culture tribali, sia di descriverle come preda di una situazione tragica. Ma come si deve giudicare la comunità di Point Assinika? È una creazione comica, o un esempio di troppo *romance*? Non c'è forse una notevole presenza del mito del buon selvaggio nel sogno di una comunità indiana che diviene fonte di salvezza per il mondo intero? Sino a che punto si può distinguere l'idea che le storie e la medicina indiane hanno straordinari poteri curativi per tutti dalle fantasie sciamaniche dei seguaci della New Age? E la descrizione di una società senza prigionieri, tribunali, leggi, ecc., non riecheggia forse dozzine di brani settecenteschi sui selvaggi felici delle Americhe? Point Assinika non somiglia forse tanto a una rivisitazi-

one postmoderna dello stato di natura?

Questa situazione paradossale mi sembra ancora una volta il portato di una visione per cui il mondo è così completamente saturato da immagini romantiche o tragiche della realtà (e degli indiani) che la sola speranza di salvezza viene rintracciata nelle possibilità comiche e immaginative della letteratura. Quando però il romanzo si allontana dalla critica dello status quo ideologico e sociale per avventurarsi alla ricerca d'una nuova filosofia della vita, il potere totalizzante del *romance* ricompare proprio in quelle articolazioni comiche che avrebbero dovuto ridurre la presenza. In un certo senso è la radicalità stessa della narrativa vizenoriana che non può che generare un eccesso di *romance*: se il potere che ci si trova a combattere viene concepito come totalizzante, ogni tentativo di combatterlo non può che finire col divenire a sua volta totalizzante.

Ma Vizenor non ignora questo problema. Come spiega uno dei suoi personaggi, "la visione comica si basa su un'imposizione così come quella tragica; ma una visione comica è comunitaria, e preferisce la casualità piuttosto che le previsioni lineari come condizione dell'esperienza, ma al tempo stesso i miti, i riti e le storie devono sollecitare un equilibrio spirituale, una negoziazione immaginativa in un mondo molto pericoloso".³⁷ Questo può a buona ragione essere letto come il tentativo di quadrare il cerchio di quella che Vizenor ama definire "trickster deconstruction". La comicità viene qui presentata come una forza al tempo stesso sovversiva e comunitaria, una modalità narrativa che riesce a essere abbastanza "aperta" al caso, e al contempo sufficientemente "chiusa" da garantire un equilibrio spirituale.³⁸ Eppure tutto quello che è comunitario deve per definizione in qualche modo cristallizzarsi se non proprio in dogmi, quantomeno in credenze condivise. In altre parole, nessun equilibrio – sia esso spirituale o di altra natura – può fiorire esclusivamente grazie agli impulsi destabilizzanti della comicità. Vizenor sa bene che un eccesso di comicità rischia di far saltare la dimensione comunitaria. Ciò che sembra invece sottovalutare è la misura in cui un'eccessiva comicità può, a lungo andare, tradursi paradossalmente proprio in quell'eccesso di *romance* che egli vuole evitare.

Nell'epilogo di *Heirs*, una sorta di saggio bibliografico sulle fonti storiche, scientifiche e letterarie del romanzo, Vizenor include una citazione dall'*Arte del romanzo* di Milan Kundera: "Il romanzo è il paradiso immaginario degli individui. È il territorio dove nessuno possiede la verità".³⁹ La tensione che mi pare di scorgere nel tentativo che Vizenor fa di ribaltare le figurazioni epico-tragiche degli indiani con la sua controepica comica può in definitiva essere riformulata come una domanda, una domanda alla quale non credo si possa dare risposte univoche, ma che è al centro tanto di *Heirs* quanto di molte delle "epiche post-tribali" presenti nel romanzo indiano-americano contemporaneo. In quali circostanze può il "paradiso immaginario" di Kundera tramutarsi nell'"azione" di Sartre, in una "arma nella lotta che gli uomini conducono contro il male?" Dove e come, per restare nei termini privilegiati dal romanzo, è possibile gettare un ponte che renda possibile il tragitto tra ciò che è comico e ciò che è comunitario? Esiste, o no, un punto di equilibrio tra le esigenze di una narrativa "epica" e la condizione post-tribale?