



Valeria Curcio

Le anomalie umane La figura del Coyote nella terra di frontiera indiano-americana

Nell'immaginario indiano-americano, il Coyote è la figura mitica per eccellenza. In una cultura spesso dimenticata e relegata ai margini della società, questa figura si carica di connotazioni simboliche e incarna lo spirito creativo indomito ed inesauribile. Il Coyote diviene dunque espressione artistica orale e scritta, in continua evoluzione e metamorfosi, sempre alla ricerca di nuovi spazi e barriere da superare. A fare da sfondo alle mie riflessioni sulle 'animanomalie umane' ci sono i quadri dell'artista californiano Harry Fonseca, nato a Sacramento, in California, nel 1946 e morto nel 2006. Profondamente legato alle sue origini Maidu, Fonseca ha tratto ispirazione dalla cultura nativa americana per filtrare una nuova visione della società e del mondo. Nel 1979 Fonseca iniziò a lavorare ad alcuni schizzi che ritraevano in versione moderna la figura del Coyote, ora con le scarpe da ginnastica, ora con chiodo e jeans. Ed è a partire da queste raffigurazioni che il mio discorso si dipanerà, rivolgendo particolare attenzione prima alla definizione delle identità e di uno 'spazio' di frontiera come quello indiano-americano, e poi si concentrerà sulla figura più generica dell'animale, che si rivela una presenza basilare nell'articolazione del concetto di 'umanità'.

Il titolo riassume i due punti fondamentali che verranno affrontati in questo lavoro, e che si

concretizzeranno nei dipinti dell'artista californiano Harry Fonseca.

L'idea è quella di riflettere, in primo luogo, sulla definizione del territorio di frontiera indiano-americano, 'borderland' in un certo senso, perché confinato nel corso degli anni e delle violente guerre contro gli invasori a territori via via più ristretti all'interno del continente nord-americano, ma 'borderland' anche per difendere uno spazio e dei diritti che spesso sembrano essere stati dimenticati. In secondo luogo, si analizzerà l'idea di animale, e a partire da qui si ridefinirà il concetto di essere umano non nella sua interezza, quanto piuttosto nella sua continua riarticolazione. Questa riarticolazione diventa indice di una frattura, di un'apertura propria dell'umanità, e rivela l'impossibilità di appartenere del tutto ad un ordine specifico.

Per sostenere quest'ultima idea, che svela la possibilità di una sorta di 'anomalia' negli uomini, nel senso deleuziano della parola, ossia come "fenomeno dei bordi", che designa "l'ineguale", "il ruvido", "l'asperità", "la punta di deterritorializzazione"¹, i quadri dell'artista californiano di origini Maidu² Harry Fonseca, nato a Sacramento nel 1946 e morto nel 2006³ si sono rivelati una presenza fonda-

¹ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003, p. 363.

² Maidu, gruppo di nativi americani originari del Nord della California.

³ Cfr. www.harryfonseca.com, consultato il 09/05/08.



mentale. Fonseca, difatti, è diventato il punto d'incontro tra l'indagine sulla cultura nativa americana, di cui si fa portavoce attraverso i suoi dipinti, e l'immagine ambivalente dell'animale-umano aborigeno, il Coyote. Nella serie di dipinti a cui Fonseca inizia a lavorare a partire dal 1979, il Coyote è il protagonista assoluto e l'artista lo ritrae sempre in maniera diversa: a volte come divinità, altre volte come essere umano o animale, insomma come "una forza della natura che crea, distrugge e trasforma, ridicolizza il conformismo sociale e i suoi rigidi parametri comportamentistici."⁴

Questo mammifero con caratteristiche simili ad un lupo è molto conosciuto nel territorio nativo; emblema del moderno pan-indianismo, diventa un trasformista nei quadri di Fonseca: è ritratto in forma autobiografica in *When Coyote Leaves the Reservation*, mentre balla in *Coyote Dancer*, in una moderna versione dello zio Sam in *Shuffle Off to Buffalo*, con jeans e giubbotto in pelle in *Saint Coyote*, a metà tra il sacro e il profano in *Coyote Chief with Cigars*.

Nei suoi tratti, a volte eccessivi e altre volte ironici, si concretizza quell'idea di *colonial mimicry* teorizzata da Homi Bhabha nel libro *The Location of Culture*, dove non solo l'imitazione si rivela un valido strumento di sovvertimento delle regole sociali, ma dove la stessa imitazione nasconde una differenza, uno slittamento che si rivela attraverso un processo continuo di disconoscimento⁵. Dipingere il Coyote con gli indumenti e gli oggetti più disparati, ma immediatamente riconoscibili all'universo occidentale (vedi il chiodo, le sneakers, i jeans ma anche lo skateboard, la camicia hawaiana nei disegni successivi), lo rende una 'metonimia della presenza', e chi lo guarda è spiazzato due volte da una visione che rende il discorso coloniale ambivalente e improprio. E nella fissazione coloniale, a metà tra sguardo e immobilismo, si nasconde la crisi del discorso coloniale e la crisi del soggetto. Il soggetto si ritrova a guardare qualcosa non conforme all'idea che aveva, e questo non solo mette in dubbio l'univocità del discorso ma inserisce la possibilità di un'altra presenza fino ad ora inesistente. Ed è proprio pensando a questa presenza 'altra' come prodotto di nuovi significati culturali e nuova possibilità di rappresentazione, che i quadri di

Harry Fonseca hanno aperto la strada a nuove riflessioni.

Fonseca, dunque, servendosi di questa immagine a volte in maniera irriverente, offre una prospettiva più articolata delle popolazioni indiano-americane, nel suo caso soprattutto di quelle dell'area californiana, e offre una città divisa tra europei, asiatici e ispanici, in un melting pot che è la celebrazione della diversità culturale. Questa sua volontà di affermazione non si limita solo ai quadri che raffigurano il Coyote, ma trova espressione e concretezza in *Creation Story*, serie di raffigurazioni dedicate alla mitologia *Maidu*, e si evince ancora da una rilettura dei pittogrammi e dei petrogrammi dell'area sud occidentale americana intitolata *Stone Poems*, oppure, in maniera ancora più concreta, nella serie *The Discovery of Gold and Souls in California*, canovacci raffiguranti croci di colore nero spolverate d'oro e coperte di ossido e impronte di mani.

Fonseca è un artista profondamente immerso nella cultura proteiforme del suo paese natale, la California. Fortemente influenzato dalle sue radici hawaiane, portoghesi e *Maidu*, egli mescola nei suoi lavori elementi della tradizione mitologica nativa all'espressionismo astratto, alla pop art, all'arte figurativa e alla landscape art, per ricercare e realizzare la sua personale visione del mondo.

La liminalità e la multiculturalità del territorio californiano, così centrale nella pittura di Fonseca, diventa il punto di snodo per iniziare a parlare, anche più genericamente, dello spazio indiano-americano, la cui definizione si è rivelata basilare per comprendere le popolazioni native ed il profondo legame etico che c'è tra di esse e la natura. Il limite, quindi, che fa da sottofondo alle mie riflessioni sulla frontiera indiano-americana prima, e sulle 'animanomalie umane' poi, diventa per forza di cose qualcosa che non intende de-limitare, bensì complicare, ispessire, accrescere, e che intende aprirsi a riflessioni continue su aspetti che riguardano l'eterogeneità e la molteplicità dei soggetti, in un continuo interrogarsi su tutto quello che ci circonda, e che mostra anche l'impossibilità di un'analisi risolutiva.

Nel percorso di studio e di lettura delle popolazioni aborigene americane, è evidente che l'esistenza e l'inesistenza sull'indiano è un elemento indispensabile alla terra americana stessa: il nativo americano è una figura centrale per la storia del continente, non solo perché i nativi americani lo hanno abitato per primi e lo abitano da migliaia di anni, "ma perché" scrive Franco Meli "la trasformazione

⁴ Luciano Federighi e Franco Meli, *Letterature afro-americana, chicana e degli indiani d'America*, Jaca Book, Milano 1993, pp. 126-127.

⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 1994.



dei coloni europei in americani è stata stimolata dalle stesse forze, dagli stessi influssi ambientali che hanno caratterizzato le popolazioni aborigene⁶.

È doveroso ricordare che la condizione nativa ha subito nel corso del tempo continue e brutali modifiche causate essenzialmente dallo scontro con l'invasore, con lo straniero bianco, ora spagnolo, ora francese, ora inglese o americano. Con il passare del tempo e con l'avvicendamento di rovinose guerre, le popolazioni native sono state relegate in spazi sempre più angusti, fino a quando fra il 1891 e il 1898, sulla base di trattati del tutto discutibili, i nativi vennero confinati per sempre nelle riserve. Soltanto nel 1934, con l'*Indian Reorganization Act*, gli indiani riuscirono ad ottenere qualche diritto in più e a vedersi aumentare i territori a loro disposizione.

Sebbene nel corso degli anni questo spazio sia andato sensibilmente restringendosi, l'universo culturale indiano ne ha notevolmente guadagnato dedicandosi, sempre con maggiore attenzione, alla conservazione e preservazione dei propri territori, emblemizzati sia dalle riserve, luogo in cui i nativi ritrovano, nel bene e nel male, le proprie origini, e sia più generalmente emblemizzati dalla terra, fonte di sostentamento e segno tangibile di una continuità a cui essi feroce-mente si aggrappano.

L'importanza del concetto di 'terra' fornisce lo spunto per una riflessione più profonda sulla definizione di *place*. In maniera particolare l'idea di *place* viene sviluppata all'interno di una ontologia cosiddetta 'spaziale', come ci suggerisce Lawrence Grossberg ri-letto da Stephen Crofts Wiley nel saggio *Spatial Materialism. Grossberg's Deleuzean Cultural Studies*, ed è riformulata come: "An articulation of materials, bodies, discourses and affects – a process that can occur on a wide range of scales and scopes."⁷

Se quindi la definizione di 'luogo' presuppone un'attenzione particolare che spazia dal pubblico al privato, le identità politiche che si formano al suo interno vanno necessariamente riarticolate non più secondo una logica bipolare, ma secondo una politica alternativa che metta in luce quanto la formazione delle 'singolarità' possa essere rivolta alla costituzione di una collettività frutto dell'incontro con altri corpi. In questo caso specifico, la

collettività indiano-americana si confronterà con un'altra collettività, quella del continente americano, frutto a sua volta dell'incontro di altri corpi⁸ e spazio in cui il bordo si alimenta dell'eterogeneità e della molteplicità dei soggetti.

La centralità del concetto di 'relazione', sottesa all'idea di Grossberg, diventa perciò un invito ad organizzare quella pratica di *spatial becoming* che conduca ad una politica dell'incontro e all'articolazione ed accettazione delle differenze⁹; questo invito mi è sembrato il tentativo di Harry Fonseca di dipingere il Coyote nelle sue continue trasformazioni, sempre in bilico tra una natura umana e una natura non umana, ed espressione, perciò, della mutevolezza che caratterizza le soggettività.

Il discorso sul territorio di frontiera indiano-americano e sulla costituzione dei soggetti nativi è allora costantemente in divenire, così come è costantemente in divenire la definizione stessa di natura umana come si evince dai dipinti di Fonseca. E all'interno di riflessioni di carattere socio-politico il salto dall'umano al non-umano potrebbe apparire ancora più complicato. In realtà è la definizione stessa di umanità ad apparire controversa, ora delineata sulla base del linguaggio, ora sulla base di una responsabilità etica; definirla in base a delle 'animanomalie', è parimenti complesso e costellato di limitazioni.

In questo salto azzardato proprio la figura del Coyote ritorna spesso alla mente facendo quasi da sfondo al discorso e lasciandolo oscillare tra una dimensione a volte concreta e altre volte astratta, forse perché è lo stesso Coyote, così come ci è stato presentato nei quadri di Fonseca, ad essere raffigurato a metà tra il sacro e profano, tra il divino e il terreno, tra il mito e la leggenda, "ostile ad ogni genere di domesticità, maturità, modestia e fedeltà, sempre alla ricerca di nuove possibilità, di limiti da superare."¹⁰ Proprio nel fatto di essere definito come un mito, senza specifi-

⁶ Federighi e Meli, *Letterature afro-americane*, cit., p. 97.

⁷ Stephen B. Crofts Wiley, *Spatial Materialism. Grossberg's Deleuzean Cultural Studies*, "Cultural Studies", XIX, 1 (2005), p. 65.

⁸ Ivi, p.78: "Identity politics is often based on one-dimensional and essentialist definitions of identity, as if human subjects could be adequately understood using one or two stable lines of difference (e.g. 'white male', 'Canadian', 'Hispanic', 'Black lesbian', 'young Republican' or 'Muslim fundamentalist'). Politics then becomes primarily a matter of 'the representation of ideological subjects'... Instead, argues Grossberg, there is a 'need for a radical rethinking of political identity (and the possibilities of collective agency)', a new politics of belonging without identity, a notion of what might be called singularity as the basis for an alternative politics'..."

⁹ Ivi, p. 80.

¹⁰ Federighi e Meli, *Letterature afro-americane*, cit., p. 127.



che connotazioni, ma in grado di influenzare la realtà e il destino degli uomini, il Coyote può far rivivere il divenire animale dell'uomo, può diventare una figura umana in trasformazione, in via di definizione. Nella pittura di Fonseca questo è diventato più che mai evidente e ha aperto la figura mitica del Coyote a continue forze che la scomponono e la ridisegnavano ogni volta in maniera diversa.

Nel complicato rapporto che s'instaura tra umano, inumano, e non umano appare chiaro quanto nella definizione dei tre tratti si riveli la condizione stessa dell'uomo. Tralasciando qui il rapporto paradigmatico umano/inumano e riflettendo invece su quello umano/non umano, già il filosofo italiano Giorgio Agamben, nel suo libro *L'aperto. L'uomo e l'animale* si interroga "sulla soglia critica che produce l'umano, che distingue e insieme approssima umanità e animalità dell'uomo, decidendo "ogni volta e in ogni individuo, dell'umano e dell'animale, della natura e della storia, della vita e della morte"¹¹.

Secondo Agamben l'umanità si realizza nella frattura che percorre tutto l'essere umano e che lo separa dall'animale nel suo stesso corpo. Se è allora già all'interno dell'uomo che queste fratture tra vita organica e inorganica, animale e vegetale, animale e umana si delineano, per Agamben vale la pena riproporre la questione dell'umanesimo in modo nuovo e vale la pena lavorare su questi confini mobili per chiedersi dov'è che nell'uomo si è verificata questa rottura a doppio senso, tra uomo e animale e tra animale e uomo.

Il filosofo e il medico francesi Gilles Deleuze e Felix Guattari articolano la complessità della questione 'animale' aprendo il soggetto umano ad una serie di molteplicità ed eterogeneità che lo caratterizzano. Nel libro, tradotto in italiano con il titolo *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, essi affermano che il divenire-animale dell'uomo è reale, quello che non è reale è l'animale che egli diviene. Il divenire, cioè, non può avere un termine, o meglio deve essere il termine di un altro divenire, il soggetto di un blocco¹².

Questo divenire-animale diventa dunque un movimento, un'articolazione, il superamento di una soglia, di una zona dove le intensità sono lasciate libere nelle loro forme e nei loro significati; in breve è un movimento senza alcuna pretesa di determinazione. Ed è, per ricontestualizzare l'immagine nel territorio nativo americano, lo stesso movimento presente

nei quadri di Fonseca, un movimento che lascia slittare il mito del Coyote da tratti non umani a tratti umani, in una danza che fa del mito il bordo, e del bordo l'anomalia.

Il senso delle 'animanomalie' del titolo è racchiuso tutto qui: in un insieme di posizioni che si aprono a nuove forze, nella punta di deterritorializzazione accennata all'inizio, e nel luogo dove "Anomalous' thus means that 'becoming-animal' is something that itself cannot be terminated either by a limit or by a language"¹³. La spiegazione del termine 'anomalia', come 'bordo' e perciò 'bordo animale dell'uomo', che riprende anche la prima parte del titolo, conferma quella sorta di approssimazione tra l'umano e l'animale di cui parla Agamben ne *L'aperto* e fa riflettere sulla connaturalità umana di queste stesse anomalie, nonostante l'uomo cerchi di negarle rimarcando l'impossibilità di entrare in rapporto con esse.

Agamben parla di un dispositivo, di una 'macchina antropologica' che serve all'uomo per riconoscersi come tale, "... una macchina ottica costituita da una serie di specchi in cui l'uomo, guardandosi, vede la propria immagine già sempre deformata in fattezze di scimmia"¹⁴. In realtà poi, nell'ultima parte del libro Agamben auspica l'inzeppamento di questa macchina antropologica, auspica la scomparsa della necessità di definire i contorni umani e non umani e la necessità, invece, di esibire "lo iato che separa - nell'uomo - l'uomo e l'animale, rischiarsi in questo vuoto: sospensione della sospensione, tanto dell'animale che dell'uomo"¹⁵.

Da qui l'idea che dentro ogni genere si possa creare una sorta di soglia che consenta un attraversamento continuo, uno slittamento con ampia libertà di movimento all'interno di confini stabiliti. Con la definizione di 'limite' teorizzata dal filosofo franco-algerino Jacques Derrida, l'idea del 'divenire animale' si è precisata ancora di più: dal punto di vista di Derrida e del pensiero decostruzionista è impossibile appartenere del tutto e incondizionatamente ad un genere preciso. Oltre a separare ciò che dentro e ciò che è fuori, il limite diventa una membrana permeabile che consente una partecipazione mobile e un'oscillazione continua, quella che Derrida definisce "parte-

¹¹ Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

¹² Deleuze e Guattari, *Millepiani*, cit., pp. 356-357.

¹³ Gerald L. Bruns, *Becoming-animal (Some simple ways)*, "New Literary History", 38 (2007), p. 706.

¹⁴ Agamben, *L'aperto*, cit., p. 34.

¹⁵ Ivi, p. 94.



cipazione senza appartenenza - un *prender parte a senza essere parte di*¹⁶.

Ed in questo attraversamento di barriere mobili appare chiaro che la distinzione tra 'umano' e 'non umano' resta in sospeso, e che la figura del Coyote può ricondurci ad una dimensione mitica di inceppamento, di stato d'arresto dove l'umana animalità resta ancora da esplorare e dove il mito stesso, raffigurato ai limiti, diventa quell'apertura', quello spazio vuoto di cui parla Agamben, capace di affermare l'umanità nella sua improprietà.

Bibliografia

Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Bhabha H., *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 1994.

Bruns G. L., *Becoming-animal. (Some simple ways)*, New Literary History, 2007.

Crofts Wiley, Stephen B., *Spatial Materialism. Grossberg's Deleuzean Cultural Studies*, in "Cultural Studies", vol. 19, n° 1, January 2005.

Deleuze G., Guattari F., *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003.

Derrida J., *The Law of Genre*, in P. Brunette e D. Willis, *Screen/Play. Derrida and Film Studies*, Princeton University Press, Princeton, N. J 1989.

Federighi L., Meli F., *Letterature afro-americana, chicana e degli indiani d'America*, Jaca Book, Milano 1993.

Sitografia

<http://www.harryfonseca.com>

¹⁶ Jacques Derrida, *The Law of Genre*, in Peter Brunette e David Willis, a cura di, *Screen/Play. Derrida and Film Studies*, Princeton University Press, Princeton N. J. 1989, p.46.