

Indiani
d'America,
incontri
transatlantici

a cura di
Fedora Giordano

aAccademia
university
press



L'incontro degli indiani d'America con il mondo europeo viene qui studiato nelle molteplici declinazioni che li vedono entrare in un discorso globale di contatti transatlantici e nelle dinamiche del colonialismo e del cosmopolitismo. I saggi raccolti nel volume affrontano l'argomento in una ricerca interdisciplinare che abbraccia storia, letteratura e antropologia delle Americhe. Da un lato studiando l'incontro con esploratori, viaggiatori e missionari italiani che si recarono in Nord America tra gli anni Venti dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento nella zona compresa tra le sorgenti del Mississippi nel Minnesota e i Grandi Laghi del Nord Est, come anche in Sud America, nel Mato Grosso, Patagonia e Terra del Fuoco. Dall'altro studiando i viaggi di nativi americani nel continente europeo come missionari, attori del Wild West di Buffalo Bill, soldati nel primo conflitto mondiale e le riletture di queste storie da parte di scrittori e artisti nativi contemporanei, che formano un complesso e stimolante discorso letterario, artistico e politico sulla globalizzazione. Conclude il volume un'analisi comparativa di maschere europee ed indigene americane, che getta nuova luce sulla dibattuta questione dei contatti tra vecchio e nuovo mondo.

**Indiani
d'America,
incontri
transatlantici**

**a cura di
Fedora Giordano**

aA

Volume stampato con il contributo dei Fondi per la Ricerca Locale 2015
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino.

aA

© 2017
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione novembre 2017
isbn 978-88-99982-75-1
edizioni digitali www.aAccademia.it/giordano

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Introduzione	Fedora Giordano	VII
Beltrami <i>revisited</i> e la mappa su corteccia di betulla: scoperta casuale di un reperto eccezionale	Cesare Marino	3
Dal Vecchio al Nuovo Mondo: padre Samuele Mazzucchelli incontra i Nativi dei Grandi Laghi	Naila Clerici	36
I Kadiwéu da Nalike a Nalike. Studio e consumo dell'iconografia di Guido Boggiani	Chiara Vangelista	61
Le popolazioni indigene della Patagonia e della Terra del Fuoco nelle memorie del salesiano Maggiorino Borgatello	Francesco Surdich	79
James Luna e Edgar Heap of Birds a Venezia: <i>Red Atlantic</i> e cosmopolitismo	Fedora Giordano	97
Due Anishinaabe nella Grande Guerra: storia, arte e occasioni mancate in <i>Blue Ravens</i> di Gerald Vizenor	Giorgio Mariani	123
Mascherate invernali e riti stagionali: un percorso comparativo tra America ed Europa	Enrico Comba	152
Gli autori		183
English abstracts		187

Due Anishinaabe nella Grande Guerra: storia, arte e occasioni mancate in *Blue Ravens* di Gerald Vizenor

Giorgio Mariani

aA

1. *Guerra e letteratura indiano-americana contemporanea*

Il romanzo di guerra, soprattutto se declinato nella sua versione più classica, quella del *combat novel*, non sembra essere un genere particolarmente frequentato dagli autori indiano-americani contemporanei. Non che manchino le eccezioni. Si pensi, per esempio, a *Code Talker: A Book About the Navajo Marines of World War Two*, di Joseph Bruchac, un libro per ragazzi dedicato a un tema trattato qualche anno fa anche in *Windtalkers*, il film – non del tutto riuscito – di John Woo: quello dei linguaggi cifrati creati sulla base delle lingue indiane (il navajo in particolare) e impiegati durante il secondo conflitto mondiale¹. Un'altra eccezione è rappresentata da *memoir* come quelli di Vincent Mendoza (*A Son of Two Bloods*) e Leroy TeCube (*Year in Nam*), dove gli autori narrano del loro coinvolgimento nella *dirty war* indocinese, esperienza di-

123

1. Bruchac 2006; *Windtalkers*, dir. J. Woo, Saturn Films, 2002. Si veda inoltre il romanzo *Three Day Road* (Penguin, New York, 2005) del canadese Joseph Boyden, dedicato alle avventure di due indiani cree arruolatisi come volontari durante la Grande Guerra e poi divenuti tiratori scelti. Come nel caso del romanzo di Vizenor oggetto di questo saggio, anche il testo di Boyden si ispira a fatti storici realmente accaduti. Se il testo di Boyden è stato ricevuto dalla critica in maniera perlopiù positiva, l'identità indiana dell'autore è stata, e continua a essere, oggetto di polemiche.

scussa anche nella poesia di Simon Ortiz, Ray A. Young Bear, e altri ancora². Ma se si pensa che sono decine di migliaia gli indiani americani ad aver combattuto nell'esercito degli Stati Uniti, dalla fondazione della repubblica in poi e che, già prima che la nazione americana prendesse forma, molti furono gli indiani arruolati come scout o truppe ausiliari al seguito delle milizie coloniali, spesso proprio per combattere contro altri indiani (un tema centrale nei grandi romanzi di James Fenimore Cooper), si sarebbe portati a concludere che l'esperienza bellica, per quanto sia una presenza costante nella storia degli indiani d'America, abbia esercitato un interesse assai limitato tra i narratori indiano-americani degli ultimi decenni.

Quest'affermazione dovrà però essere corretta non appena si inizi a riflettere in maniera più distesa su temi, contenuti e personaggi della narrativa indiana contemporanea. Pur essendo descritta in presa diretta solo di rado, la guerra si caratterizza difatti come una sorta di fantasma che incombe su un ampio numero di testi. I protagonisti di due dei romanzi chiave del cosiddetto "Native American Renaissance" degli anni '60 e '70 sono ambedue reduci del secondo conflitto mondiale e se l'Abel di *House Made of Dawn*, di Scott N. Momaday, non dimentica le sue esperienze sul fronte occidentale dinanzi ai carri armati tedeschi, per il Tayo di *Ceremony*, di Leslie M. Silko, il trauma devastante causato dalla sua partecipazione alla guerra del Pacifico, e in particolare alla "marcia della morte" di Bataan, viene a fondersi con lo stravolgimento planetario sancito dalla nascita della bomba atomica, testata sui territori indiani e costruita con l'uranio estratto da quelle stesse zone³. Una volta che si inizia a scavare in questa direzione, si scopre presto che l'ombra della guerra (o meglio, di guerre diverse) si allunga su gran parte del romanzo indiano sin dai suoi inizi negli anni '30. Challenge Windzer, il protagonista di *Sundown* di John Joseph Matthews, è infatti anch'egli un reduce – in questo caso della Prima guerra mondiale, durante la quale ha combattuto come pilota di aviazione – che a fatica cerca di conciliare passato e pre-

2. Mendoza 1996; TeCube 1999; Ortiz 1981; Young Bear 1990. Si deve però ricordare che né Ortiz né Young Bear hanno combattuto in Vietnam. Più in generale sul coinvolgimento indiano-americano nella Guerra del Vietnam si veda Holms 1996.

3. Momaday 1968; Silko 1977.

sente, mondo tribale e civiltà occidentale⁴. E non può essere un caso se, per tornare al Rinascimento indiano-americano, anche un romanzo come *Winter in the Blood*, di James Welch, fa ruotare la tortuosa maturazione del protagonista-narratore attorno al recupero memoriale di un evento tragico del passato in cui la tribù Blackfeet rischiò l'annientamento a causa delle malattie e delle deportazioni innescate dalla vera e propria guerra che il governo degli Stati Uniti aveva dichiarato, una volta conclusasi la Guerra Civile, contro le nazioni indiane delle Grandi Pianure. È solo riscoprendo quella storia tragica che il protagonista vede riaccendersi un barlume di speranza nella sua vita⁵. L'esempio di James Welch ci suggerisce una possibile spiegazione per questa presenza, talvolta defilata ma non per questo meno ossessiva, della guerra nella narrativa indiana di lingua inglese del Novecento. La storia indiana contemporanea non può essere immaginata e narrata che a partire da quella catastrofe, da quella sconfitta epocale, da quell'assoggettamento a un potere che inizialmente si configura soprattutto come *squisitamente* militare. Non sorprende dunque, come testimoniano i personaggi dei romanzi di Momaday e Welch, di Silko e di Louise Erdrich (si pensi in particolare a *Tracks*, senza dimenticare la figura di Henry Lamartine, Jr., in *Love Medicine*), ma anche i reduci del conflitto vietnamita che compaiono nei romanzi *The Sharpest Sight* e *Dark River* di Louis Owens, o in *Skins*, di Adrian C. Louis, se il romanzo indiano-americano contemporaneo si configura sovente come romanzo *post-bellico*: come narrazione che presuppone un trauma, una rottura, una ferita epocale mai del tutto rimarginata⁶. Se la figura del reduce è così diffusa nella narrativa indiano-americana contemporanea, lo è – io credo – perché ci ricorda metaforicamente che le nazioni indiane d'oggi sono composte dai discendenti dei sopravvissuti a una guerra di sterminio le cui terribili conseguenze continuano a farsi sentire ancora oggi. Che si parli, insomma, di Prima o Seconda guerra mondiale, o di Guerra del Vietnam, l'impressione è che queste esperienze traumatiche si carichino sempre di un di più allegorico, che rimanda

4. Mathews 1988.

5. Welch 1974.

6. Erdrich 1988, 1993; Owens 1992, 1999; Louis 1995.

inevitabilmente a una rottura storica, politica e culturale che si vuole e si deve superare, ma con la quale è indispensabile fare i conti.

È a partire da questo retroterra culturale e letterario che deve prendere le mosse una discussione del recente romanzo di Gerald Vizenor, *Blue Ravens*⁷. Descritto nel sottotitolo come un *historical novel*, il testo va ad aggiungersi a una produzione che forse non ha eguali tra gli scrittori indiano-americani contemporanei, nonostante figure come quelle di Erdrich e Sherman Alexie facciano del loro meglio per reggere il passo dello scrittore anishinaabe. Com'è noto, Vizenor si è guadagnato sin dagli esordi l'etichetta di scrittore postmoderno in virtù, in particolare, del suo costante attingere a idee, parole d'ordine e punti di vista associate alla galassia teorico-culturale che negli Stati Uniti si è soliti definire "post-strutturalista". Anche se Vizenor ha sposato una filosofia *trickster*, che ambisce a svincolare la sua produzione artistica da qualsiasi rigida classificazione, la sua posizione di fondo – pur se spesso offuscata da frasi un po' ad effetto – non è poi così difficile da descrivere. Vizenor è convinto che i danni politico-culturali più gravi siano stati causati agli indiani dalle posizioni illuministiche, romantiche e neo-romantiche che, introdotte dagli invasori bianchi, sono poi state in una certa misura accettate dagli indiani stessi. Per dirla in termini sintetici, ma credo nella sostanza corretti, come Vizenor spiega in particolare in *Manifest Manners*, gli indiani odierni non possono che essere *post-indiani*, popoli e individui irrimediabilmente segnati da quel totale rimescolamento culturale, politico ed esistenziale indotto dalle dinamiche della conquista⁸. La questione dell'identità va dunque proiettata soprattutto verso il futuro e gli indiani devono liberarsi di tutti quegli stereotipi in cui la cultura occidentale ha cercato d'ingabbiarli in secoli di narrativa della scoperta, di letteratura e cinema western, d'idealizzazioni romantiche magari ispirate da sentimenti nobili ma in ultima analisi partecipi di un discorso volto a mummificare le nazioni indiane in un passato mitico e inevitabilmente disumanizzante. A Vizenor bisogna senz'altro riconoscere il merito di aver posto questo problema con inflessibile coe-

7. Vizenor 2014.

8. Vizenor 1994.

renza, insistenza, e probabilmente anche con un grado di consapevolezza storica e teorica superiore a qualsiasi altro scrittore indiano. Questa sua posizione intellettuale, non solo viene difesa brillantemente, anche se talvolta in modo un po' ossessivo e ripetitivo, nella sua produzione saggistica, ma condiziona in modo molto evidente anche quella narrativa.

Vizenor è molto amato da critici importanti (a cominciare da quello che credo meriti di essere definito il *Dean of Native American Studies*, Arnold Krupat, senza dimenticare i saggi dedicati a Vizenor da studiosi brillanti come Kimberly Blaeser, anch'essa anishinaabe, e Deborah Madsen) e le sue spesso provocatorie e irriverenti narrazioni occupano un posto certamente significativo nella letteratura indiano-americana contemporanea.⁹ Questo però, almeno a mio parere, non deve voler dire che l'opera di Vizenor sia esente da alcuni tratti problematici – tratti problematici che già molti anni fa ho avuto modo di discutere in un capitolo del mio libro *Post-Tribal Epics*, dedicato a un'analisi ravvicinata del suo primo romanzo, *Darkness in Saint Louis Bearheart* (1978; poi ripubblicato in una versione lievemente diversa nel 1990 col titolo di *Bearheart: The Heirship Chronicles*)¹⁰. In estrema sintesi, la questione che cercavo di sollevare in quella sede riguardava una sorta di corto circuito logico-narrativo che viene a instaurarsi nel racconto di Vizenor, diviso tra il desiderio di abbattere tutti i cosiddetti “terminal creeds” di cui gli indiani rischiano di restare vittime e la continua ricerca di una base culturale e narrativa che, senza macchiarsi di prerogative “terminali” (e dunque assolutistiche), possa garantire la sopravvivenza ma anche il necessario rinnovamento delle culture tribali. Detto in altre parole, la mia impressione è che Vizenor s'impegni (lodevolmente) ad abbattere immagini, idee e linguaggi che imprigionano gli indiani in modelli inadeguati e asfissianti, ma che questa sua critica culturale poggi su principi teorici e politici mai del tutto chiariti, quasi che ogni sforzo di elucidarli risultasse inevitabilmente nella loro temuta assolutizzazione ideologica. Non solo. Prima o poi i suoi personaggi sono giocoforza costretti a operare delle scelte concrete e,

aA

127

9. Tra i numerosi interventi di Krupat su Vizenor, si veda ad esempio il capitolo su “The Heirs of Columbus” in Krupat 1996, nonché la discussione del postmodernismo di Vizenor in Krupat 1992, pp. 182 ss. Si vedano inoltre Blaeser 1996 e Madsen 2009.

10. Vizenor 1990; Mariani 1996.

paradossalmente, il loro modo di agire si rivela sovente non dissimile da quei *modi operandi* che Vizenor dichiara di opporre.

2. *Corvi blu di pace*

Tornerò su questo punto più avanti. Per ora concentriamoci su *Blue Ravens*, che qui costituirà l'oggetto letterario pressoché esclusivo della nostra attenzione. In questo romanzo Vizenor affronta l'esperienza bellica di due giovani anishinaabe arruolatisi nella *American Expeditionary Force* al momento dell'entrata degli Stati Uniti nel primo conflitto mondiale. Diversamente dagli altri testi di Vizenor, *Blue Ravens* è collegato sin dalla copertina, come si è già accennato, a un genere molto preciso: quello del romanzo storico. E se non ci sarebbe nulla di strano – anzi! – nel fatto che uno scrittore associato alla temperie postmoderna abbracci (ovviamente con l'intento di rivisitarlo e decostruirlo) un genere romantico come quello del romanzo storico, quello che colpisce sin dalle prime pagine è che, se il linguaggio fa più di una concessione ad alcuni stilemi classicamente postmoderni (citazione, autoconsapevolezza meta-letteraria, pastiche), nel suo complesso il testo sembra scarsamente interessato a porsi nella linea di quella che Linda Hutcheon definisce “historiographic metafiction”¹¹. Se le atmosfere del romanzo sono talvolta intrise di “magia” e follia, a Vizenor non preme (come accadeva invece ad esempio in un romanzo come *The Heirs of Columbus*) affrontare un discorso sulla storia, sullo statuto del discorso storico, sulla sua affidabilità. Questo, probabilmente, perché uno degli obiettivi più evidenti del romanzo non è tanto quello d'interrogarsi sulla Grande Guerra in generale, quanto ricordare ai suoi lettori il contributo indiano-americano, e in particolare anishinaabe, allo sforzo militare statunitense (il romanzo è non a caso dedicato ai quattro anishinaabe della White Earth Reservation che persero la vita nel conflitto). Per Vizenor, come vedremo, la Prima guerra mondiale è sì importante, ma soprattutto per le conseguenze che ha sui due protagonisti del testo, e allo scrittore preme soprattutto mostrare come la “mondialità” della guerra rappresenti un'occasione – per quanto ovviamente tragica

11. Hutcheon 1988.

e traumatizzante – per arricchire la cultura anishinaabe di una dimensione marcatamente cosmopolita. Perché se è vero che *Blue Ravens* è un romanzo storico che ruota intorno alla Grande Guerra e che contiene alcuni capitoli del tutto riconducibili al genere del *combat novel* vero e proprio, è di sicuro anche un romanzo sull'arte, e in particolare sulla pittura, che immagina una presenza indiana in quella *expatriate culture* dell'immediato dopoguerra francese, popolata da figure celeberrime del modernismo internazionale, da Joyce a Gertrude Stein, da Picasso a Modigliani, da Marc e Bella Chagall a Daniel-Henry Kahnweiler. Molti di questi personaggi storici fanno la loro comparsa tra le pagine del romanzo e se le apparizioni di Stein e Joyce, ad esempio, sono alquanto fugaci, più consistente è quella di Marie Vassilieff, la nota pittrice, narratrice e animatrice culturale di origine russa della quale il narratore s'innamora. Ma vale la pena ricordare che oltre ai notissimi protagonisti della stagione modernista, nel romanzo vengono evocate figure storiche meno conosciute, ma altrettanto interessanti, come ad esempio quella del commerciante ebreo Julius Meyer (1839-1909), leggendario poliglotta a suo agio tra una molteplicità di nazioni indiane, un personaggio che per certi versi forse ispira la figura (questa invece frutto della fantasia di Vizenor) di Odysseus, il mercante afroamericano che giunge ogni anno sulla White Earth Reservation, con le sue mercanzie ma soprattutto con le sue mirabolanti storie di avventure per i territori dell'Ovest¹².

La trama del romanzo è lineare e priva delle articolate prolessi e analessi che caratterizzano tanta narrativa contemporanea, di marca più o meno postmoderna. Narrato in prima persona da Basile Beaulieu, ma in larga misura dedicato all'attività artistica del fratello adottivo Aloysius, che sin da giovanissimo si distingue come straordinario pittore autodidatta dei "corvi blu" del titolo, il testo segue la struttura tripartita classica dei *memoir* di guerra individuata da Paul Fussell proprio nel suo fondamentale studio sulla letteratura della Grande Guerra. Tale struttura prevede una descrizione del "prima" della guerra, con un'attenzione all'esperienza dell'arruolamento e dell'addestramento militare, seguita dal-

12. Il periodico arrivo del personaggio sulla riserva crea un'atmosfera quasi magica, che per certi versi ricorda quella creata dalle visite degli zingari a Macondo, in *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez.

la prova del fuoco del combattimento e, infine, dal faticoso periodo di riaggiustamento alla vita civile grazie al quale il reduce cerca di “tornare a casa” non solo fisicamente ma soprattutto mentalmente. Questo schema narrativo fa dunque transitare il personaggio dall’innocenza alla morte, e dalla morte alla rinascita¹³. Nel caso di *Blue Ravens*, la fase prebellica è dilatata per permettere al narratore di descrivere la realtà della riserva e dei suoi abitanti, colti tra desiderio di riscatto ed emancipazione, da un lato, e le politiche di assimilazione promosse dal governo centrale attraverso le pesanti intrusioni degli agenti federali, dall’altro. In questa realtà dura ma animata anche da una volontà di mantenere vive le proprie tradizioni senza per questo cedere a posizioni “primitiviste”, i due ragazzi portano a una prima maturazione le proprie inclinazioni artistiche: verso la pittura, nel caso di Aloysius, e verso la scrittura, in quello di Basile, che dunque si presenta non solo come il narratore ma come il fittizio autore del romanzo. Già in questa prima parte del testo l’accento cade sulla capacità trasformativa dell’arte, e in particolare degli onnipresenti “corvi blu” che Aloysius dipinge a ogni occasione (spesso prima nella sua immaginazione visionaria e poi su carta o tela), e che servono a re-immaginare il mondo in una luce diversa, sottraendolo alla meschinità e alla violenza che troppo spesso incombe su di esso. Quel colore blu, in particolare, non può che far correre immediatamente il pensiero alla celebre *blue guitar* di Wallace Stevens (“things as they are / are changed upon the blue guitar”). Come scrive Robert Lee, per quanto “Gerald Vizenor and Wallace Stevens may not be a pairing that immediately jumps into mind”, “given Vizenor’s latest novel, with its early twentieth-century setting [...] and emphasis upon how the painter’s coloring or storyteller’s flight gives new possession to ground-zero reality, it would be far from out of order. If *Blue Ravens* can be said to have one overall end in view, and “view” is the operative word, it has to be that visionary powers of creativity are always best called upon to unsettle, and so outflank and transcend, quite all static or either-or prescriptions of “things as they are”¹⁴.

Questo potere dell’arte si rivelerà particolarmente im-

13. Fussell 1975, p. 128.

14. Lee 2015, pp. 91-92.

portante quando, nella seconda e terza parte del testo, la “ground-zero reality” con cui i due Beaulieu dovranno confrontarsi sarà quella sconvolgente della guerra, prima, e del trauma e del ricordo dell’orrore, poi. I corvi blu, in particolare, saranno dispiegati come strumenti terapeutici per superare la frattura esistenziale e psicologica causata dalla violenza immane del conflitto, ma saranno anche, più ambigualmente, lo strumento principale – in termini sia di capitale culturale sia di vera e propria risorsa finanziaria – che renderà possibile l’inserimento e il successo dei due indiani nella comunità artistica parigina del dopoguerra. Ecco un saggio di quella che è tanto una strategia pittorica quanto narrativa, perché se la narrazione evoca costantemente i corvi blu delle tele di Aloysius, la loro “visione” è accessibile al lettore solo attraverso la mediazione ecfrastica del fratello. Qui Basile descrive uno dei quadri dedicati ai mutilati di guerra, nei quali, fedele alla sua ispirazione visionaria e antimimetica, Aloysius indugia sulle ferite della Grande Guerra non per spettacolarizzarle ma con il chiaro intento di lenirle e trascenderle.

aA

131

In one portrayal, *Blue Ravens and Fractured Peace*, my brother painted four enormous blue ravens, and with huge elaborate beaks, crowded close together in a row across the center of the wide paper, wings askew, and each raven wore a great oval blue peace pendant. The images painted on each pendant were the fractured, broken faces of the *mutilés de guerre*. Crushed cheeks, jaws, bony eye sockets, noses sheared, caved frontal bones, cracked smiles, huge circular scars, nasal cavities covered with thick globs of grafted flesh, and grotesque angles of teeth, lips, and tongues. The peace medals or pendant scenes were painted for the exhibition on a full sheet of wove finish watercolor paper.¹⁵

Prima di dire qualcosa sull’efficacia di questa pittura di pace che sembra riconoscere – come del resto viene reso esplicito anche altrove nel testo – la tremenda ironia di un’ispirazione irenica che si trova costretta a indugiare su ciò che è più distante da sé, e dunque sulla violenza devastatrice della guerra, analogamente a quanto avviene, per esempio, nel *Guernica* di Pablo Picasso, bisogna notare che la costante presenza di

15. Vizenor 2014, p. 267.

brani ecfrastrici mette a dura prova la pazienza del lettore, o quantomeno, di questo lettore. Se nei romanzi che si occupano di guerra l'accento tende inevitabilmente a cadere sulla non rappresentabilità della guerra stessa, in questo testo il lettore è più preoccupato d'immaginare quello che in teoria potrebbe essere del tutto visibile – la pittura di Aloysius – che a interrogarsi sulla resistenza che la guerra oppone ai tentativi di farne oggetto di una rappresentazione artistica e letteraria. Non che manchino accenni a questa tematica, ma la naturalità e immediatezza con cui Aloysius crea un dipinto dopo l'altro, così come il piglio sicuro della narrazione di Basile, rendono la questione non esattamente urgente.

Il problema che soprattutto questi quadri “bellici” pongono è piuttosto un altro: quello del rapporto tra etica ed estetica. Già in un capitolo precedente, ambientato nell'immediato dopoguerra, prima che i due fratelli facciano brevemente ritorno alla riserva per poi di nuovo trasferirsi in Francia, il tema era stato esplicitamente affrontato durante l'incontro tra i fratelli Beaulieu e il personaggio storico di Anna Coleman Ladd, la scultrice che si dedicò a creare maschere per i soldati dai volti orribilmente sfigurati. Pur riconoscendo il lavoro prezioso svolto dalla Ladd per la Croce Rossa (“Aloysius was inspired by the distinctive portrayal of the masks, the stature and guise of an aesthetic pose”), il pittore “worried about the ironic resemblance of the mutilated soldier as camouflage. My brother was determined to restyle the meticulous resemblance of the lost faces on the masks with abstract blue ravens. The masks would become an abstract work of art, not an aesthetic disguise”¹⁶. Qui la questione si fa veramente “astratta”: senza interrogare gli sciagurati destinatari delle maschere della Ladd, Aloysius decide che la sua arte astratta è superiore ai “mascheramenti estetici” che si propongono di approssimare il reale prodotti dalla scultrice americana. Ma a prescindere da come la possano pensare i possibili indossatori di tali maschere astratte, non è per nulla chiaro perché lo “abstract work of art” di Aloysius non possa essere percepito anch'esso a modo suo come un “aesthetic disguise”. Inoltre, mentre qui il termine “estetico” assume una valenza negativa, più avanti nel racconto leggiamo:

16. Ivi, p. 150.

Pierre Chaisson was inspired by the portraits of the blue ravens and declared at the exhibition that the wounds of the veterans were the very first cubist perceptions. Wounded veterans were the artists of their body images and reflections, and the natural motion of the river forever created a new aesthetic face in the water¹⁷.

Se non ci possono essere dubbi sull'impatto che le devastazioni della Grande Guerra ebbero sulle arti figurative come su quelle letterarie, l'estetizzazione delle loro ferite, la loro immediata disponibilità a trasformarsi in opere d'arte, per così dire, qualche problema dovrebbe porlo. Ma invece d'indagare più a fondo la questione, Vizenor preferisce lasciarla semplicemente cadere. O meglio, per il narratore la superiorità al tempo stesso etica ed estetica dell'anti-realismo e anti-mimetismo non è mai messa in discussione¹⁸.

3. Teoria, arte, storia

Durante il secondo viaggio in piroscampo verso la Francia, discutendo criticamente del realismo di Sinclair Lewis in *Main Street*, Basile, pur ammettendo che il romanzo “delivered the hypocrisy of the small town through light ironic dialogue and descriptions”, lamenta il fatto che Lewis non ci abbia invece offerto “a tease of realism in a main street town”. A chi si chieda in cosa questa “tease of realism” possa esattamente consistere, il narratore offre come alternativa una prospettiva anishinaabe – “Native totemic realism and ironic stories were the opposite” – la cui sostanza ultima non viene però mai precisata¹⁹. Dalle ripetute discussioni su questa materia sia in tema di letteratura sia di pittura, si evince che il nar-

aA

133

17. Ivi, p. 252.

18. Non è soltanto la questione della legittimità di un'arte che s'ispira all'orrido della guerra a meritare una riflessione, quanto il problema della sua efficacia sul piano politico-etico-culturale. Persino del documento forse più scioccante prodotto per denunciare l'orrore della Grande Guerra – il *Krieg dem kriege* di Ernst Friedrich, con le sue riproduzioni fotografiche dei volti orribilmente sfigurati dei soldati – è stata difatti messa in discussione la possibilità di leggerlo in modo univoco come denuncia della guerra. Cfr. Friedrich 2004. Di queste questioni mi sono occupato diffusamente nei primi tre capitoli del mio *Waging War on War: Peacefighting in American Literature* (Mariani 2015).

19. Vizenor 2014, pp. 214-215, 215. A meno che, naturalmente, non si prenda il romanzo stesso come esempio di “Native totemic realism”, una prospettiva alquanto problematica. Come molte delle definizioni date da Vizenor, anche in questo caso mi sembra che ci si trovi dinanzi a delle idee che, per quanto certamente provocatorie e interessanti, restano *idee*, astrazioni prive di esemplificazioni pratiche.

ratore – esattamente come il Vizenor teorico della *trickster literature*, che è impossibile non cogliere nella voce di Basile – predilige rappresentazioni che pongano l’accento sulla propria impermanenza, volatilità, fluidità. “Native visionary artists created a sense of presence with the perceptions of motion, a native presence in the waves of memory, and in the transience of shadows”²⁰. La “presenza” (il concetto di “native presence” viene invocato infinite volte nel corso della narrazione) è in rilevante misura soprattutto un’assenza: l’oggetto della rappresentazione deve essere percepito come in un riflesso delle acque o come un’ombra, così da rendere “presente” la sua assoluta transitorietà. E come a chiarire che “nativo” non vuol dire necessariamente “indiano”, il narratore, commentando la celeberrima *In a Station of the Metro* di Ezra Pound, scrive: “The scene of the faces and spirits in the crowd was a trace of native motion and reason. The fourteen words of the poem, and without a verb, created a sense of presence, and at the same time, a perception of impermanence in the precise metaphor of petals on a wet black bough”²¹. Cosa renda però native il “movimento” e la “ragione” di questa poesia non è per nulla chiaro. Cosa distingue una motilità nativa da una non? Sembra che l’aggettivo *native* sia molto importante per Basile (e per Vizenor), ma se può essere esteso anche a un noto esponente del modernismo pronto a farsi incantare dalle sirene del totalitarismo fascista (nonostante Basile sembri sposare l’idea del gallerista Nathan Crémieux, che postula un’incompatibilità tra fascismo e modernismo)²², forse qualche parola di spiegazione sarebbe opportuna, ma la volontà di precisare, o di offrire esempi concreti di quanto viene via via affermando, non sembra essere una delle prerogative del narratore.

Ciò che lascia però forse più perplessi in tutto questo, è la mancanza di una riflessione più articolata sulla Grande Guerra, soprattutto in un romanzo dove questa occupa un ruolo così importante. A cento anni da quella immane mattanza, che per consenso unanime degli storici ebbe come risultato

20. Ivi, p. 247.

21. Ivi, p. 227.

22. “Nathan [Crémieux] was convinced that natives had always been modernists, and the only savages were those who created the fascist models and categories of the primitive” (ivi, p. 222).

principale quello di porre le basi per le devastazioni ancora più grandi e sconvolgenti del secondo conflitto mondiale, il ricordo di quell'evento dovrebbe articolarsi non solo nel segno del dolore e della pietà, ma soprattutto della vergogna. Come è possibile, infatti, che la "raffinata" civiltà europea, i cui più maturi frutti artistici e culturali vengono ampiamente ricordati nelle pagine del testo di Vizenor, si sia lasciata trascinare da una volontà omicida di massa? Naturalmente nessuno pretende da un romanzo una dettagliata disamina di taglio storico e politico, ma non può non colpire il fatto che in *Blue Ravens* a essere condannato sia in larga misura quasi esclusivamente l'imperialismo germanico, dimenticando così quell'esaltazione collettiva che portò persino molte delle migliori menti dell'epoca a benedire lo scoppio della guerra²³.

Poche righe dopo averci offerto una condanna della figura di San Michele arcangelo, descritto come ottusamente monoteistico rispetto alle fluide figure sovranaturali e mitologiche di una tradizione nativa percepita come intrinsecamente incapace delle rigidità monumentali della scultura ("the winged archangel was fully engaged in a monothestic duel with the husky devil of the fountain, but the figuration of celestial creature and magical flight were much more memorable in native stories. Yes, more memorable because the imagined characters were transformational in trickster stories and never represented in sculptural monuments"), scopriamo che in un suo quadro Aloysius re-immagina San Michele come un enorme corvo blu, ma ora "the brute underneath his left foot on the rocky fountain mound was the semblance of the pompous Kaiser Wilhelm II"²⁴. Aloysius appare consapevole del rischio che la sua raffigurazione "might have been reviewed as mere caricature, not avant-garde or serious art", ma sembra convinto che aver reso il volto dell'imperatore "fractured, nose severed, one eye gouged, cheek craters, crooked teeth exposed, and creased with scars" basti a evitare che il quadro partecipi a quell'ondata di odio anti-germanico che

aA

135

23. La guerra viene sin da subito definita una "wicked crusade" (ivi, p. 1), ma l'idea che la malvagità del conflitto sia da condividere tra tutti i suoi partecipanti (volontari compresi, pur se più ingenui che malvagi nella loro scelta di arruolarsi) non è mai sviluppata dalla voce narrante.

24. Ivi, pp. 272, 273.

pure il romanzo stigmatizza senza esitazione²⁵. Il perché un imperatore ritratto coi segni delle ferite e delle mutilazioni della guerra dovrebbe essere percepito oltre i parametri dello sciovinismo non viene però spiegato. Inoltre, la fusione tra le figure del San Michele (francese) e del corvo indigeno ripropone un'indissolubile alleanza tra la Francia e la White Earth Reservation dei fratelli Beaulieu che ha tra le sue conseguenze quella di rafforzare la percezione del fronte anglo-franco-americano come essenzialmente vittima di un'aggressione pangermanica.

Se questi momenti in cui paiono evidenti le contraddizioni e le ambiguità dei due Beaulieu fossero presentati sotto il segno di quell'ironia di cui il narratore tesse incessantemente le lodi, la cifra complessiva del romanzo sarebbe certamente differente e genuinamente spiazzante. Ma a me pare che in brani come quello appena ricordato, e molti altri ancora, non vi sia alcun intento ironico. Basile, per quanto predichi la sovversione e l'innovazione artistica, che soprattutto la pittura e l'arte totemica di suo fratello s'incaricherebbe di portare avanti, esita quando a essere messa in discussione è la nazione francese con le sue tradizioni e la sua cultura. Prima, ad esempio, sembra esaltare un quadro del fratello Aloysius in cui "the blue ravens had unseated four elaborate golden statues on the pillars, the statues that represented the symbolic history of France". Ma quando il quadro viene esposto, se da un lato "Some artists at the gallery were rather amused by the tease of ironic conversions of national narratives", "other visitors were sidetracked by the creative *arrogance*. *The French were rightly protective of state art and monuments*" (corsivo mio)²⁶. L'"arroganza" è un tratto che sin qui la narrazione denuncia come incompatibile con le culture genuinamente native, ma ora, di fronte alla sacralità della nazione – una sacralità che è legittimo ipotizzare sia legata a doppio filo a quel nazionalismo dilagante che ebbe enormi responsabilità nello

aA

25. Ivi, p. 273. "Seven years later the hatred of the enemy had become an obsession. The sentiments of vengeance had reached into the very heart and authenticity of avant-garde, and the marrow of popular culture. Cubism was denounced as a German perversion, and the censure was so persuasive that some cubist and avant-garde painters changed styles during the war" (ivi, p. 249).

26. *Ibid.*

scatenamento del conflitto mondiale – anche l’arte sembra dover contenere le sue “arroganti” spinte creative.

Che Vizenor nutra per la cultura francese un interesse e un rispetto notevoli è cosa risaputa. Per lo scrittore, la cultura anishinaabe è profondamente legata e intrecciata a quella dei trapper e commercianti di pellicce che, già a partire del Seicento, tessero con le nazioni indiane dei Grandi laghi rapporti economici e politici piuttosto intensi. Per un periodo piuttosto lungo, questa ampia zona di frontiera si caratterizzò non già per quei rapporti di potere asimmetrici che Mary Louise Pratt pone al cuore della sua definizione di “contact zone”, bensì emerse come uno degli esempi paradigmatici di quello che Richard White descrive come “middle ground”: un “terreno” di confronto dove gruppi sociali e culturali diversi comunicarono e convissero attraverso un processo di accomodamento reciproco e di “creative, and often expedient, misunderstandings”²⁷. Se è però senza dubbio vero che questa fase storica fu segnata da un sostanziale equilibrio di potere tra nativi ed euro-americani, è anche vero che introdusse elementi di natura tanto economica quanto culturale che nel corso del tempo contribuirono non poco alla erosione e al soggiogamento delle nazioni indiane. In altre parole, a lungo andare, il “middle ground” – come lo stesso White dimostra in modo inequivocabile – venne perdendo le sue caratteristiche originali per divenire sempre più una “contact zone”, anticamera delle politiche di confinamento sulle riserve e assimilazione forzata. Se insomma è del tutto comprensibile che gli anishinaabe si sentano in qualche modo particolarmente vicini a quelli che a questo punto possono essere anche legittimamente immaginati come i propri antenati (“We were the native descendants of the fur trade who returned with new stories from France”), non può non lasciare perplessi la vera e propria francofilia che pervade il testo²⁸. Questa risulta particolarmente evidente non solo nel-

27. White 2010. Per Pratt, il concetto di “contact zone”, “treats relations among colonizers and colonized, or travelers and ‘travelees’, not in terms of separateness, but in terms of co-presence, interaction, interlocking understandings and practices, and often within radically asymmetrical relations of power” (Pratt 1992, p. 8).

28. Vizenor 2014, p. 140. “The French presence at the source of the *gichiziibe*, the great Mississippi River, was not the same as the colonial cruelty at the other end of the river. Our ancestors were *voyageurs*, fur traders not colonialists, and the union was by trade, stories,

le descrizioni idealizzate degli ambienti artistici della Francia del dopoguerra ma, come si è accennato in precedenza, nella netta scelta di campo che gli anishinaabe compiono acconsentendo ad arruolarsi nell'esercito statunitense. Che all'epoca nel paese (e nel resto del mondo) esistessero forze che si battevano per evitare il bagno di sangue della guerra nel romanzo di Vizenor lo si intuisce a malapena quando Augustus, lo zio dei fratelli Beaulieu, liquida sbrigativamente lo slogan del grande leader socialista e pacifista Eugene Debs (che per la sua opposizione alla guerra fu condannato a ben dieci anni di prigione, scontandone due per essere poi "liberato" dal presidente Harding, che ribadì comunque la sua assoluta colpevolezza). Augustus, spiega Basile,

had mocked the slogans of the war pacifists, and examined the statements by the socialist Eugene Debs, "I have no country to fight for: my country is the earth: I am a citizen of the world". Our uncle consented to the earth as a country, and to natives as world citizens, but he shouted that only a vagrant would not fight for his country, and natives have fought for centuries to be citizens of the earth, the reservation, and of the country.²⁹

Queste parole non solo non vengono contestate dai fratelli Beaulieu, ma servono in un certo senso da premessa alla loro decisione di arruolarsi, una decisione che, per quanto a guerra finita dovrà fare i conti con gli orrori e le crudeltà sperimentate e perpetrate in prima persona, non verrà mai davvero ripudiata³⁰.

4. *Tra guerra e pace*

Come la gran parte dei reduci della Grande Guerra, anche Basile e Aloysius Beaulieu saranno tormentati dai ricordi delle esplosioni, delle mutilazioni, delle devastazioni, ma è quantomeno strano che in tali ricordi sia assente in modo pressoché totale la dimensione autocritica. Non solo. Nella sezione del libro (capitoli 11-15) che segue più da vicino la tradizione

and songs, and not by slavery, otherwise we would have resisted the colonial occupation of the French" (ivi, p. 274).

29. Ivi, p. 91.

30. Su Debs si vedano almeno i testi di Salvatore 1984 e Ginger 1949. Il modo in cui il testo di Vizenor tratta la figura di Debs rappresenta senza dubbio il momento più infelice del testo.

del *combat novel*, il romanzo prima denuncia gli stereotipi che volevano gli indiani guerrieri innati e senza paura, spiegando correttamente come tali immagini divenissero una scusa per affidare ai soldati nativi missioni particolarmente pericolose, contribuendo così in maniera decisiva alla più alta mortalità dei combattenti indiani rispetto a quelli bianchi, ma poi, nel descrivere le imprese dei fratelli Beaulieu e di altri indiani, quegli stereotipi sono dispiegati senza traccia di ironia³¹. “Aloysius lowered his head and moved in the smart spirit of an animal, sudden leaps, lurches, and slithers on his belly. I followed in the same manner, and our moves were precise, only at the instance of other sounds in the forest”³². E poco più avanti il narratore aggiunge che “The Boche soldiers were stunned by the face paint and surrendered for fear of being scalped by a fierce native warrior”³³. Qui Vizenor segue da vicino il dato storico. Nel suo libro sulla partecipazione indiana alla Prima guerra mondiale, Thomas Britten nota infatti che almeno un soldato tedesco riferì, dopo essere stato catturato, che tra i suoi commilitoni era diffusa la paura che le truppe canadesi fossero formate da indiani pronti a fare lo scalpo ai propri nemici. Il fatto stesso che la propaganda tedesca si preoccupasse di rassicurare invece i propri soldati che non avrebbero incontrato alcun indiano al fronte, è indice del timore che presumibilmente serpeggiava almeno tra un certo numero di militi germanici³⁴. È però sconcertante che in questo caso, forse poiché serve a terrorizzare il nemico, il narratore non offra alcuna riflessione sullo stereotipo dell’indiano come selvaggio spietato, né un commento sulla profonda ironia del contesto nel suo complesso. Perché, come spiega Britten, i timori tra le truppe degli imperi centrali non nascevano certo da una conoscenza diretta dei “guerrieri” indiani, quanto dalla loro assidua frequentazione dei romanzi di Karl May. Viene da pensare che se qui Vizenor

31. Alla prima guerra mondiale presero parte circa 12.000 indiani, con una percentuale di caduti pari al cinque per cento, rispetto all’un per cento del totale delle truppe statunitensi. Questo perché ai soldati nativi venivano spesso impiegati come scout, tiratori scelti, e così via, in missioni assai pericolose. Lo stereotipo dell’indiano come guerriero impavido ebbe dunque delle conseguenze tragiche. Si veda in proposito Britten 1999.

32. Vizenor 2014, p. 130.

33. Ivi, p. 131.

34. Britten 1999, p. 108.

evita di cogliere la situazione ironica in cui vengono a trovarsi i fratelli Beaulieu, forse è perché vuole che i due ragazzi, sin qui presentati come persone miti e gentili, si rivelino pronti ad affrontare la spietatezza dello scontro – una spietatezza che nessuna vena ironica o “native totemic realism” pare in grado di smorzare: “I shot the first soldier who had raised his rifle, and my brother leaped into the trench and stabbed the second soldier in the stomach and the chest with his Elephant Toy knife, and then with a swift back swing of his hand cut the throat of the enemy”³⁵.

Solo nel capitolo 17, intitolato non a caso “Deceit of Peace”, il romanzo s’impegna finalmente in una seria critica della cultura bellica, quando i due protagonisti iniziano a provare un vero e proprio disgusto per le celebrazioni della raggiunta “pace”. “We were moved by the sound of ceremonial taps, and yet were constantly reminded of the political misuse of the rituals of honor and the extravagance of patriotism”³⁶. Non solo Aloysius si rifiuta di omaggiare nei suoi quadri la cultura “romantica” dell’eroismo, delle medaglie, delle uniformi, ma risulta sempre più chiaro come la “pace” che viene celebrata e osannata nei discorsi ufficiali sia tutt’altro che davvero pacifica. “The wistful notion of peace was more of a hoax, a theatrical and political revision, than a turnaround of hatred and remorse”³⁷. E ancora: “the horror of the war, and our experiences as combat scouts became a burden of nasty shadows and a revulsion of the political postures of patriotism. Yes, we were once soldiers, but never the patriots of a nostalgic culture of peace”³⁸. Più ancora di una tutta sommato convenzionale presa di distanza dai miti della patria e dell’eroe, quello che colpisce in questa frase è la denuncia della “nostalgica cultura della pace”. Anche se il narratore non chiarisce quali siano i contorni preci-

35. Ivi, p. 131. La circostanza descritta rappresenta a mio giudizio un esempio paradigmatico di quanto affermato nelle prime battute di questo saggio, dove facevo cenno alle mie riserve sul primo romanzo di Vizenor. Dopo aver preso le distanze a livello teorico dagli stereotipi che affliggono gli indiani, sul piano degli eventi concreti Vizenor lascia che i suoi due soldati si comportino esattamente con una sorta di “naturale” spietatezza che collima perfettamente con le immagini offerte da scrittori come Karl May.

36. Ivi, p. 169.

37. *Ibid.*

38. Ivi, p. 170. Sulla distinzione problematica tra i concetti di “pace” e “guerra” mi permetto di rinviare nuovamente a Mariani 2015.

si di tale cultura, pare evidente che qui intenda riferirsi a come troppo spesso l'esaltazione dei valori della "pace" sia del tutto funzionale alla promozione di una cultura della guerra. E naturalmente a questa ironia si deve aggiungere quella vissuta direttamente sulla loro pelle da reduci come Basile e Aloysius, per i quali dopo l'esperienza della guerra diviene quasi impossibile parlare di pace. "Our return to the reservation was neither peace nor the end of the war. The native sense of chance and presence on the reservation had always been a casualty of the civil war on native liberty"³⁹. Qui Vizenor – finalmente! – adombra la possibilità che tutto sommato anche la Grande Guerra, cui i suoi protagonisti hanno partecipato con slancio ed entusiasmo affine a quello di tanti loro giovani e meno giovani connazionali, lungi dall'essere un rinnovarsi dell'alleanza tra cacciatori e mercanti di pellicce francesi e la nazione anishinaabe, sia viceversa da cogliere come un altro episodio della lunga "guerra civile" messa in atto per secoli contro i nativi. Purtroppo, però, si tratta di un'intuizione solo accennata e mai davvero sviluppata. In parte si può capire il perché. La narrazione vuole onorare i soldati nativi e in particolare i soldati anishinaabe che parteciparono in buona fede e con coraggio alla guerra, cadendo sul campo. Tra questi una menzione particolare la merita l'infermiera Ellanora Beaulieu "who had served as a nurse and died of influenza at the end of the war", a conferma del fatto che la guerra fu vista come opportunità di emancipazione non solo dagli uomini⁴⁰. Ma questa volontà comprensibilmente celebrativa finisce con lo scontrarsi tanto con il desiderio di prendere le distanze dalla Grande Guerra quanto, più in generale, con quella opposizione alla guerra tout court che, come si accennava in apertura, si segnala come una delle caratteristiche principali del romanzo indiano contemporaneo.

Blue Ravens resta sospeso tra quel netto e inequivocabile rifiuto della guerra tanto come evento storico quanto come realtà spirituale che segna nel profondo un romanzo come *Ceremony* di Leslie Silko, e l'idea opposta e contraria che vede nella partecipazione alla guerra dei soldati india-

39. Vizenor 2014, p. 170.

40. Ivi, p. 172.

ni una tappa importante della loro emancipazione (con la concessione della cittadinanza come “premio” per il sangue versato al servizio dei propri colonizzatori) e soprattutto un momento di riconquista della propria dignità e capacità d’iniziativa. Se questa contraddizione riproduce per un verso il dato storico, che ci parla di una partecipazione indiana alla guerra significativa tanto sul piano numerico quanto su quello simbolico (molti ignorano ad esempio che già nel primo conflitto mondiale si sperimentò l’uso delle lingue indiane per la trasmissione di messaggi cifrati), il romanzo non riesce ad abbracciare sino in fondo la dimensione collettiva di tale tensione tra desiderio di riscatto e ulteriore assoggettamento alla macchina statale statunitense, preferendo invece immaginare una via d’uscita rigorosamente individuale per i due cosmopoliti e raffinati fratelli Beaulieu.

We were not prepared for war, and we were never prepared to live on federal reservations. We learned to evade dominance with ironic and visionary stories. We became creative artists, a writer and a painter, and conceived of our sense of *liberté* in Paris. The world of creative art and literature was our revolution, our sense of native presence and sanctuary.⁴¹

Per quanto qui Basile si dichiara non pronto per l’esperienza della guerra, lui e suo fratello vi hanno nei fatti preso attivamente parte, sparando e uccidendo, come ci rammenta Basile stesso. Dinanzi alla devastazione della guerra, le cui ragioni profonde mai vengono seriamente discusse, l’immagine di Parigi come rifugio e spazio protetto (“we were expatriates in the City of Light, in the city of avant-garde art and literature”)⁴² appare non solo romanticamente consolatoria, ma del tutto insufficiente rispetto alle dinamiche storiche che andavano inesorabilmente prendendo corpo negli anni che pongono le basi per uno scontro successivo e ancora più sanguinario tra le diverse nazioni europee. A sottolineare la dimensione fantastica dell’ascesa artistica dei fratelli Beaulieu nelle coterie di Marc Chagall e Sylvia Beach c’è lo scostamento dal dato storico che sino a questo punto il romanzo si è sforzato di seguire. Pur se vagamente ispi-

41. Ivi, p. 256.

42. *Ibid.*

rate dall'esempio dell'artista anishinaabe George Morrison, che circa trenta anni più tardi avrebbe a studiato a Parigi e Marsiglia, le sezioni dedicate al trionfo artistico dei Beaulieu nella capitale francese sono esclusivamente frutto della fantasia di Vizenor, e il fatto che il lettore ne sia consapevole non può che accentuare il senso di fuga dalla realtà che esse promuovono nella loro assai poco convincente opposizione tra estetica e politica⁴³.

Questo non vuol dire che Basile e soprattutto Aloysius concepiscano la propria creatività artistica come separata dalla sfera etica e sociale. Le loro opere d'arte intendono, in modo del tutto sincero, promuovere valori e veicolare messaggi alternativi a quelli mortiferi degli stati nazionali. Si prenda per esempio il quadro *Saint Michel the Blue Raven*:

Aloysius painted the four columns of the monument with mushy hues of rouge, and the two winged dragon fountains were transfigured into two blue and nude war widows.[...] The statues of virtue, prudence, power, justice, and temperance were deposed by painterly mutations of the *mutilés de guerre* into four wounded soldiers with huge blue raven wings, elongated beaks, and with one enormous claw that reached over the columns.⁴⁴

Oppure si pensi al totem verticale *Blue Horses at the Senate*, sul quale sono scolpiti non solo i volti di corvi blu, ma quelli dei “native warriors who had resisted the military crusade and federal detention on reservations. [...] Aloysius painted and connected the blue ravens and broken faces of soldiers on the totem to the semblances of Tecumseh, Chief Pontiac, Geronimo, Little Wolf, Sitting Bull, Red Cloud, Crazy Horse, and Chief Joseph”⁴⁵. Se anche in questo caso la narrazione non si spinge a delineare un collegamento inequivocabile tra le “crociate militari” del governo contro le nazioni indiane e la sciagurata “crociata” della Grande Guerra, e nonostante

43. Per un'importante discussione dell'interesse di Vizenor per l'arte modernista francese, che tratta sia dell'esempio di Morrison sia della francofilia dello scrittore, sollevando in particolare alcuni dubbi sul suo “cosmoprimitivismo”, che porta il protagonista del suo romanzo *Shrouds* ad approvare le scelte assai discutibili del Musée du Quai Branly, si veda Mackay 2015. George Morrison è stato un pittore anishinaabe che ha soggiornato in Francia grazie a una borsa Fulbright nel periodo 1952-53. Cfr. [https://en.wikipedia.org/wiki/George_Morrison_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Morrison_(artist)).

44. Vizenor 2014, p. 272.

45. Ivi, p. 270.

Basile osservi che il fratello “never painted political ideas”, le intenzioni polemiche dell’arte di Aloysius Beaulieu qui emergono in modo piuttosto netto⁴⁶.

A essere in discussione non è la buona fede di Vizenor e dei suoi protagonisti, che dimostrano tra le altre cose di comprendere bene come anche la loro arte si iscriva nel circuito del consumo capitalistico (“My brother was an extraordinary painter, but he worried that the sale of only one portrait was the total average salary for two weeks of labor in Minneapolis, and even more hours of labor in Paris”)⁴⁷, quanto la irrealistica convinzione che la sola forma di resistenza alla barbarie incombente sia rappresentata dalle *trickster stories*, siano esse orali, scritte, oppure oggetto dei quadri su cui campeggiano gli immancabili *blue ravens* di Aloysius. Se si pensa che, come si è osservato in precedenza, lo stesso Ezra Pound viene iscritto tra gli artisti capaci di trasmettere un senso di “native presence”, ci pare più che lecito sollevare dei dubbi sull’automatica natura liberatoria e sovversiva dell’avanguardia. Non si tratta assolutamente di demonizzare uno scrittore certamente controverso come Pound quanto piuttosto di ricordare che all’arte – quale che siano le prerogative e le aspirazioni dei suoi praticanti – è oltremodo difficile attribuire un’univoca valenza politica. Anche se questo non vuol dire che, come sostiene Basile, gli oggetti artistici debbano per definizione rifiutarsi di rappresentare idee politiche (l’orrore della guerra che i dipinti di Aloysius si propongono di trasmettere non è forse un’idea “politica”?), l’arte di norma aspira a svincolarsi da posizioni ideologiche troppo rigidamente definite. In sintesi, dunque, non è assolutamente pensabile che l’arte possa svolgere i compiti che pertengono alla politica. Ma questo è esattamente il paradosso in cui si avita ripetutamente la narrazione di Vizenor tanto sul piano della trama quanto su quello del discorso. L’arte “nativa” (termine i cui contorni restano quanto mai vaghi, come sarebbe facile dimostrare analizzando le sue ripetute occorrenze) viene ossessivamente presentata come la sola forma di attività umana capace di

46. Ivi, p. 250. Secondo Cathy Covell Waegner (2017, p. 107), “the young artist’s act of creating the images is generally (first) described as if he were a guerrilla urban artist painting large engagé murals on building walls or more fantastically in the air above buildings”.

47. Vizenor 2014, p. 253.

promuovere un'etica accettabile, e dunque come una forma intrinsecamente sociale e politica, ma al tempo stesso l'arte e la letteratura *trickster* vengono dichiarate estranee (e implicitamente superiori) alla politica, alla storia, al sociale: a tutti quegli ambiti, cioè, che producono i disastri e le violenze delle guerre e del colonialismo. Non stupisce allora che il romanzo si concluda con un lieto fine che vede i fratelli Beaulieu trascendere gli orrori di cui sono stati partecipi in prima persona grazie alla loro affermazione non solo come artisti, ma come artisti che, per quanto insistano nel richiamarsi alle proprie radici indiane (sia pure svincolate da qualsiasi automatico omaggio alla "tradizione"), hanno ormai allentato in larga misura i legami con la propria comunità originaria di appartenenza. Di nuovo, non si tratta certo di condannare i fratelli Beaulieu per le loro scelte individuali, che si discostano certamente da quell'esaltazione del comunitarismo che molti si aspetterebbe di trovare in un romanzo indiano-americano, quanto di osservare che le scelte dei Beaulieu vengono avvolte in un'aura di superiorità etica e culturale: sono solo gli adepti di quella che potremmo definire una vera e propria *blue raven philosophy* ad aver afferrato il modo corretto di approcciarsi tanto all'arte quanto alla vita⁴⁸.

Anche dal punto di vista formale, lascia piuttosto perplessi che in un romanzo che senza sosta tesse le lodi dell'ironia e denuncia il "monoteismo" siano quasi del tutto assenti i dialoghi. I personaggi non hanno quasi mai una voce autonoma rispetto a quella del narratore, che è il solo titolato a riportare le impressioni, i pensieri, le sensazioni altrui. Questa scelta

48. Detto in altri termini, il romanzo di Vizenor si discosterebbe dal *plot* del "ritorno a casa" ("homing in") che, in un saggio seminale, William Bevis identifica come caratteristico di gran parte della narrativa indiano-americana contemporanea (cfr. Bevis 1987). Non c'è naturalmente nulla di negativo in questo, e io stesso ho avuto modo (in particolare in Mariani 1996) di suggerire che, per quanto importante, la tesi di Bevis andrebbe per certi aspetti corretta. Va però segnalato che in *Blue Ravens* non è assente la tematica del nostos, tant'è che il narratore porta con sé una copia dell'*Odissea*, di cui vengono citati una serie di brani (ma si pensi anche al già citato commerciante Odysseus o agli incontri con Joyce in cui si parla di *Ulysses*). Nel capitolo finale Basile legge un brano dall'ultimo libro dell'epica omerica, in cui Ulisse incontra in incognito suo padre e gli chiede se il luogo dove è giunto sia davvero Itaca. Noi lettori sappiamo che è così, che Ulisse è finalmente tornato a casa. Possiamo dire lo stesso dei fratelli Beaulieu? Possiamo dire che Parigi è la loro Itaca? O forse Basile, citando la domanda di Ulisse – "Is this place that I have come to really Ithaca?" – vuole segnalarci lo scostamento del suo ritorno a casa rispetto ai più tradizionali "homing in" di altri scrittori indiani?

stilistica ha l'effetto inevitabile di fare del narratore un'autorità suprema e assoluta. È anche per questo che, almeno a questo lettore, le ripetute esaltazioni della bellezza e della corretta sostanza etica dell'arte dei fratelli Beaulieu in cui Basile si produce, risultano a lungo andare non solo noiose, ma autoritarie, in quanto mai seriamente contestate o messe in discussione da altre voci⁴⁹. Poco importa che il lettore possa spesso condividere la sostanza o il tenore delle affermazioni di Basile. Ciò che conta è che queste vengono proferite in un tono perentorio, zittendo sul nascere qualsiasi prospettiva alternativa. Tra i numerosi esempi che si potrebbero offrire di questa strategia narrativa, ne prenderò in esame uno dalle ultime pagine del romanzo, in cui viene affrontato il tema del rapporto tra l'arte figurativa di Aloysius e le correnti pittoriche del modernismo:

My brother was excited, of course, about the innovative scenes painted by other artists, the impressionists, fauvists, and cubists, but he alone had conceived of color and contour as natural motion, and abstract blue ravens were avant-garde creations on the White Earth Reservation.

Native artists envisioned a semblance of the avant-garde in the perceptions of natural motion, and in the ordinary experiences of visual memory, the creases and fragments of reflections, impressions, stories, and visionary portrayals.⁵⁰

Qui, se da un lato si conferma una certa affinità – ribadita infinite volte nel testo – tra le avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento e la pittura di Aloysius, dall'altro s'insiste senza mezzi termini su una qualità unica e speciale che solo un artista "nativo" pare in grado di possedere e riproporre nelle sue creazioni artistiche. Non solo nessuno si permette di contestare queste affermazioni apodittiche, ma neppure il lettore può sollevare dubbi su questa materia, visto che i quadri di Aloysius sono "visibili" solo grazie alla mediazione ecfrastica del fratello Basile. E così come qui dobbiamo accettare come definitiva e incontestabile l'opinione del

49. Sono del tutto consapevole che la mia reazione al romanzo diverge sensibilmente da quella di altri lettori. Per discussioni di tenore assai diverso (ma che a mio parere evitano di entrare nel merito di alcune delle questioni che io ho qui cercato di porre), si vedano, oltre a Lee 2015 e Waegner 2017, anche i saggi di B. J. Stratton e K. Baudemann in Dawes, Hauke 2017.

50. Vizenor 2014, p. 262.

narratore, numerosi sono i punti in cui Basile si lascia andare a veri e propri sermoni in difesa delle sue idee artistiche e culturali, idee che pur essendo magari condivisibili finiscono però con l'essere ripetute con una sicumera che stride con la professione di ironia e *tricksterism* tanto del narratore quanto di Vizenor medesimo.

5. *Guerra, mito, ritorno*

In un importante saggio apparso circa due anni fa sulla “Los Angeles Book Review”, lo scrittore e critico Roy Scranton ha sottoposto a una critica serrata la maggioranza dei più recenti romanzi e racconti di guerra pubblicati negli Stati Uniti sull'esperienza irachena e afghana, sostenendo che la loro primaria funzione retorico-ideologica consiste nel rafforzare e ampliare “the myth of the trauma hero” – il mito che fa del reduce il depositario di una verità al di là delle parole, una verità che solo chi ha combattuto in prima persona può comprendere. Scranton ricostruisce in modo lucido la genesi, tra il Settecento e l'Ottocento, di quest'idea della guerra come forma di “educazione sentimentale” che sfocerà poi in una vera e propria “gnosi del combattimento”: nella convinzione, cioè, che solo chi ha sperimentato direttamente lo scontro militare può dire di avere conoscenza della guerra⁵¹. E se romanzieri diversi come Ernest Hemingway e Tim O'Brien paiono, sia pure in modi diversi, contribuire a questa “teologia negativa”, per Scranton uno scrittore contemporaneo come Kevin Powers non farebbe altro, nel suo romanzo *The Yellow Birds*, che rovesciare meccanicamente l'idea della non rappresentabilità della guerra, immaginando “war trauma as the font of poetic transcendence: instead of negating language, the experience of war inspires it”⁵². Nonostante le apparenze, dunque, anche chi, piuttosto che insistere sull'impossibilità per il linguaggio di dare conto dell'esperienza bellica ne faccia una fonte di sublimi trascendenze artistiche, resterebbe prigioniero della mitologia che Scranton stigmatizza.

Per un verso al romanzo di Vizenor si deve ascrivere il merito di opporre una resistenza a tale onorata ma oramai

51. Scranton 2015; <https://lareviewofbooks.org/article/trauma-hero-wilfred-owen-redeployment-american-sniper/>

52. Cfr. Powers 2012.

logora tradizione narrativa. “Yes, we had survived the war as scouts and brothers”, scrive Basile,

a painter and a writer, but were unnerved by the wounds and agonies of peace. My literary scenes were more fierce and poetic, and the images my brother created were more intense and visionary. No one would wisely endorse the experiences of war and peace as the just sources of artistic inspiration, and yet we would never resist the tease of chance, turn of trickster stories, or the natural outcome of native irony.⁵³

Il narratore e suo fratello sono pienamente coscienti del rischio che la guerra finisca col tradursi in arte, andando così a sconfinare in quella sfera che alla violenza dovrebbe restare estranea, eppure (“and yet...”), come lascia ben intendere l’ultima parte del brano appena citato, non è possibile pensare che persino quelle forme artistiche che il romanzo insiste nel presentare come liberatorie e spiritualmente arricchenti, siano impermeabili all’esperienza vissuta. Se in alcuni momenti l’arte dei fratelli Beaulieu viene presentata non solo come terapeutica ma come capace di garantire una vera e propria trascendenza rispetto a un passato traumatico, in altri passi del romanzo questa possibilità viene messa in discussione. Il passato si configura in tali frangenti come ostinatamente resistente ai tentativi di elaborarlo, e l’idea che la guerra possa essere riscattata dall’arte viene denunciata come una chimera: “We learned that even the most original and ironic stories alone could not overcome the bloody scenes of hunters”⁵⁴. Qui Basile riconosce che l’esperienza della guerra ha contribuito in modo decisivo a spezzare i legami col proprio passato ancestrale. I tentativi di un ritorno a “a basic sense of survival, to hunt, fish, and in the autumn gather maple syrup and wild rice” si rivelano impraticabili⁵⁵. Certo, questa rottura col passato tribale crea le premesse per il trionfo artistico parigino dei fratelli Beaulieu, ma la lacerazione resta e rende il loro travolgente successo meno scintillante di quanto potrebbe apparire a una lettura frettolosa dell’ultima parte

53. Vizenor 2014, p. 144.

54. Ivi, p. 195.

55. Ivi, p. 179.

del testo. Sono insomma le contraddizioni, le ironie, gli strappi nella narrazione di Basile a salvare un testo che per larghi tratti più che come un “romanzo storico” si configura come un *Künstlerroman*. Questo slittamento da un genere a un altro non è ovviamente di per sé una pecca, ma è invece un limite, a mio giudizio, che il romanzo non riesca a porre in una luce più dichiaratamente ironica il suo narratore. Vizenor costruisce difatti il suo romanzo in modo tale che di Basile sia difficile percepire limiti e difetti. Il narratore viene lasciato libero di predicare il suo credo artistico con un tono sentenzioso e con noiosa ripetitività, in assenza di qualsiasi contraddittorio. In più di un frangente – e questo è davvero paradossale per uno scrittore che si presenta come nemico delle ideologie – la narrazione viene soffocata dalla voce di Basile, che si premura di dirci come dobbiamo leggere gli eventi descritti, come se i fatti presentati fossero di per sé insufficienti a trasmettere i significati che gli stanno a cuore. Questo è tanto più un peccato alla luce del fatto che i momenti più belli e convincenti della prosa di Vizenor non sono quelli in cui il narratore ci dispensa le sue riflessioni sulla bontà del “native totemic realism”, bensì proprio quelli di taglio “realistico”, dove a essere descritte non solo le preoccupazioni artistico-ideologiche del narratore (e di Vizenor) ma le emozioni concrete e dirette dei suoi personaggi, prima che il narratore si precipiti a farne le tessere delle sue astratte e legnose allegorie “totemiche”⁵⁶.

56. Non ci sono dubbi sulle qualità di Vizenor come scrittore. Il testo non difetta certo di brani scritti in modo convincente. Si prenda per esempio questa descrizione dell'infanzia dei due fratelli Beaulieu: “Every winter day we cracked and moved the thick clear chunks of ice on the schoolroom windows, and pretended to melt the ice woman and other concocted beasts and enemies of natives by warm breath, touch, and natural motion on the window-pane” (p. 6). Qui a Vizenor riesce a fondere quelli che, per usare termini magari desueti ma forse ancora utili, si possono definire come i piani “realistici” e “simbolici” del discorso narrativo. La dimensione simbolica si sviluppa a partire dalla descrizione di atti concreti, semplici, ma densi di significato. Purtroppo, assai spesso, Vizenor non procede così, preoccupandosi viceversa di fornire i termini “teorici” e filosofici sulla base dei quali il lettore deve leggere la realtà, descritta. Si tratta di un procedimento di natura quasi allegorica, ma non nel senso dubitativo dell'allegoria moderna di Walter Benjamin bensì, paradossalmente, in quello inflessibile dell'allegoria medievale. I romanzi di Vizenor sono tanto meno riusciti, a mio parere, quanto più sono romanzi di idee, mentre funzionano quando raccontano delle storie, senza che il narratore ci dica come dobbiamo interpretarle.

Bibliografia

- Bevis W., *Native American Novels: Homing In*, in B. Swann, A. Krupat (a cura di), *Recovering the Word. Essays on Native American Literature*, University of California Press, Berkeley 1987, pp. 580-620.
- Blaeser K.M., *Gerald Vizenor. Writing in the Oral Tradition*, University of Oklahoma Press, Norman 1996.
- Boyden J. *Three Day Road*, Penguin, New York 2005.
- Bruchac J., *Code Talker: A Book About the Navajo Marines of World War Two*, Penguin, New York 2006.
- Britten T.A., *American Indians in World War I: At Home and at War*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1999.
- Dawes B., A. Hauke (a cura di), *Native American Survivance, Memory and Futurity. The Gerald Vizenor Continuum*, Routledge, New York 2017.
- Erdrich L.K., *Tracks*, Holt, New York 1988.
- , *Love Medicine*, Harper, New York 1993.
- Friedrich E., *Guerra alla guerra*, trad. it., Mondadori, Milano 2004.
- Fussell P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 1975.
- Ginger R., *The Bending Across: A Biography of Eugene Victor Debs*, Rutgers University Press, New Brunswick 1949.
- Holms T., *Strong Hearts Wounded Souls: Native American Veterans of the Vietnam War*, University of Texas Press, Austin 1996.
- Hutcheon L., *Historiographic metafiction: “the pastime of past time”*, in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988, pp. 105-123.
- Krupat A., *Ethnocriticism: Ethnography, History and Literature*, University of California Press, Berkeley 1992.
- , *The Turn to the Native: Studies in Criticism and Culture*, University of Nebraska Press, Lincoln 1996.
- Lee R., *Flight Times in Gerald Vizenor’s “Blue Ravens”*, in C.C. Wae-gner (a cura di), *Mediating Indianness*, Michigan State University Press, East Lansing 2015, pp. 91-92.
- Louis A.C., *Skins*, Random House, New York 1995.
- Mackay J., *Wanton and sensuous in the Musée du Quai Branly: Gerald Vizenor’s cosmoprimitivist visions of France*, “Journal of Postcolonial Writing”, 51 (2015), n. 2, pp. 170-183.
- Madsen D.L., *Understanding Gerald Vizenor*, University of South Carolina Press, Columbia 2009.
- Mariani G., *Post-Tribal Epics. The Native American Novel Between Tradition and Modernity*, Edwin Mellen, Lewiston NY 1996.
- , *Waging War on War. Peacefighting in American Literature*, University of Illinois Press, Urbana IL 2015.

- Mathews J.J., *Sundown* [1934], University of Oklahoma Press, Norman 1988.
- Mendoza V., *A Son of Two Bloods*, University of Nebraska Press, Lincoln 1996.
- Momaday S.N., *House Made of Dawn*, Harper, New York 1968.
- Ortiz S., *from Sand Creek*, University of Arizona Press 1981.
- Owens L., *The Sharpest Sight*, University of Oklahoma Press, Norman 1992.
- , *Dark River*, University of Oklahoma Press, Norman 1999.
- Powers P., *The Yellow Birds*, Little, Brown, New York 2012.
- Pratt M.L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992.
- Salvatore N., *Eugene V. Debs: Citizen and Socialist*, University of Illinois Press, Urbana 1984.
- Scranton R., *The Trauma Hero: From Wilfred Owen to “Redeployment” and “American Sniper”*, “Los Angeles Book Review”, January 25 (2015); <https://lareviewofbooks.org/article/trauma-hero-wilfred-owen-redeployment-american-sniper/>.
- Silko L.M., *Ceremony*, Viking, New York 1977.
- Te Cube L., *Year in Nam. A Native American Soldier’s Story*, University of Nebraska Press, Lincoln 1999.
- Vizenor G., *Bearheart: The Heirship Chronicles*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990.
- , *Manifest Manners*, University Press of New England, Hanover 1994.
- , *Blue Ravens. An Historical Novel*, Wesleyan University Press, Middletown CT 2014.
- Waegner C., *Vizenor’s Shimmering Birds in Dialog: (De-)Framing, Memory, and the Totemic in “Favor of Crows” and “Blue Ravens”*, in B. Dawes, A. Hauke (a cura di), *Native American Survivance, Memory and Futurity. The Gerald Vizenor Continuum*, Routledge, New York 2017, pp. 102-116.
- Welch J., *Winter in the Blood*, Penguin, New York 1974.
- White R., *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Young Bear R.A., *The Invisible Musician*, Holy Cow! Press, Duluth MN 1990.