

Remix. La restituzione dell'esogeno nell'arte nativa del Nord America

Elvira Stefania Tiberini
Sapienza Università di Roma

Introduzione

Il tema della restituzione è qui trattato inquadrandolo nello spartito specifico dell'arte – e con un breve richiamo alla letteratura nativa nordamericana – e andrà dunque inteso come resa dell'esogeno importato nelle società native e rifluito nelle società maggioritarie in forme rielaborate e ibridate. Una prospettiva “inversa”, adottata con l'intento di certificare quanto delle acquisizioni esportate sia stato – e sia tuttora – restituito ai non nativi chiudendo in certa misura un circolo. Si è scelto di analizzare il processo di incorporazione di temi non nativi e della loro resa nell'arte nativa nordamericana attraverso l'opera di quattro artisti contemporanei tra i più esemplarmente significativi nello scenario della “nuova arte indiana” che sono sembrati emblematicamente idonei a rappresentare modelli diversi e suggestivi di riappropriazione. Per le stesse ragioni è stato incluso un paragrafo sui romanzi dello scrittore spokane Sherman Alexie, una sponda letteraria che conferma e avvalorata il senso della vivace restituzione che si intende proporre.

L'esportazione dell'arte nativa americana dai suoi distretti d'origine ai musei etnografici e d'arte e negli spartiti dei mercati internazionali è iniziata con l'attestarsi del collezionismo d'arte “primitiva” già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e si è consolidata e dilatata di pari passo al crescente apprezzamento delle opere prodotte da artisti nativi (Wade 1986). Un percorso all'inizio complicato dal rifiuto del riconoscimento della dignità d'arte alle opere prodotte da artisti extraeuropei che vennero confinate in categorie sistematizzate dagli storici d'arte in modo da segnalarne esplicitamente l'esotica “diversità”, assegnando loro

in buona sostanza lo statuto di “opere minori”. La graduale accettazione della natura d’arte della produzione extraeuropea si congiunse indissolubilmente, nel tempo, alla sua “autenticità” in un’accezione in cui autentico equivaleva a tradizionale, per questo stesso puro e incontaminato. E soltanto quando le nozioni di autenticità, primitivismo e purezza persero credito, sostituite da quelle di contaminazione e ibridazione come effetti naturali dell’interazione culturale nella prospettiva consacrata dall’opera di J. L. Amselle & E. M’Bokolo (1985), alla fine all’arte extraeuropea fu riconosciuta pari dignità rispetto a quella occidentale e la produzione nativa si attestò a pieno titolo nei mercati dell’arte contemporanea. Il primo caso di appropriazione dell’arte nativa di risonanza internazionale si può plausibilmente identificare con l’inaugurazione della celebre mostra *Primitivism in the 20th Century. Affinity of the Tribal and the Modern* curata nel 1984 da William S. Rubin per il *Metropolitan Museum of Art* a New York. L’esposizione, in cui si esponevano opere d’arte nativa dell’Africa, dell’Oceania e, in misura minore, delle Americhe, fu reclamizzata come la prima in cui fosse stato attribuito lo stesso gradiente di apprezzamento alle opere d’autore occidentale e non: in essa, tuttavia, Rubin affiancò opere d’arte extraeuropea a quelle di artisti di grande fama delle “avanguardie parigine” – de Vlaminck, Matisse, Picasso, solo per citarne alcuni – qualificandole come fonte d’ispirazione ed esibendole in veste diminutiva e in posizione vicaria, non affrancandosi dunque, malgrado tutto, da una prospettiva ancora etnocentrica. «Una manifestazione del processo di appropriazione che ha caratterizzato un postmodernismo sempre più vorace e consumista» come afferma Tamisari (2006: 116). L’appropriazione di temi, tecniche ed elementi nativi nell’arte si dispiegò, in ogni caso, in mixaggi sempre più complessi e concreti sollecitando alla fine processi inversi di contro-appropriazione da parte degli artisti nativi di ogni appartenenza messi in atto come forme del tutto personali di resistenza culturale. In particolare per l’arte nativa americana le scelte certificano la volontà di adottare la modalità del remix¹, una creativa incorporazione di idee, materiali ed espressioni non nativi abilmente combinati con altri di matrice indigena risultante alla fine in opere di inoppugnabile originalità. Senza abdicare alle nozioni di senso proprie delle società indiane d’America, una significativa parte dell’arte nativa nordamericana rivela infatti l’intento di restituire al fruitore non nativo cliché e inappropriati stereotipi di confezione angloamericana, riprodotti, reinterpretati e ribaltati. Una pratica sofisticata che, sostanziata nell’arte, esprime messaggi di personale dissenso sociale attraverso l’estetica delle composizioni senza congiungersi esplicitamente né implicitamente a movimenti di rivendicazione dei diritti nativi. La “militanza” degli artisti indiani si esercita e si consuma infatti normalmente nella produzione artistica stessa che, immessa nei circuiti

internazionali dei mercati dell'arte, risulta alla fine più incisiva di isolati "manifesti" e progetti politici. Molti artisti nativi contemporanei si sono formati in scuole d'arte angloamericane dove hanno acquisito – oltre ai principi, alle tecniche e ai media dell'estetica non nativa – anche il senso dell'arte come espressione dell'individualismo. Non a caso Jamake Highwater asseriva già nel 1986 «Uno dei punti chiave delle contraddizioni dell'arte nativa americana contemporanea è il fatto innegabile che gli artisti stiano diventando progressivamente individualisti piuttosto che tribali, sia nella teoria sia nella pratica delle loro creazioni» (Highwater 1986: 224) con il risultato di introdurre una dinamicità nuova nella loro produzione che disvela l'intento di abbattere gli stereotipi e sostituirli con archetipi, ciò che Highwater definisce un «imperativo espressivo» (ibidem)². Gli artisti nativi nordamericani prediligono dunque modalità di protesta che normalmente si discostano dalle linee programmatiche di movimenti regionali o panindiani e che si sostanziano in forme individuali di dissenso – o di più esplicita denuncia – riconducibili a registri estetici diversi e diversamente incisivi ma sempre di grande impatto sociale oltre che visivo.

Indipendentemente dalla volontà di trasmissione di messaggi di dissenso, nella sinossi "Native American Fine Arts Movement" gli artisti contemporanei confluiscono nella partitura definita "Recent Native American Art". Il "Native American Fine Arts Movement" costituisce un articolato compendio delle scansioni storico-cronologiche nello sviluppo dell'arte nativa nordamericana a partire dalla metà dell'Ottocento, redatto nel 1994 da Margaret Archuleta, Michelle Meyers, Susan Shaffer Nahmias, Jo Ann Woodsum e Jonathan Yorba dello Heard Museum di Phoenix; nell'ultimo "capitolo" del Movimento la "Recent Native American Art" si fa convenzionalmente iniziare nella prima metà degli anni Settanta del secolo scorso. In realtà gli orientamenti della più recente arte nativa si richiamano a illustri antecedenti, al periodo definito da Archuleta "New Indian Painting" e, segnatamente, alla fondazione dello *Studio Style* di Santa Fe nel 1932, creato e diretto da Dorothy Dunn. Dunn promosse l'adozione di una prospettiva pittorica in cui la sollecitazione alla rappresentazione tradizionale della realtà indiana del sud ovest statunitense si congiungeva all'incoraggiamento della libera espressione del sé che discendeva dalla sua convinzione che ogni artista di quei distretti possedesse un suo potenziale individuale che non poteva essere obliterato.

Tra il 1959 e il 1962, grazie al Southwest Indian Art Project – presentato alla Rockefeller Foundation nel corso della tavola rotonda "Directions in Indian Art" (1959) – si consolidavano le linee guida dell'ideologia soggiacente all'arte nativa americana «che incoraggiava espressioni della creatività personale radicata nella tradizione ma al tempo stesso innovativa in accordo agli standards europei ed euroamericani» (Archuleta *et al.* 1994:

16). Attività e corsi dello *Studio*, come fu poi ribattezzato, terminarono nel 1962 quando a Santa Fe venne inaugurato l'*Institute of American Indian Arts* (IAIA) grazie alla sponsorizzazione della Rockefeller Foundation e il supporto dell'*Indian Arts and Crafts Board* e del *Bureau of Indian Affairs*. Ma a dispetto delle molte critiche mosse a Dunn, va riconosciuto al suo *Studio* il merito di aver creato un ponte fra gli orientamenti dell'arte nativa invalsi fino agli inizi del secolo scorso e le nuove narrative pittoriche fondate sull'ibridazione di temi e media e sulla combinazione di tradizione e modernità, una prospettiva transculturale confluita poi nell'*Institute of American Indian Arts* nel quale, non a caso, si sono formati molti fra i più accreditati artisti nativi contemporanei.

L'Institute of American Indian Arts. Il ribaltamento dello stereotipo in Fritz Scholder

Nel 1962, su disposizione del governo americano, fu fondato a Santa Fe, New Mexico, l'*Institute of American Indian Arts*: la fondazione dell'Istituto si convertì nell'avvio di un processo di rivolgimento delle coordinate delle espressioni artistiche native, di positivo “mescolamento” dell'arte indiana e della *mainstream art*, nel quale confluirono opere di molti e celebri artisti nativi che, senza derubricare le coordinate delle diverse estetiche dell'arte indiana, la restituivano in forme non convenzionali caratterizzate dalla ricezione e dalla originale reinterpretazione di temi, media, soluzioni tecniche e cromatiche importate. Una restituzione dell'esogeno nell'arte di grande suggestione che si tradusse spesso in risposte di esteso consenso pubblico e di straordinarie e positive ricadute nei mercati dell'arte consacrando la fortuna di alcuni artisti ormai celebri nei circuiti internazionali. E questo a dispetto del fatto che negli intenti della direzione dell'Istituto, alla sua fondazione, lo scopo fosse stato quello – più semplicemente – di favorire il rendimento degli studenti nativi promuovendone da un lato l'apprezzamento delle proprie tradizioni e dall'altro la frequentazione e la familiarizzazione con lo studio e la produzione della *mainstream art* al fine di produrre creazioni innovative, come sottolineò il direttore dello IAIA Lloyd Kiwa New nel suo discorso inaugurale. Gli allievi – pur in assenza di precedenti esposizioni a influenze occidentali – si rivelarono sorprendentemente aperti alla ricezione di infusioni esogene e in particolare inclini alla pittura astratta e già nei primi tre anni di sperimentazione l'86% di loro riuscì a laurearsi nei tempi prescritti; l'Istituto ebbe dunque un imprevisto immediato successo e si riconvertì da subito in un laboratorio d'apprendimento nel quale l'arte nativa veniva riconfigurata in una sorta di “bricolage creativo” – per usare la definizione di Tamisari (2006: 118) – grazie a processi di spontanea contro-appropriazione di me-

dia, idee e tecniche attinti al repertorio dell'arte angloamericana. Non a caso in un editoriale della testata tedesca *Der Tagesspiegel* si leggeva: «gli artisti indiani non si limitano a imitare le correnti artistiche del momento, ma mettono in pratica attentamente e con mente aperta forme artistiche abituali nella *mainstream art*, armonizzandole con le significazioni della propria arte classica» (Stokes Sims, Chaat Smith & Lowe 2008: 126). E lo IAIA si qualificò come l'epicentro della vita artistica e culturale di Santa Fe, come il crocevia per l'incontro fra le vecchie e le nuove generazioni di artisti e il veicolo di nuovi stili, idee e fermenti artistici. Soprattutto si configurò come terreno di scambio tra allievi e insegnanti, con i primi che acquisivano conoscenze e amplificavano le proprie potenzialità e gli altri che traevano dall'interlocuzione con gli studenti nuova linfa e suggestioni per la loro carriera.

In realtà la riconcettualizzazione dell'arte nativa venne prefigurata già prima della fondazione dell'*Institute of American Indian Arts* dagli artisti nativi Allan Houser (Chiricaua-Apache, 1922-1994), George Morrison (Chippewa, 1919-2000) e Oscar Howe (Yanktonai Sioux, 1915-1983), non a caso ritenuti i fondatori dell'arte nativa contemporanea (cfr. Montiel 2005). Si deve a loro, infatti, aver accolto la sfida di integrare i temi tipici dell'arte nativa con le forme del modernismo e di aver introdotto il collage e la pittura astratta nel repertorio indiano. Howe, ad esempio, integrò soluzioni espressive native con forme cubiste e dette voce al rammarico degli artisti indiani per «essere sorvegliati [dai critici “bianchi”] come un gregge di pecore, senza alcun diritto all'individualismo...» e alla speranza che l'arte «non contribuisse a continuare a tenerli in catene» (White 1997: 38).

Ma in particolare, l'opera che rappresenta emblematicamente per intenti e per creatività la restituzione dell'esogeno, il riflusso di tecniche e stili occidentali nell'arte nativa, nella pittura soprattutto ma anche nella scultura – e che dunque si qualifica come significativo esempio di contro-appropriazione – è quella di Fritz Scholder, uno fra i più accreditati artisti del *pool* impegnato nei programmi d'insegnamento dell'*Institute of American Indian Arts*³.

Nel 1964 Scholder iniziò a insegnare allo IAIA a Santa Fe, dove introdusse i suoi allievi all'arte contemporanea e in particolare alla Pop Art, che influenzò sensibilmente la produzione di alcuni di loro, al punto che l'artista stesso affermò che «i ragazzi stavano creando nuovi temi indiani-pop» (Scholder, in Scholder *et al.* 1982: 58).

Ma gli anni allo IAIA furono decisivi nella carriera di Scholder per lo scambio ininterrotto e paritario con i suoi studenti ai quali trasmise il senso e le tecniche dell'arte contemporanea occidentale – avvicinandoli alle opere di artisti europei e statunitensi – e dai quali gli venne la sollecitazione alla rappresentazione di soggetti nativi. Scholder dichiarò in varie occa-

sioni di essere un “pittore americano” e di voler essere riconosciuto come tale senza etichettature etniche, che questo non equivaleva a rinnegare la sua parte indiana e anzi che era fiero di essere per un quarto luisseño, ma che non si può essere niente se si è solo un quarto di qualcosa. L’artista giurò anche che non avrebbe mai ritratto soggetti indiani⁴. Ma a dispetto della sua dichiarazione di voler essere riconosciuto come artista *tout court* e dell’esplicita contemporaneità transetnica delle sue opere, Scholder non è mai del tutto sfuggito all’evidenza della sua pur parziale appartenenza: al contrario, tra il 1967 e il 1972 produsse opere in cui elementi pittorici moderni si combinano con raffigurazioni di temi indiani, non soltanto ritratti, sia pure reinterpretati visivamente e resi con inconsueta audacia formale e cromatica. È il tempo – nella carriera di Scholder – della rielaborazione concettuale e visuale dei Nativi americani, una decostruzione deliberata degli stereotipi più invadenti normalmente connotati dal confino dei Nativi stessi in un *vacuum* spaziale e temporale; la produzione di Scholder restituisce agli Indiani, resi immobili dalla forzata rimozione dal fluire della storia, la dinamicità del reale. È del 1967 la sua prima opera della serie “Indian”, che inaugurò l’inclinazione di Scholder – divenuta poi convenzione – a creare serie sulla scorta delle opere prodotte da Andy Warhol. *Indian no. 1* è un’opera cruciale nella produzione dell’artista: in essa si concretizza la possibilità di restituire l’immagine del nativo in uno stile contemporaneo. I ritratti di Scholder sono resi con pennellate sfuggenti, le proporzioni anatomiche volutamente distorte o esagerate, vi si insegue l’intento di rompere con lo stereotipo romantico dell’Indiano “signore delle Foreste”, sono ritratti spietati che si caratterizzano per l’assenza deliberata di armonia e di levità e per una altrettanto deliberata imperfezione. La sua arte non ha nulla di ciò che era stato visto prima, è aggressiva e provocatoria, trasmette forza e potenza sia sul versante formale sia su quello cromatico. Il colore è usato senza risparmio e utilizzando una *palette* in cui confluiscono gli olii ma anche gli acrilici, in composizioni che s’impongono alla fruizione per la loro energia visuale. Tra i più celebri *Indian with Beer Can* del 1969 e *Laughing Indian* del 1967. Il primo si qualifica come un’obliqua raffigurazione della piaga dell’alcolismo: nell’opera, sebbene Scholder non lo ammetta esplicitamente e abbia sempre rifiutato di confluire nel filone dell’arte di protesta, è evidente il rifluire, nella composizione, di uno fra gli elementi di più diffusa denuncia sociale, l’alcolismo. Una dipendenza, apparentemente inestirpabile, nelle Riserve e fuori, della quale la responsabilità è non a torto attribuita ai colonizzatori. Nel dipinto del 1967 si condensano elementi che appaiono esteticamente anche più espliciti. Una raffigurazione grottesca dell’Indiano, la caricatura degli Indiani resi con tratto perfetto in rappresentazioni di maniera e velata leziosità – come nelle opere di Karl Bodmer e George Catlin, i più famosi

ritrattisti degli indiani nell'Ottocento. *L'indiano che ride*, al contrario è un indiano volutamente deromanticizzato, fa il verso alla caricatura dell'indiano visto da occhi europei, è la caricatura di una caricatura. Nell'opera si restituisce il senso di una risposta alla visione "occidentale" stereotipata dell'Indiano d'America più complessa e sottile di quanto a un primo sguardo possa apparire. Il ritratto ribalta infatti ogni consumato cliché e su diverse sponde: è il contrario di uno stereotipo, offre al fruitore l'immagine autoironica del moderno indiano che sembra ridere di se stesso – o del fatto che si rida di lui – ed è, sul piano formale, l'opposto di una sistemazione pittorica "ordinata", al contrario è volutamente scomposta e sguaiata. Scholder si è appropriato delle coordinate convenzionali della pittura contemporanea, le ha rimaneggiate e deformate e le ha ricomposte in un ritratto che sfida il dettato figurativo e si colloca su un piano a parte, adombrando l'intento di disorientare il fruitore.

Note di dissenso affiorano anche in *Super Indian n. 2* del 1971 – un Indiano in abito cerimoniale, una maschera-elmo di bisonte sul capo e un gelato rosa fucsia in mano. Il dettaglio – il gelato alla fragola in un cono – attribuisce una nota amara al ritratto e, solo apparentemente, gli sottrae dignità. Il nativo è pronto per danzare in una cerimonia di destinazione turistica, ormai più vicina a parate carnevalesche che a eventi sacri. L'opera rimanda dunque innegabilmente alla mercificazione turistica della cultura indiana, la cui drammaticità è tuttavia diluita nelle ironiche convenzioni formali messe in campo da Scholder e in una certa misura azzerata dalla evidente consapevolezza del soggetto di "recitare" per un pubblico: nessun Indiano nelle stesse circostanze farebbe lo sforzo di prendersi sul serio, al contrario – come quello ritratto – offrirebbe con imperturbabile distacco alla sua *audience* esattamente ciò che si aspetta. È teatro, non corrisponde alla realtà indiana in nessun modo, è l'altra faccia, quella nativa, della domesticazione dell'"esotico" (cfr. Lukavic, Horton, Berkemeyer *et al.* 2015).

Nella serie "American Indian" l'artista fa uso ricorrente della bandiera americana, normalmente avvolta attorno al corpo dei soggetti indiani come in segno di appropriazione – o contro-appropriazione: ancora una volta Scholder s'impadronisce di una tra le più significative icone simboliche angloamericane e la restituisce, deprivandola di senso, in un registro figurativo in cui domina la commistione etnica.

Si può affermare che tutti i ritratti delle serie "Indian" e "American Indian" si qualificano per essere anti-iconici, anti-romantici, ironici, contemporanei, reali e incisivi e trasferiscano gli Indiani d'America in uno spartito in cui finiscono con il rappresentare simbolicamente, più in generale, la vita umana in condizioni di disagio. Offrono al fruitore «una nuova angolazione per riflettere sul Nativo Americano moderno», per

usare le parole di Chaat Smith, curatore insieme a Stokes Sims e a Lowe del catalogo della mostra *Fritz Scholder. Indian/not Indian*, l'importante retrospettiva delle opere dell'artista organizzata nel 2008 al *National Museum of the American Indian* a Washington (Stokes Sims, Chaat Smith & Lowe 2008: 28).

A partire dal 1980 circa, Scholder iniziò a dipingere su temi che con l'indianità non avevano più nulla a che fare, nei quali la narrativa pittorica dell'artista era assolutamente contemporanea e sganciata, almeno temporaneamente, dall'universo nativo senza che ciò si traducesse in una risposta meno entusiastica dell'*audience* angloamericana: Scholder aveva d'altra parte sempre dichiarato – si è detto – di voler essere riconosciuto semplicemente come “pittore americano”. E tuttavia la questione della valutazione della produzione degli artisti nativi da parte dei critici d'arte e dei *patrons* nei mercati internazionali dell'arte contemporanea rimanda al complesso incrocio fra la categorizzazione angloamericana dell'arte nativa e la volontà di autorappresentazione degli artisti stessi. Per alcuni, infatti, è irrinunciabile il riconoscimento dello status di artista indipendentemente dall'appartenenza etnica, per altri, al contrario, lo è l'abdicazione della propria ascendenza indiana⁵. Una dicotomia specularmente replicata sul versante della valutazione di parte esterna con schieramenti opposti tra i critici d'arte: al parere di quanti asseriscono che tutta l'arte prodotta da artisti nativi sia di per se stessa “nativa” si contrappunta quello di critici e studiosi che, al contrario, giudicano nativa soltanto l'arte su tema indiano. E l'adesione a uno piuttosto che all'altro registro non sembra facile né dialetticamente convincente⁶.

Ma Scholder è un caso a parte: per le scelte estetiche e formali, per i media e le prospettive adottate e per la inconfondibile *palette*, Scholder è inequivocabilmente un artista contemporaneo al quale è difficile attribuire un'etichettatura. E la voluta ambiguità del titolo della citata retrospettiva *Indian/not Indian* lo conferma.

In ogni caso, anche nella sua produzione su tema non nativo non mutano né le coordinate estetiche, stilistiche e formali, né la scelta di creare opere in serie e varianti sequenziali: il suo lavoro confluirà infatti nelle serie *Flowers*, *Maps*, *Mystery Man*, *Mystery Woman*, *Monster Love* su temi che si dispiegano tra la natura, le forme astratte e le figure umane. Nella composizione delle opere sulle figure umane Scholder esplora il lato oscuro dell'uomo, il mistero, quello dell'amore e, non ultimo, quello della morte che si disvela in soggetti con il volto trasformato in teschio, anche questi contrassegnati dallo spirito dissacrante dell'artista. Il “mistero” in Scholder rimanda tuttavia anche alla convinzione che «ci sono cose che non possono essere raffigurate, che sfuggiranno sempre alla rappresentazione. Paradossalmente più conosci una persona più comprendi che

non puoi conoscerla e meno esplicita sarà qualsiasi sua rappresentazione» (Scholder, in Scholder *et al.* 1982: 60). Tutta la produzione di questi anni è investita di una nota espressionista e rappresenta, per usare le parole di Lucie-Smith (1994: 76), «il momento di transizione dall'esterno all'interno, dall'arte come rappresentazione oggettiva all'arte che senza vergogna dà forma a stati d'animo soggettivi».

Nel 1994, plausibilmente in seguito alle pressioni del mercato, Scholder tornò al soggetto nativo che presentò in ritratti meno “forti” nei quali si manifestava la ormai dirompente vena pop dell'artista che apprezzava della pop art il gusto per i colori accesi e la curiosità per la cultura commerciale contemporanea. Non a caso, riferendosi alle lattine di Campbell's Soup, a Marilyn Monroe o a Mickey Mouse nelle serie di Wharol, Scholder affermava che «nessun soggetto è un cattivo soggetto se te ne appropri e lo rendi tuo» (Scholder *et al.* 1982: 65).

Scholder ha fatto scelte, adottato soluzioni, colori, forme e attitudini che lo affrancano da ogni possibile cliché e si sostanziano in uno stile unico – non sarebbe possibile confondere una delle sue opere con quelle di nessun altro artista. Si può dire di fatto che i suoi lavori, su tema indiano e non, rappresentino la sarcastica risposta e, in un certo senso, la pungente restituzione di idee e media attinti al bacino formale e ideologico occidentale. Ma soprattutto che l'opera di Scholder scavalca ogni recinzione compartimentalistica qualificandosi semplicemente come grande arte contemporanea.

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso altri artisti nativi hanno sperimentato nuove modalità espressive: la performance, la combinazione di immagini e parole e *la public art*, inserendole nel repertorio dell'arte nativa contemporanea. Tutte forme adottate essenzialmente in un filone definito dai critici “arte di denuncia” o “arte di protesta”, un'etichettatura riduttiva e generalmente non accettata dagli artisti stessi il cui dissenso è espresso ed affidato – come si è accennato – al senso e all'impatto della loro stessa arte piuttosto che all'adesione attiva a movimenti di rivendicazione nativi. Tra i più noti e celebrati artisti: James Luna, luiseño, Edgar Hachivi Heap of Birds, cheyenne-arapaho e Brian Jungen, di ascendenza materna dane-zaa (athabaska). Luna e Heap of Birds sono stati presentati entrambi alla Biennale di Venezia, rispettivamente nel 2005 e nel 2007.

La correzione dello stereotipo in James Luna

Il *fil rouge* nel percorso espressivo di Luna consiste nel doppio intento di coinvolgere attivamente i fruitori delle sue opere e disorientarli rendendoli consapevoli di essere corresponsabili del destino – innegabilmente amaro – delle comunità native e, al tempo stesso, di “correggere” la prospet-

tiva storica di parte tutt'ora invadente nella quale gli Indiani d'America sono inesorabilmente stati relegati dalla società maggioritaria. L'opera che meglio esemplifica la prima istanza è *The Artifact Piece*, presentato al Museum of Man di San Diego nel 1987. "L'Artifact Piece" era l'artista stesso, disteso in una teca di plexiglas su un letto di sabbia, attorno a lui etichette che rimandavano alla sua appartenenza etnica, documenti come il suo diploma universitario, il suo certificato di divorzio ma anche oggetti come le siringhe usate per la somministrazione dell'insulina – come molti Indiani d'America, Luna è diabetico – e altri elementi che segnalavano in modo diverso la condizione attuale, soprattutto degli Indiani della California, una condizione di grande disagio, di povertà, di precarietà, di grande negligenza dal punto di vista sanitario. L'impatto dell'installazione fu naturalmente straordinario. Si trattava infatti di un'opera che impegnava Luna per ore, disteso e immobile in una teca seminudo, coperto soltanto da un perizoma, come se fosse un oggetto, come vengono esposti gli oggetti in un museo etnografico, con didascalie esplicative che indicano la funzione, la provenienza dell'oggetto stesso, una scelta espositiva tesa a segnalare e ricordare che per molto tempo gli Indiani sono stati trattati non diversamente da semplici oggetti. Di fronte all'esplicita denuncia lo sconcerto dei visitatori era intenso: costretti al coinvolgimento, non sfuggivano all'obbligo di accettare la corresponsabilità morale del destino nativo per il solo fatto di essere discendenti dei colonizzatori. *The Artifact Piece* è presente, riprodotto in fotografia a grandezza naturale, all'ingresso delle sale espositive del *National Museum of the American Indian* a Washington, D.C.

La correzione è stata, al contrario, il tema cruciale del lavoro di Luna presentato alla Biennale di Venezia nel 2005, non a caso titolato *Emendatio*, costituito da due installazioni e una performance.

L'installazione, *A Chapel for Pablo Tac*, rappresenta un omaggio a Pablo Tac, un Luiseño della Riserva di St. Louis Rey in California, emigrato a Roma per diventare missionario. A Roma Tac risiedette per 7 anni e vi morì giovanissimo. Ma non prima di aver scritto una grammatica in lingua luiseño e di aver iniziato a comporre una storia della sua Riserva vista con occhi nativi, sulla base di documenti reperiti negli archivi del Vaticano e di Propaganda Fide. Una "correzione" della storia ufficiale che è anche restituzione luiseño della narrativa di parte occidentale.

Per la seconda installazione *Apparitions*, Luna allestì un "tunnel" nel quale, grazie a un sofisticato sistema di videoproiezione e a un gioco di luci ben studiato, comparivano, sovrapposte le une alle altre, figure di Luiseño del passato e del presente; i visitatori restavano inevitabilmente coinvolti nel *continuum* che lega un tempo all'altro. Entravano a far parte delle "Apparizioni" condividendo con i nativi il legame indissolubile fra passato e modernità e l'eredità dolorosa dei Luiseño stessi. E, infine, la

performance *Emendatio*, che James Luna tenne nel corso dei primi 4 giorni della Biennale per quattro ore al giorno: nel dominio cognitivo e simbolico degli Indiani d'America, per la natura sacra del numero 4 ogni cosa che fosse – o sia – ripetuta quattro volte implicitamente assume il carattere della permanenza. Luna così ribadiva la permanenza di certi simboli sacri e il rifiuto della rassegnazione da parte dei nativi Americani. La cerimonia si apriva con la deposizione di un circolo rituale di pietre, di generi alimentari – come la carne in scatola a basso costo, dal nome paradossalmente significativo *Spam* – e di medicinali, soprattutto l'insulina. Un inventario che rimanda a un orizzonte degradato, a una comunità sofferente in ogni senso. La performance proseguiva con una danza di quattro ore e si costituiva come “metafora silenziosa” della resistenza fisica e spirituale degli Indiani d'America determinati a sopravvivere nel XXI secolo, la personale correzione di Luna della storia e della memoria.

Nel suo lavoro Luna trasmette il rifiuto di subire l'assenza di spazio per il punto di vista nativo nelle narrative dominanti e lo status dei nativi di ostaggi della propria autenticità. L'autenticità è – sostiene Luna, come altri artisti concettuali – una prigione ideologica alla quale è indispensabile sfuggire creando nuovi spazi per mettere in campo e in luce una narrazione-emendatio che si contrapponga a quella ufficiale (cfr. Lowe, Chaat Smith 2005). E nelle scelte rivoluzionarie di Luna il dissenso assume le forme inedite di arte dell'inatteso.

Contro-appropriazione e resistenza culturale in Edgar Hachivi *Heap of Birds*

*Heap of Birds*⁷ si è imposto all'attenzione del pubblico per un'opera di grande forza, *What makes a Man? Self* (1988), in cui esplose la sua vena polemica, sostanziata in quello che Vickers (1998: 116) ha definito “l'archetipo della rabbia”, e questo a dispetto dei media utilizzati, che al contrario sono elementari: carta riciclata e pastelli colorati. È una domanda retorica alla quale infatti *Heap of Birds* non dà alcuna risposta. L'opera si costituisce di 15 diversi quadrangoli all'interno dei quali sono iscritte da due a quattro parole. Le parole racchiuse in ciascun quadrante possono essere lette a discrezione del fruitore, seguendo un ordine orizzontale, verticale, diagonale oppure semplicemente a caso. In dipendenza della sequenza il senso delle parole cambia: le parole stesse potranno avere più o meno senso, potranno rafforzarsi reciprocamente o, al contrario, smentirsi, vanificarsi. In qualche caso le parole di una frase possono decostruire il significato della frase che la precede o la segue. Tutto rimanda all'idea di un'identità frammentata, distribuita e spezzettata. Ne discende che non esiste una identità integra, quella nativa americana in particolare non lo è,

ma non lo è nessuna identità. Heap of Birds mette in campo e sulla carta una “vertigine di incertezza” (*ivi*: 121) L’opera sembra ribadire che nessuna identità è permanente né ci identifica in modo assoluto. All’identità vanno sostituiti “campi decentrati di esperienze personali” (*ibidem*), quindi situazioni. Noi siamo ciò che le situazioni ci costringono a essere, assumiamo una identità diversa in dipendenza delle nostre diverse esperienze in situazioni contingenti. L’unica certezza di Heap of Birds si condensa nella convinzione che la frammentazione dell’identità indiana è il risultato della perdita dell’integrità culturale dovuta alla sottomissione ai colonizzatori. L’uso della carta riciclata che allude al rispetto nativo per la natura si mescola qui all’utilizzazione dei pastelli d’importazione e all’adozione della parola scritta, un remix studiato, amplificato dalla tecnica affine al cut-up dadaista⁸. Ne risulta una sofisticata restituzione dell’esogeno che si dispone su diversi piani e che si affianca, dilatandola, alla denuncia sociale.

Heap of Birds è uno specialista della *public art* in cui si fa ampio uso della scrittura. L’uso delle parole è un tratto comune agli artisti “di protesta” che s’inscrive nel registro di una restituzione questa volta diretta e senza filtri: ci si è appropriati dello strumento delle narrative ufficiali con la volontà di segnalare che la scrittura ha sostituito l’oralità, traducendosi in un’arma per una volta in mano ai Nativi. La produzione più nota di Heap of Birds si è esplicitata nell’installazione di cartelli segnaletici in luoghi pubblici, come nel caso di una serie di insegne in alluminio nel City Hall Park di New York (*Native Hosts*, 1988) con le scritte rovesciate che ricordavano ai passanti che in quel momento attraversavano un territorio originariamente appartenuto a comunità native, soprattutto irochesi, rimarcandone lo status di “ospiti”: si ribaltavano così le coordinate consuete e, attraverso la modalità della contro-appropriazione, si marginalizzavano, per una volta, i passanti angloamericani. L’uso dei messaggi scritti era inteso dall’artista come mezzo per una comunicazione senza mediazioni. Non a caso fu riproposto nel 1990 a Minneapolis dove Heap of Birds installò 40 segnali metallici – la serie *Building Minnesota* – lungo le sponde del Mississippi, in commemorazione di 40 Nativi uccisi tra il 1862 e il 1865, per ordine del presidente Lincoln, per essersi ribellati all’espropriazione delle loro terre.

E sono del 1991 i due pannelli *Day/Night* creati dall’artista e allestiti a fianco del busto di Chief Seattle, capo suquamish, opera in bronzo del 1909 di James Wehn a Pioneer Square nel centro di Seattle. I pannelli in memoria del capo ne ricordano la convinzione dell’inconciliabilità culturale fra Nativi e non. Nella *public art* di Heap of Birds confluiscono temi diversi ed esplicitamente polemici che danno corpo a un repertorio che si configura alla fine come un “manifesto” – del tutto personale – di protesta in cui convergono la denuncia dall’espropriazione delle terre, della

discriminazione, dell'uso improprio di stereotipi nativi, fino al tema più detonante dell'oblio strategico delle etnie native messo in atto dalla società angloamericana.

La riproduzione dello stereotipo in Brian Jungen

Nel lavoro di Brian Jungen l'accento è sulla decostruzione di alcune convenzioni sociali e sull'introduzione della nozione di disordine con l'intento di scardinare le pratiche contemporanee fondate sull'ordine. Nelle sue opere i materiali utilizzati vengono trasformati in modo da rappresentare altro dall'originale. Nel suo caso la restituzione dell'esogeno è appariscente e deflagrante. Tra le sue opere più note, le serie *Variant* del 2002 e *Prototypes* del 2005 nelle quali Brian Jungen utilizza scarpe da basket Nike – le predilette dall'atleta americano Michael Jordan – rivoltate, ritagliate e riassembleate in modo da rappresentare maschere tipiche delle società del Nord Ovest del Pacifico, aderendo anche alle coordinate cromatiche dell'arte dell'area, alla combinazione dei colori bianco, rosso e nero. Le maschere di Jungen non hanno finalità rituali ma estetiche e mediatiche: sono *rappresentazioni* di maschere e rimandano all'immagine delle culture native nei musei etnografici, ingabbiate in intramontabili cliché. Soprattutto trasmettono il senso della deliberata distruzione di un simbolo della società consumista e della sua trasformazione in un oggetto cerimoniale nativo. I *Prototypes* di Jungen politicizzano gli stereotipi e li inscrivono in spartiti culturali nei quali la loro essenza è snaturata e artisticamente sublimata. È una risposta all'ansia angloamericana di impossessarsi di oggetti nativi, forse anche al fine di ridurre il potenziale eversivo di cui, testimoni di un passato ingombrante, sono investiti. L'oggetto di moda – creato, asserisce Jungen, grazie allo sfruttamento della manodopera thailandese e messicana – viene dunque sacrificato per dare corpo a “maschere Nike” che sembrano articolare una paradossale relazione fra un manufatto consumistico e un autentico artefatto nativo: nel processo, il capitalismo, con la sua adorazione di oggetti di consumo in tutto equiparati a feticci – una forma di feticismo post-moderno – ironicamente si fa variante dell'idolatria nativa. L'artista predilige il richiamo al mondo dello sport, nel quale, più che altrove, si consuma il rituale occidentale della deificazione delle celebrità e, al tempo stesso, si esercita illecitamente il diritto all'adozione di nomi e simboli nativi – come nel caso dei Cleveland Indians, dei Cincinnati Reds e dei Washington Redskins nel football o dei Chicago Blackhawks nell'hockey. A differenza di altri artisti, Jungen non ribalta o corregge lo stereotipo, lo riproduce: e l'*audience*, apparentemente ignara delle sue significazioni, se ne appropria come di un nuovo status symbol,

soddisfacendo lo “strano conforto” che trae dal suo possesso – *Strange Comfort* è non a caso il titolo della mostra delle opere di Jungen tenuta al NMAI nel 2010 (cfr. Jungen, Chaat Smith, Hopkins 2009). Significativo fu il commento, nel corso di una intervista, di uno dei curatori della mostra, Cuauhtemoc Medina, che retoricamente si chiedeva «se vogliono maschere, perché non vendergli il loro stesso riflesso?» (Shier 2005: 30).

Del Nord Ovest Jungen riprodusse non soltanto maschere ma anche pali totemici, ottenuti da borse e palline da golf e tee dipinti, esposti alla *Art Gallery of Ontario* di Toronto nel 2007; e, ancora, utilizzò l'arte grafica del Nord Ovest per la decorazione di mazze da baseball in opere allusivamente titolate *Collective Unconscious. First Nation, Second Nature*. Nell'orizzonte estetico di Jungen tutto può essere modificato e reinterpretato, in buona sostanza restituito in forme nuove e diverse in un innovativo remix; ne è esempio emblematico la sua opera *Isolated Depiction of the Passage of Time* del 2001, nove pile di vassoi da fast-food di plastica colorata allineate creando un cubo dal cui interno giungono dialoghi sommessi tratti da trasmissioni televisive, qui in una certa misura simbolicamente tradotti nel cibo prediletto e consumato dalla cultura maggioritaria. Ma intento essenziale dell'artista è mettere in luce la manipolabilità degli elementi concreti e mediatici del repertorio angloamericano che possono facilmente essere convertiti in altro da sé, producendo una deliberata reciprocazione di senso – di fatto una rivalse – messa a punto dal portavoce di una cultura storicamente oggetto di manipolazione. E tutto, nel lavoro di Jungen, si chiude coerentemente in un circolo che ruota su se stesso. L'abilità dell'artista di mescolare riferimenti e di rimodellare i materiali invalida la nozione di specificità culturale degli oggetti stessi e porta in superficie le relazioni dicotomiche nativo-non nativo, naturale-artificiale, utile-inutile, che, esternate nell'arte, sembrano smentire le versioni ufficiali della storia. La commistione di tradizione e modernità nel suo lavoro, infine, può essere appropriatamente sintetizzata in quanto dice Ryle (2007: 22) del senso del lavoro dell'artista «È l'habitus che diventa carta da parati, vale a dire l'incorporazione delle immagini native nella vasta massa confusa e “usa e getta” della cultura occidentale».

Stereotipi e dissacrazione nelle opere di Sherman Alexie

Al remix nell'arte contemporanea fa da contrappunto una certa letteratura nativa, in particolare l'opera – inaugurata nel 1992 con *The Business of Fancydancing* – di Sherman Alexie, celebrato scrittore spokane, il cui lavoro si dispiega nei più diversi generi, dal romanzo alla poesia, alla sceneggiatura. L'opera di Alexie si attesta come naturale contrappunto all'arte figurativa di Scholder, Luna, Heap of Birds e Jungen: il richiamo alla

sua produzione è sembrato rappresentare l'appropriato ponte di raccordo tra le sponde simmetriche dell'arte visuale e della letteratura native per la sua vena ironica e dissacrante e per gli effetti di defamiliarizzazione dello stereotipo dell'Indiano d'America di matrice angloamericana, gli stessi prodotti nei lavori dei quattro artisti contemporanei. E i romanzi di Alexie finiscono col qualificarsi quasi come il testo fuori contesto delle opere d'arte esaminate.

Il grande successo e la popolarità dello scrittore è confermata in qualche modo anche dal suo approdo a Hollywood: da due delle sue opere infatti sono stati tratti *script* per i film *The Business of Fancydancing* (1992), diretto dallo scrittore, e *Smoke Signals*, diretto da Chris Eyre (1998). E l'ingresso stesso di Alexie a Hollywood è il segno di un concreto ribaltamento, da dentro lo schermo a dietro la cinepresa. Sullo sfondo di questo *transfert* di Alexie nella cultura occidentale s'iscrive anche la sua personale difesa della privacy e la sua politica di protezione del proprio tempo e della propria vita privata, trasmesse con salaci dichiarazioni. Su uno dei suoi siti si legge infatti:

OK, ragazzi, ebbene sì, vi prego di comprendere. Se avete una richiesta, un commento, una domanda o un'offerta, siete invitati a inoltrarli. Ma non posso assicurarvi che avrò tempo per rispondere o quando e neppure se riuscirò a rispondere a tutti. Spero che comprendiate che questa politica rappresenta il mezzo per proteggere il mio tempo privato (www.fallsapart.com, 1998).

Tema centrale della sua narrativa è l'incomunicabilità transculturale che Alexie tratta con dissacrante distacco. Lo scrittore è stato accusato dal critico cherokee Louis Owens di aver esposto, attraverso una lente soggettiva e moralmente irresponsabile, gli aspetti più alienanti della vita nelle riserve che falsificano la cultura indiana e ne avvalorano la stereotipizzazione negativa (Owens 1992, 1998). Owens afferma infatti che Alexie è un prodotto di quella stessa cultura bianca che rifiuta e che, in quanto tale, rivende al lettore angloamericano i personaggi indiani definiti da una identità eteroprodotta, disposta tra i due cliché contrapposti del nobile selvaggio e dell'Indiano killer. «I suoi Indiani – afferma (Owens 1992: 132) – desolatamente assurdi e senza uno scopo implodono in una passione autodistruttiva e nel processo di autodistruzione offrono al lettore euroamericano elettrizzanti momenti di umorismo nero gratificandoli con l'appagante esaltazione del selvaggio assetato di sangue. Ma soprattutto il lettore non indiano dei lavori di Alexie finisce col chiudere il libro con la sensazione che la colpa sia proprio tutta degli Indiani e poco importa con quanta forza l'autore urla la sua rabbia».

Al contrario di Owens, Stephen Evans individua nell'uso della satira il mezzo prediletto da Alexie per riscattare dalla banalità la convenzione

letteraria dell'Indiano alcolizzato e più in generale dell'indiano "esotizzato" e condensato in consumati format (Evans, 2001). Di fatto il sarcasmo dello scrittore lascia il lettore senza una risposta e la narrativa senza una risoluzione: l'ironia di Alexie agisce come uno specchio rivolto al lettore e usato per restituirgli le immagini convenzionali degli Indiani d'America ironicamente stereotipate e, attraverso la modalità della defamiliarizzazione, distorte al punto da non essere più riconoscibili. In molti dei suoi romanzi o racconti, inoltre, i protagonisti affrontano sfide e battaglie diverse da quelle consuete nella narrativa di autore indiano. Alcuni di loro, non più afflitti da preoccupazioni socio-economiche, hanno infatti raggiunto posizioni professionali stabili. Qualche esempio: in *Assimilation* – uno dei racconti della raccolta *The Toughest Indian in the World* del 2000 – Mary Lynn, una laurea in Letteratura inglese e un impiego alla Microsoft, cena abitualmente in ristoranti etnici alla moda e fuma sigarette biologiche. In *Indian Country*, Low Man Smith, scrittore di successo, risiede a Seattle, viaggia senza sosta computer alla mano e beve soltanto birra analcolica. Al contrario, precarietà, vizi e abusi alcolici sono normalmente, nella raccolta, appannaggio dei bianchi, che sembrano per una volta essere stati relegati ai margini sociali. Una ironica e inedita inversione prospettica del repertorio letterario più consumato.

Lo scrittore rifiuta con forza sia lo stereotipo romantico dell'Indiano prodotto dalla cultura euroamericana sia quello prodotto dalla Letteratura Nativa, nei cui romanzi il protagonista nativo è sempre in grado di riarticolare la propria identità: sullo sfondo dell'inefficacia del dialogo transculturale e del fallimento della comunicazione, Alexie costruisce registri letterari tesi a confondere il lettore, non a guidarlo alla scoperta di nozioni redentive. Gli Indiani di Alexie non si redimono e, diversamente dai personaggi dei romanzi del Rinascimento indiano, non tornano alle Riserve, al contrario vanno via. Lo scrittore non dice dove e la sua narrativa non si muove verso alcuna prevedibile *closure*; si iscrive al contrario in un dominio a parte, contrassegnato da una postura dissacrante e mordace, di segno inverso rispetto a ogni convenzionale *storytelling*, alla fine risultante in una riconversione di ruoli e caratteri, in un rimescolamento nel quale è difficile cogliere chi domina chi.

Contro-appropriazione, defamiliarizzazione e remix nell'arte nativa nordamericana

Nell'opera di Scholder, Jungen, Luna e Heap of Birds e nella fiction di Alexie il processo di contro-appropriazione nativa si esplicita attraverso forme diverse di rielaborazione e di revisione della storia e dello stereotipo degli Indiani d'America di maggiore invadenza. Ogni artista ha selezionato media artistico-estetici differenti e modalità diverse di elaborazione. Nel lavoro dei

primi lo stereotipo è stato ripreso, scomposto e riproposto adottando il filtro di una lente culturale “invertita”, in grado di modificarne senso e contorni e alla fine vanificandone la natura stessa di stereotipo. Nei dipinti di Scholder l'immagine dell'Indiano è stata deformata, ribaltata e rivestita di elementi iconici tratti dal repertorio angloamericano, resi con sguardo ironico e sarcastico al punto da sovvertire l'essenza stessa dei cliché angloamericani e perfino da sottrarre, in qualche caso, alla rappresentazione dell'Indiano ogni valore etnico: le composizioni figurative – anche quelle su tema indiano – s'impongono inequivocabilmente come arte contemporanea. Nelle opere di Jungen lo stereotipo, al contrario, è stato riprodotto distruggendo l'originale, trasformando un manufatto consumistico in un “autentico” artefatto nativo e convertendolo alla fine in uno status symbol. Un perfetto circolo che restituisce al pubblico non nativo lo stesso prodotto che, pur rivoltato, ritagliato e riassembleto, mantiene inalterata la sua natura di simbolo sociale idoneo a soddisfare lo “strano conforto” inseguito dai consumatori bianchi.

Obiettivo del lavoro di Luna e di Heap of Birds è invece la correzione della storia e della memoria di parte non nativa. Attraverso le performance e le installazioni di Luna si mette in scena il presente degradato delle culture indiane, parte dell'eredità post-coloniale. Intento di Luna è disorientare il fruitore rendendolo partecipe degli effetti della sua indebita appropriazione di elementi sottratti alle culture indiane e della inversa contro-appropriazione da parte dei Nativi di oggetti e simboli di matrice occidentale: una ibridazione che mescola nativo e non nativo in una commistione sempre a danno della parte indiana.

La correzione è messa in campo anche da Heap of Birds che si appropria di media occidentali – la scrittura prima di tutto – utilizzata per asserire l'effimera natura di ogni appartenenza identitaria. Ma l'artista si riappropria anche di spazi originariamente indiani dove, attraverso opere di *public art*, riafferma il valore del patrimonio e del retaggio nativo rettificando malintese nozioni di proprietà angloamericana.

Con i protagonisti dei romanzi di Sherman Alexie, infine si esercita il diritto di scardinare la convenzione letteraria dell'Indiano preda dell'alcool e confinato ai margini sociali: attraverso la modalità della defamiliarizzazione, l'immagine del nativo nordamericano è deformata e resa irricognoscibile. In molti racconti l'autore, inoltre, mette in pratica la stessa modalità applicandola ai bianchi, per una volta corrotti, sregolati ed emarginati in una inedita inversione di ruoli. Alexie, con ironia dissacrante, rimanda dunque il senso di una irreversibile incomunicabilità transculturale che non sembra preludere a redenzioni né a riconciliazioni e che non offre al lettore alcuna *closure*.

Ciò che si tramette attraverso l'opera degli artisti e dell'autore nativi è il risultato di un abile remix – da intendersi, come si è detto, nei termini di

combinazione di elementi preesistenti e di provenienza diversa risultante in creazioni originali e innovative – che si sostanzia nella domesticazione dell'esotico, nella de-esoticizzazione delle culture indiane d'America. Un registro unitario in cui, sebbene con formalità sue proprie, ogni artista rovescia la prospettiva occidentale in cui sono normalmente iscritti gli Indiani d'America e denuncia la vocazione predatrice delle pratiche dell'Occidente, asserendo l'inesistenza di una malintesa differenza gerarchica fra le società maggioritarie pensate come pragmatiche e “razionali” e le culture extraeuropee come magicamente seduttive.

Note

1. L'espressione e la nozione di *remix* sono importate dalla terminologia musicale e sono state adottate per definire la pratica di combinazione di contenuti preesistenti attuata in modo da salvaguardare al tempo stesso originalità e innovazione, producendo alla fine opere la cui integrità risulti inattaccabile (Gunkel 2015). L'applicazione della nozione al registro della produzione artistica è sembrata particolarmente adeguata per l'inerente richiamo da un lato alle disinvolute pratiche di predazione dell'Occidente e dall'altro alla capacità di riappropriazione e restituzione di elementi nativi elaborata dai produttori extraeuropei. Gli effetti del remix si richiamano alla pratica del “Giving back” e sembrano appropriatamente condensarsi in quanto afferma l'artista di origine mista francese/cree Jaune Quick-to-See-Smith quando dice: «Pensa a te stesso come a un catalizzatore che crea increspature e poi onde, [pensa] che tutto ciò che esponi, tutto ciò che scrivi, in qualsiasi posto tu vada toccherà una, poi due poi più persone» (1992: 68-69).

2. A differenza dello stereotipo che congela e reifica soggetti e oggetti producendo omogeneità in modelli identitari statici, l'archetipo produce eterogeneità, suggerendo il continuo movimento dell'identità da cui discende il suo carattere vivo e attivo (cfr. Vickers 1998: 6-7).

3. Scholder nacque a Breckinridge nel Minnesota, nel 1937, da padre indiano e madre di origine europea. Negli anni Cinquanta frequentò il Liceo Pierre, in South Dakota, dove ebbe fra i suoi insegnanti il pittore nativo Oscar Howe che ne favorì l'avvicinamento all'arte contemporanea. Completò i suoi studi presso l'Università del Kansas, il Wisconsin State College di Superior e il Sacramento City College dove studiò con Wayne Thiebaud e dove presentò per la prima volta alcune sue opere in una mostra personale nella Art Gallery del City College. Thiebaud invitò Scholder a unirsi a lui, a Greg Kondos e Peter Vandenberg nella progettazione di una Galleria Cooperativa a Sacramento. Dopo essersi laureato presso la Sacramento State University, nel 1957, Scholder partecipò nel 1961 alla realizzazione del *Rockefeller Indian Art Project* presso l'Università dell'Arizona dove, successivamente, insegnò dal 1961 al 1964, quando infine entrò a far parte dello staff dei docenti dello IAlA di Santa Fe.

4. Nel breve filmato presentato in occasione dell'inaugurazione della mostra personale dell'artista *Indian/not Indian* al *National Museum of the American Indian* (Washington, D.C. 2008) confluiscono alcune emblematiche affermazioni di Scholder che ne trasmettono il *sense of humor* e la vocazione autoironica. Molte di esse furono non a caso smentite dai fatti. Dice tra l'altro: «Penso che un artista si trovi sempre a dover combattere contro ciò che lo ha reso famoso», «Ho spesso rilasciato dichiarazioni che non faccio dichiarazioni», e anche «Ho giurato che non avrei mai raffigurato l'Indiano», «Sono molto fiero di essere per un quarto luiseño, ma non sei niente se sei “un quarto”», e ancora: «L'artista deve sempre ricercare la verità ma credo che la verità sia in realtà un po' sopravvalutata».

5. Nelle scelte confluisce, almeno in parte, la considerazione del ritorno economico: l'arte etnica è infatti tutt'ora inscritta in una nicchia "riservata" nei mercati dell'arte contemporanea. Non è un caso che «alcuni artisti nati e cresciuti in una riserva e con nomi non nativi adottino nomi d'arte indiani e titolino le proprie opere in modo che si richiamino inequivocabilmente alla propria indianità» (Tiberini 2014: 127). L'espressione – e l'implicita dichiarazione – dello status nativo si congiunge pertanto all'accesso a una quota parte relativamente sicura del mercato dell'arte; al contrario il rifiuto di ogni etichetta etnica a favore del riconoscimento dello statuto di artista contemporaneo *tout court* equivale implicitamente alla rinuncia dei potenziali benefici economici associati alla propria ascendenza etnica.

6. In un suo celebre saggio Jonathan C. King (1986: 92), ad esempio, afferma: «Termine cruciale nell'arte indiana è indiano... L'arte indiana deve essere prodotta da Indiani, ma relativamente a ogni suo altro attributo può essere definita indiana, tradizionale o contemporanea dal suo produttore o dall'osservatore».

7. L'opera e la carriera dell'artista sono state analizzate in una recente monografia da Bill Anthes (2015).

8. Il *cut-up* è una *tecnica letteraria* stilistica che consiste nel tagliare fisicamente un testo scritto lasciando intatte solo parole o frasi, mescolandone i frammenti e ricomponendoli in un nuovo testo che, senza filo logico e senza seguire la corretta sintassi, mantiene un suo senso. Fu adottata negli anni Venti del secolo scorso nell'ambito della corrente del Dadaismo che ebbe tra i suoi fondatori l'artista rumeno naturalizzato francese Tristan Tzara.

Figura 1

Fritz Scholder: *Super Indian n. 2*, 1971, olio su tela. Collezione Richard e Nancy Bloch



Figura 2

Fritz Scholder: *Indian with Beer Can*, 1969, olio su tela. Collezione Ralph e Ricky Lauren

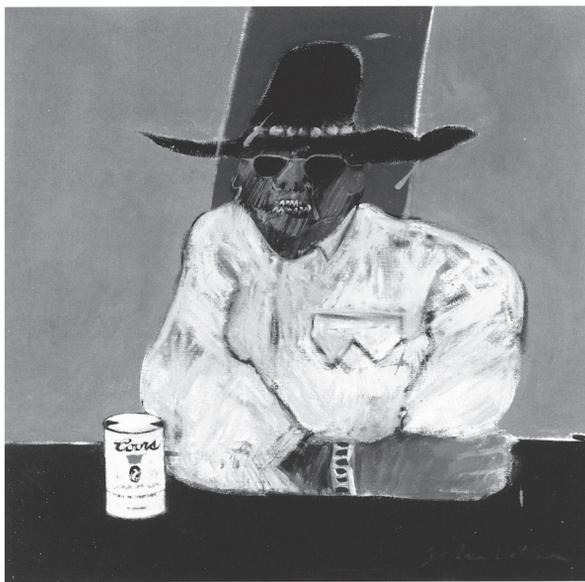


Figura 3

Fritz Scholder: *Mystery Man n. 5*, 1987, olio su pannello. Collezione Tom e Mary Jane McClain



Figura 4

Brian Jungen: *Prototype for Understanding n.4*, 1998, Collezione Claudia Beck e Andrew Gruft

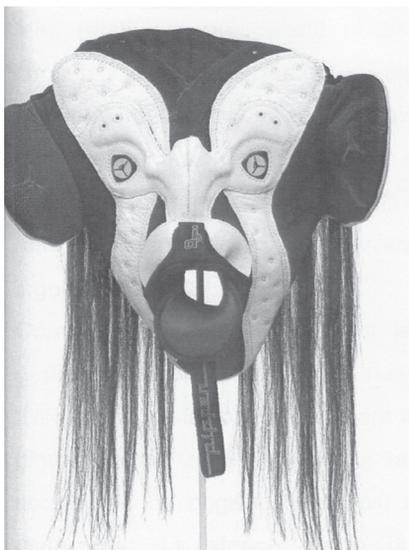
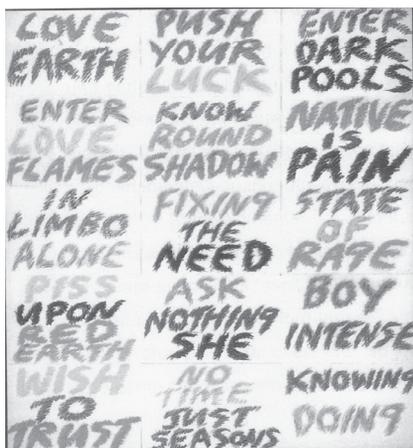


Figura 5

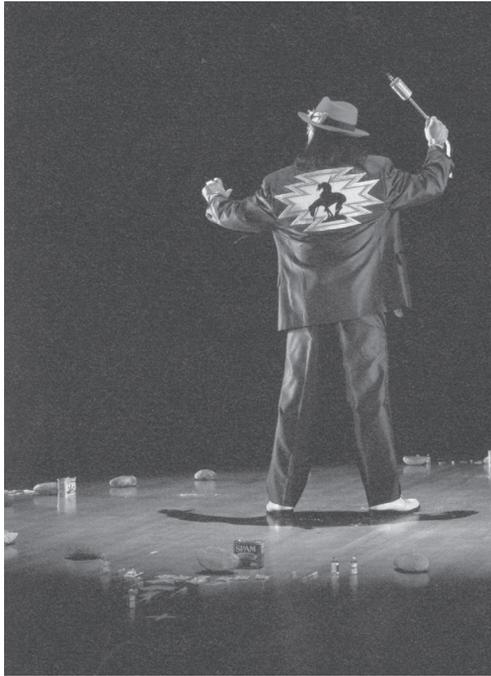
Edgar Hachivi Heap of Birds: *What Makes a Man? Self*, 1988. Collezione Denver Art Museum



Heh No Wah Maun Stun He Dun (What Makes a Man? Self), 1988. Pastello su carta. 2,20 x 3 m. Collezione del Denver Art Museum, Colorado.

Figura 6

James Luna: James Luna nel corso della performance *Emendatio*, Biennale di Venezia 2005



Bibliografia

- Alexie, S. 1992. *The Business of Facydancing. Stories and Poems*. New York: Hanging Loose Press.
- Alexie, S. 1998. *Smoke Signals*. New York: Miramax Books.
- Alexie, S. 2000. *The Toughest Indian in the World*. New York: The Atlantic Monthly Press.
- Amselle, J.-L. & E. M'Bokolo 2008 [1985]. *L'invenzione dell'etnia*. Roma: Meltemi.
- Anthes, B. 2015. *Edgar Heap of Birds*. Durham: Duke University Press.
- Archuleta, M., Meyers, M., Shaffer Nahmias, S., Woodsum, J. A. & J. Yorba 1994. *The Native American Fine Arts Movement. A Resource Guide*. Phoenix: Heard Museum Press.
- Chaat Smith, P. 2009. *Everything You Know about the Indians is Wrong*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Evans, S. F. 2001. Open Containers: Sherman Alexie's Drunken Indians. *American Indian Quarterly*, 25: 46-72.

- Gunkel, D. J. 2015. *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*. Cambridge: The MIT Press.
- Highwater, J. 1986. "Controversy in Native American Art", in *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, a cura di E. L. Wade, pp. 223-242. Easthampton: Hudson.
- Jungen, B., Chaat Smith, P. & C. Hopkins 2009. *Strange Comfort*. Washington: National Museum of the American Indian.
- King, J. C. H. 1986. "Tradition in Native American Art", in *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, a cura di E. L. Wade, pp. 65-92. Easthampton: Hudson Hill Press.
- Lowe, T. T. & P. Chaat Smith 2005. *James Luna. Emendatio*. Washington: Smithsonian Institution.
- Lucie-Smith, E. 1994. *Fritz Scholder: A Survey of Paintings*. Paso Robles: Nazraeli Press.
- Lukavic, J., Horton, J., Berkemeyer, E. et al. 2015. *Super Indian: Fritz Scholder 1967-1980*. München: Prestel.
- Montiel, A. 2005. The Art of George Morrison and Allan Houser. The Development and Impact of Native Modernism. *American Indian Quarterly*, 29: 478-493.
- Owens, L. 1992. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Owens, L. 1998. *Mixedblood Messages: Literatures, Film, Family, Place*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Ryle, J. 2007. Brian Jungen. *National Museum of the American Indian*, 8, 1: 18-24.
- Scholder, F., Taylor, J., Peterson, W., Maass, R. A. & R. H. Turk (a cura di) 1982. *Fritz Scholder*. New York: Rizzoli International.
- Shier, R. 2005. *Brian Jungen*. Vancouver: Douglas and McIntyre.
- Stokes Sims, L., Chaat Smith, P & T. T. Lowe (a cura di) 2008. *Fritz Scholder. Indian/not Indian*. München: Prestel.
- Tamisari, F. 2006. "La forza della performance. L'arte della contro-appropriazione degli indigeni australiani", in *La negoziazione delle appartenenze. Arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, a cura di L. Ciminelli, pp. 115-129. Milano: Franco Angeli.
- Tiberini, E. S. 2014. *Introduzione all'antropologia dell'arte. Arte nativa nordamericana*. Roma: CISU.
- Vickers, S. B. 1998. *Native American Identities. From Stereotype to Archetype in Art and Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Wade, E. L. (a cura di) 1986. *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*. Easthampton: Hudson Hill Press.
- White, E. L. 1997. Oscar Howe and the Transformation of Native American Art. *American Indian Art Magazine*, 23, 1: 36-44.

Riassunto

L'autrice tratta il tema negli spartiti specifici dell'arte e della letteratura nativa nordamericana inquadrandolo in una prospettiva "inversa" rispetto al registro della restituzione del ricercatore di materiali concreti e simbolici ai soggetti/oggetti della ricerca. Vi è pertanto illustrata e indagata la resa dell'esogeno importato nelle società native e rifluito nelle società maggioritarie in forme rielaborate e ibridate. Vi vengono proposti i casi selezionati di 4 artisti contemporanei, diversi per formazione, scelte estetiche e media d'elezione – Fritz Scholder, James Luna, Edgar Hachivi Heap of Birds e Brian Jungen – che, ciascuno con modalità proprie, trasmettono il senso di una originale reinterpretazione di elementi nativi esportati al di fuori dei circoli nativi e re-importati nelle società di appartenenza. Un détour sul repertorio di alcune opere dello scrittore spokane Sherman Alexie fa da contrappunto all'analisi della produzione figurativa allo scopo di illustrare come, anche nella produzione letteraria nativa di autore odierno, il bisogno di derubricazione di consumati stereotipi sia confermato e soddisfatto grazie a processi di attiva riappropriazione e, nel caso di Alexie, anche di provocatoria inversione di ruoli e caratteri. Il filo rosso della trattazione trova sostanza nel creativo remix che accoglie idee, materiali ed espressioni non nativi, ma che al tempo stesso non abdica alle nozioni di senso proprie delle società indiane d'America e che certifica quanto delle acquisizioni esportate sia stato – e sia tuttora – restituito ai non nativi chiudendo in certa misura un circolo.

Parole chiave: America nativa, arte nativa contemporanea, letteratura nativa contemporanea, ibridazione, restituzione.

Abstract

The author analyzes the theme within the framework of contemporary American Indian art and literature, so choosing a reversed perspective aimed at showing how selected non native items imported by the Natives are actually returned to the Euro-Americans in a creative remix. Through a selection of some of the most prominent American Indian artists' works – Fritz Scholder, James Luna, Edgar Hachivi Heap of Birds and Brian Jungen – different from one another for background, education, aesthetic choices and artistic media - the A. explores the extent and the different forms of the re-elaboration carried out by each one of them eventually resulting in the deconstruction of the most popular stereotypes of the American Indian and the invention of new reversed characters. Besides to the inventory of native figurative art the case of Sherman Alexie, a celebrated Spokane writer is offered, whose works seem to confirm, in native literature, the need for a re-elaborated version of the image of the Indian and of an adjustment in its representation. In Alexie's works this is always presented in a somewhat challenging way. The fil rouge of the article shows that in both artistic realms the skillful remix is obtained by blending native and non native elements that finally succeeds in offering an often ironic answer to some of the enduring white stereotypical images of the Indian. Key words: Native America, American Indian contemporary art, American Indian contemporary fiction, hybridization, restitution.

Articolo ricevuto il 30 settembre 2015; accettato in via definitiva per la pubblicazione il 28 aprile 2016.