

In un libro di Alexie la storia di un serial killer si intreccia con quella di un indiano adottato da una famiglia bianca

La storia che voglio raccontare si svolge a Seattle, quindi comincerò con i Nirvana. È una canzone intitolata *Frances Farmer Will Have Her Revenge on Seattle*, dal cd *In Utero*. Dice: «Disease covered Puget Sound/ she'll come back as fire/ to burn all the liars/ and leave a blanket of ash on the ground» («La malattia copri Puget Sound/ lei tornerà come il fuoco/ per bruciare tutti i bugiardi/ e lascerà una coperta di cenere sulla terra»).

Indian Killer, di Sherman Alexie, è la storia di un serial killer indiano che si vendica su Seattle uccidendo di notte vittime bianche prese a caso; ed è la storia di un ragazzo indiano che ha perso tutto dal momento in cui è stato strappato dall'utero della madre, portato in elicottero a Seattle e attaccato allo splendido seno bianco e senza latte di una madre adottiva. Il ragazzo si chiama John Smith - «uno strano nome per un indiano» - che è come dire Nessuno, o Everyman. Sa di essere indiano, ma non sa di quale tribù. E nella depressione e nella paranoia inventa un mito di fondazione su questa città, sulle sue fiamme e sulle sue ceneri: «Tempo fa, gli indiani avevano paura del buio», si rifugiavano nel buio delle caverne e tremavano per le bestie feroci che a volte venivano dentro a prendersi i più deboli. «Poi, un genio primitivo scoprì il potere del fuoco, quella fiamma bianca e brillante». Le fiamme erano parte della tribù, né maschi né femmine, né sacre né profane; ma poi cominciarono a ribellarsi - a scottare un mano, a bruciare un bambino. E a diventare sempre più numerose: «Candele, poi lampade, poi città piene di luci». Le fiamme bianche distruggono e ricostruiscono a propria immagine, e fanno scomparire il buio: «Luci brillanti dovunque, città che spargono la loro luce rendendo invisibile il buio del cielo, animali con gli occhi al neon». Ma del buio hanno nostalgia, e lo riconoscono nel colore scuro degli indiani. Le bianche fiamme creano le città di luci, ma «invidiano l'oscurità degli indiani» e desiderano invano essere indiani. E la loro gelosa *white-hot*, incandescente, si trasforma in odio e l'odio diventa furia: «E ora, da centinaia di anni, gli indiani sono stati bruciati, e gettati sul terreno in pile di coperte fumanti, ridotti a cenere rossa che ondeggia nel vento».

Indian Killer parla di come le bianche fiamme costruttrici di città continuano a volersi impadronire degli indiani e farli parte di sé, e di come gli indiani si rifugiano nel buio per proteggersi e covare vendette. Senza origine, senza tribù, senza nome e senza luogo, John Smith non è nessun indiano, ma proprio perché non appartiene a nessuna tribù specifica è anche un indiano universale, sintesi di tutti gli indiani senza terra, gli *Homeless Indians* o gli *Urban Indians* - due volte *homeless* in un continente che hanno perso e in una città dove dormono per strada, negli androni, sotto i ponti. Forse l'Indian Killer e lui sono la stessa persona, forse no: forse l'Indian Killer è la materializzazione del furore delle vittime e della paranoia dei colpevoli di una storia di espropriazioni che cominciò quando un altro John Smith - quello di Pocatontos - sbarcò all'inizio del '600 sulle coste della Virginia e diede il via alla storia americana.

I genitori adottivi di John sono belli, colti, premurosi - il meglio della nostra civiltà - e fanno di tutto per renderlo orgoglioso di quella stessa «indianità» da cui lo hanno strappato adottandolo. L'adozione è il primo grande simbolo del romanzo: è inglobamento (il bambino indiano portato nella famiglia bianca) e invasione (il desi-



Bilderberg/Tushita

Vendetta indiana

derio bianco di essere adottati dagli indiani e attingere a un'identità ritenuta originaria). Con questa immagine, Alexie tocca le sorgenti della letteratura e dell'immaginazione nazionale: la figura del bianco adottato dagli indiani, che legittima così tanto la scomparsa degli indiani quanto la propria identificazione con essi, comincia con l'adozione di Natty Bumppo da parte dei Delaware nei romanzi di James Fenimore Cooper, e continua in film recenti come *Piccolo grande uomo*, *Un uomo chiamato cavallo*, *Balla coi lupi*.

In questo romanzo gli indiani di adozione sono due: un professore di studi indiani che si chiama Mather (quasi *mother*, madre) e un ex poliziotto e scrittore, cresciuto «bianco e orfano» a Seattle, che si è inventato un antenato indiano di una tribù estinta. Il sogno di diventare indiani ci dà un'altra tribù, ipocrita anche quando è sincera: i cosiddetti *Wannabe Indians*, i bianchi che «vogliono essere» indiani. *Homeless Indians* e *Wannabe Indians* sono due varianti del dilemma dell'origine e del sogno-incubo dell'assimilazione e del sincretismo: l'idea egemonica che non esistano più barriere insormontabili fra un'identità e un'altra. Il problema è che questa mobilità è sbilanciata e unidirezionale: i bianchi possono dichiararsi indiani, ma gli indiani non possono dichiararsi bianchi. Non è un caso,

Bianchi e pellerossa Una convivenza costruita sull'odio?

allora, che mentre l'ideale del sincretismo e del meticciato viene coltivato nella cultura occidentale come alternativa metropolitana e multiculturale al mito della purezza e della superiorità razziale, dagli scrittori neri e soprattutto indiani vengano voci di dubbio e di resistenza. D'altronde, gli indiani non hanno mai avuto il mito della purezza del sangue e non hanno mai dato (fino all'epoca coloniale) fondazioni biologiche all'identità tribale: il passaggio d'identità si fonda più sul potere che sulla genetica.

Troppe volte, nella memoria degli indiani, sincretismo ha voluto dire invasione e meticciato ha voluto dire stupro. Perciò un ideale nobile e benevolo, come mostra la famiglia Smith, diventa un atto di violenza. A questa invasione d'amore il cosiddetto «altro» risponde odiando - si arrocca, si chiude e, quando può, colpisce. Un'altra forma di questo sogno-incubo, un altro modo di costringere gli indiani

a diventare come noi e diventare noi parte degli indiani, è la metafora della conversione. John Smith è ossessionato dalla memoria del prete indiano che lo ha catechizzato, un gesuita Spokane di nome Father Duncan. Prima di sparire misteriosamente nel deserto, Father Duncan lo ha portato a vedere un ambiguo luogo della memoria: la vetrata di una chiesa che rappresenta un massacro di missionari gesuiti da parte degli indiani Spokane. È una guerra che continua, dentro Duncan: come prete si riconosce nei martiri della fede, come indiano condivide le ragioni di coloro che per difendersi li uccidono.

È una paradossale rappresentazione della storia, che presenta gli invasori come vittime - ma anche un suggestivo precedente che prefigura la vendetta dell'Indian Killer su una città, Seattle, che ha il nome di un capo indiano le cui ossa sono sepolte nella cantina di qualche museo. Rapito, adottato,

convertito, John Smith entra nella spirale della depressione, della schizofrenia. Rifiuta di andare all'università e, come i Mohawk di cui ha letto nei libri, trova lavoro come operaio edile alla costruzione di un grattacielo. Si isola dai genitori adottivi, lascia il lavoro. Finché una risposta gli illumina la mente: «John aveva bisogno di uccidere un bianco», di vedere «la paura negli occhi azzurri».

L'ultimo grattacielo di Seattle, risposta indiana all'ultimo mohicano, è il simbolo dell'ambientazione urbana del romanzo. È l'ultimo grattacielo, è già un relitto prima di essere finito. La demolizione non crea vertiginosi spazi di possibilità e di futuro, lascia cicatrici, vuoti, rovine. È proprio la mancanza dell'origine che popola di rovine il paesaggio urbano d'America. La scomparsa dell'identità tribale originaria diventa una metafora di un'esperienza urbana della perdita; gli indiani sono il simbolo di tutti gli sradicati, gli alienati: «Gli *homeless* erano trattati come erano sempre stati trattati gli indiani: male. Gli *homeless* erano come una tribù indiana, nomade e senza potere». Tuttavia, «un indiano *homeless* apparteneva a due tribù, ed era la più bassa forma di vita della città». Al posto delle cerimonie smarrite se ne formano altre: i pow-wow con le danze e i tamburi, i tornei intertribali di basket, i casinò nelle riserve mettono

in scena la nuova, sincretica identità panindiana. Gli indiani urbani sono la nuova tribù del senza tribù, e John Smith - che è nessun indiano, quindi li è tutti - ne costituisce l'espressione.

Alla dimensione urbana rimanda anche il gioco dei generi letterari. Se la parodia dei racconti di adozione alla Cooper rimanda al tema delle origini, la figura del serial killer è invece classica della letteratura urbana. Il mistero del giallo dipende dall'inconoscibilità dell'individuo nella società di massa, e il serial killer è esso stesso una metafora della serialità, dell'ordine ripetitivo dello spazio urbano. Sul topos letterario dell'uomo nella folla di Poe, si innesta la figura dell'indiano in agguato: «Il killer seguiva uomini bianchi scelti a caso. Sceglieva uno qualsiasi di quegli uomini bianchi vestiti di grigio, e li seguiva dall'ufficio al bancomat, dall'intervallo per il pranzo fino al ritorno in ufficio... Quei vestiti grigi non erano felici, ma dimostravano la loro infelicità solo nei momenti di debolezza...». La serialità dei delitti ribadisce dunque la serialità di queste esistenze intercambiabili. Su un altro piano, la morte è la differenza estrema, che distingue la vittima dagli altri uomini in grigio e conferma all'assassino la sua esistenza. L'assassino diventa l'estremo rituale, la «cerimonia di guarigione» dell'Indian Killer urbano che rimpiazza le cerimonie perdute ma non dimenticate, mischiando la sacralità dello scalpo, del sangue e della memoria col consumismo turistico effimero del souvenir.

«Inginocchiandosi accanto al corpo, il killer tagliò lo scalpo dell'uomo bianco e si infilò quel souvenir insanguinato in una tasca. Tutto quel sangue. Il killer era inzuppato di sangue, la camicia, la giacca, le mutande. Il sangue era bello e non bastava mai». Il gesto di divorare ritualmente l'altro è una sanguinosa comunione officinata da un assassino che è stato a sua volta incorporato, inglobato, divorato nell'universo della sua vittima.

Nessuno dei cerchi si chiude. Non si saldano del tutto le storie di John Smith e dell'Indian Killer; tutto sembra suggerire che i due sono la stessa persona, ma il mistero rimane aperto. Tuttavia, alla fine, tutti i personaggi riprendono la loro *vision quest*. E John «saltò dall'ultimo grattacielo di Seattle» in un volo di 40 piani nel buio, e dopo l'impatto esce dal proprio corpo «affondato nel marciapiede», e si avvia nel deserto: forse, oltre l'orizzonte, ci sono un Padre e una Madre indiana, con un taglio cesareo sul ventre, che sanno qual è il suo vero nome.

La «vita nelle riserve» nella narrativa di uno dei più interessanti e attuali autori nativi

Al galoppo tra rap, criniere e ricordi

Da «Reservation:Blues» a «Lone Ranger e Tonto fanno a pugni in paradiso»: i racconti-rivelazioni di Alexie

«In questi giorni, vivendo da solo a Spokane, ho provato il desiderio di vivere più vicino al fiume, verso le cascate dove saltano i fantasmi dei salmoni. Vorrei poter dormire. Poso il giornale o il libro, spengo la luce, sto fermo e tranquillo nel buio. Ci vorranno ore, forse anni, per dormire di nuovo. Non mi stupisce, non mi delude. Conosco già la fine di tutti i miei sogni». Dopo un breve momento immaginifico, arriva triste e fulminante la conclusione di «Lone Ranger e Tonto fanno a pugni in paradiso», il racconto che ha dato il titolo alla raccolta di Sherman Alexie pubblicata nel 1995 da Frassinelli, e che l'anno prima lo aveva fatto scoprire sul n. 12 di «Panta» (Bompiani), curato da Jay McInerney e dedicato ai nuovi narratori americani degli anni Novanta.

Che ci faceva quell'indiano non ancora trentenne (è nato il 7 ottobre 1966), appartenente alla tribù Spokane-Coeur d'Alene, cresciuto a Wellpinit, Washington, nella riserva Spokane in mezzo a due grandi promesse bianche di tutt'altra estrazione

come Jeffrey Eugenides («Le vergini suicide») e Donna Tartt («Dio di illusioni»)? Certo non un semplice atto di presenza «politically correct»: perché Alexie non solo era uno dei capofila di quella raccolta, ma nel giro di un anno avrebbe confermato le attese con il suo primo romanzo, «Reservation Blues» (Frassinelli), e guadagnato subito un posto di rilievo tra i classici della letteratura indiana moderna come N. Scott Momaday («Cosa fatta d'alba»), Leslie Marmon Silko («Cerimonia») e James Welch («Inverno nel sangue»), e un anno fa, «La luna delle foglie cadenti».

Quel giovane indiano che era partito dalla poesia, come tanti altri autori nativi, metteva in prosa, come nessuno prima di lui, il presente sempre mezzo disastro della vita di riserva. Senza nulla togliere a povertà, disperazione e malinconia della sua gente, Alexie riusciva però a raccontarle con un irresistibile taglio ironico, aggiungendoci il piacere e i dispiaceri del fatalismo tribale («Un indiano non dice e un altro cosa deve

fare. Ci limitiamo a guardare l'evolversi degli eventi e poi commentiamo. Si tratta di reagire e non di agire»). L'assenza di prospettive, gli incanti spesso traditori del passato, il gioco struggente delle immaginazioni.

Il tutto nella cara vecchia gabbia senza sbarre della riserva Spokane. Con gli stessi amici e parenti che ritornano tra racconti e romanzo, come la Grande Mamma, l'instancabile narratore Thomas Accende - il fuoco, il John Travolta della riserva Victor Joseph, o Junior Polatkin, presidente del club dei Capelli dei nativi americani, in virtù dei suoi capelli lunghi e neri con riflessi rossi «come quelli degli indiani del film».

Facendo i conti giorno per giorno con l'acqua di fuoco dell'alcol («Niente è più disperato di un indiano sobrio»), il mito imperturbabile di Cavallo pazzo, o gli altrettanto insidiosi camminamenti dei bianchi («Non desiderare la casa e la moglie dell'uomo bianco, né le sue speranze e opportunità, né le sue automobili o

i suoi videoregistratori»). Ma anche giocando a rompere «quel particolare tipo di silenzio delle riserve i cui puoi sentire qualcuno che beve whisky con ghiaccio a 5 km di distanza», con una partita di basket, un concerto blues-rock-pop-rap, o la corte danzata a una donna di un'altra tribù, in uno dei periodici viaggi d'evasione tra riserva e riserva («Sci una costellazione», dice Victor a una donna iakota).

Tanto che alla fine dei loro viaggi dentro e fuori di sé stessi, gli indiani di Alexie sono vivi e continuano a vivere a cavallo gli indiani di Alexie sono vivi e continuano a vivere a cavallo della vita. Proprio come succedeva nelle visioni iniziatriche e nelle danze tribali di una volta.

E come può succedere ancor oggi, in chiusura di «Reservation Blues», oltrepassando il confine della riserva e trascinandosi dietro al galoppo tutte le ombre e le criniere della loro lunga Storia.

Alessandro Spinaci

Sandro Portelli

Buchenwald Orrori nazisti e stalinisti a confronto

La polemica sull'Olocausto e sulle responsabilità morali della nazione tedesca non accenna a finire in Germania. Ora la discussione, rinfocalata nell'ultimo quindicennio dalle tendenze storiografiche revisioniste, si arricchisce di un nuovo capitolo. L'occasione è una mostra che si aprirà a Buchenwald domenica prossima. Tema: la doppia utilizzazione del campo di Buchenwald, prima da parte dei nazisti, poi da parte dei sovietici. È una mostra che sembra fatta apposta per raccogliere una delle tesi centrali del revisionismo storiografico: la confrontabilità degli orrori nazisti con quelli stalinisti.

Ma veniamo ai contenuti della mostra, anticipati da un servizio dello «Spiegel», che registra anche reazioni e opinioni di intellettuali e parenti di vittime e sopravvissuti ai «diversi internamenti».

L'esposizione, che si terrà ai margini del campo di Buchenwald, in Turingia, documenta due fasi. La prima verte sulla prigionia e la deportazione di 250 mila persone, effettuata dai nazisti dal 1937 al 1945. Le vittime furono oltre 56 mila, uccise senza pietà a due passi di Weimar, la patria di Schiller e Goethe, e la capitale dell'umanesimo spirituale tedesco.

Dopo la fine del secondo conflitto le truppe occupanti sovietiche usarono le stesse baracche per internare 28.500 ex nazisti, ma anche semplici oppositori del nuovo regime, lasciando morire circa 7000 persone.

Tuttavia, al di là della diretta responsabilità sovietica, c'è chi mette sotto accusa su questo stesso proprio i comunisti tedeschi, quelli che poi avrebbero dato vita alla Ddr. Ad esempio, sino alla caduta del muro il regime di Berlino est aveva sempre fatto commemorare la figura di Ernst Thälmann, capo dei comunisti tedeschi nella repubblica di Weimar morto a Buchenwald, ignorando molte altre vittime dello stesso lager, ideologicamente «non gradite». Come Mafalda di Savoia, rapita dai nazisti e deportata a Buchenwald. Dopo la fine della Ddr molte associazioni antistaliniste hanno viceversa denunciato le complicità della Germania est, cercando tuttavia anche di far passare per personalità democratiche numerosi nazisti morti tra il 1945 e il 1950 nello «Spezial-Lager 2» di Buchenwald (così fu ribattezzato il luogo). Nondimeno, oltre ai nazisti, in quello Spezial-Lager trovarono la morte oppositori di tutte le matrici. Includi dei ragazzi di appena 16 anni, accusati dai sovietici di aver fatto parte di formazioni paramilitari naziste. Lo scrittore ispano-francese, che ha visitato in anteprima la mostra, l'ha definita «equilibrata ed esemplare». E nondimeno lo scontro polemico rimane molto forte attorno all'iniziativa. Da una parte infatti ci sono i parenti degli internati nello Spezial-Lager, che hanno denunciato per istigazione all'odio tutti quelli che hanno ricordato il passato nazista di molte delle vittime. Dall'altra fronte, gli autonomi di sinistra. Che invece vorrebbero commemorare solo le vittime del nazismo.