





Storie del ragno e della tela.  
Trasformazioni di un *topos* culturale  
dentro e oltre il testo

a cura di Irene Zanot e Gabriele Quaranta

eum

Isbn 978-88-6056-890-8 (PDF)  
Prima edizione: dicembre 2023  
©2023 eum edizioni università di macerata  
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata  
info.ceum@unimc.it  
<http://eum.unimc.it>

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

## Indice

- 7    Introduzione  
di Irene Zanot e Gabriele Quaranta
- Francesca Chiusaroli
- 13    Ragni, vermi, bachi, pesci, uccelli, nelle maglie della rete digitale: referenza semantica e iconicità per la rappresentazione linguistica di un bestiario di animali non fantastici dell'universo di Internet
- Elisa Coletta
- 45    La poesia della trama e dell'ordito. Intervista a Sidival Fila
- Valerio Massimo De Angelis
- 53    Tele e storie: l'intreccio del reale in *Ceremony* di Leslie Marmon Silko
- Costanza Geddes da Filicaia
- 73    I ragni, inesauribile sorgente di meraviglia, nell'opera di Primo Levi
- John Mc Court
- 83    «Arachne starts with Ovid and finishes with me»: il mito di Aracne nella poesia di Michael Longley
- Claudio Micaelli
- 91    L'immagine del ragno nella tradizione culturale cristiana: spunti di riflessione da Tertulliano all'età moderna
- Gabriele Quaranta
- 119    Dialettica, Industria, Opera Vana: Aracne e la ragnatela nell'allegoria figurativa fra XVI e XX secolo

- Irene Zanot  
141 Dalle «*toiles*» della legge ai «*plafonds*» baudelairiani:  
osservazioni attorno al campo lessicale della *araignée*

Valerio Massimo De Angelis

Tele e storie: l'intreccio del reale in *Ceremony* di Leslie Marmon Silko

Il primo personaggio (se così possiamo definirlo) di *Ceremony* di Leslie Marmon Silko appare in uno degli inserti poetici che costellano il romanzo, un canto che in questo caso è una sorta di prefazione in versi cui spetta il compito di tracciare l'orizzonte complessivo dell'universo rappresentato nel romanzo. Anzi, il romanzo inizia proprio con una doppia denominazione del personaggio, «Ts'its'tsi'nako, Thought-Woman», sia in keres (la lingua delle popolazioni pueblo del New Mexico) sia in inglese, con il nome nativo che opera come vero nome proprio e quello inglese che invece è la traduzione di uno dei tanti nomi che in molte tradizioni native americane vengono assegnati a un individuo nel corso della sua vita, perché ne rispecchiano la personalità o perché rimandano a qualche particolare episodio:

Ts'its'tsi'nako, Thought-Woman,  
is sitting in her room  
and whatever she thinks about  
appears<sup>1</sup>.

Ts'its'tsi'nako è definita Donna-Pensiero perché, assieme alle sorelle Nau'ts'ity e Itcts'ity'i, secondo la mitologia pueblo ha creato letteralmente l'universo pensandolo, nominandolo, e raccontandolo. Nel momento in cui si passa dalla fase del pensiero a quella della parola, la Donna-Pensiero acquisisce un altro appellativo:

<sup>1</sup> Leslie Marmon Silko, *Ceremony*, New York, Penguin, 1977, p. 1.

Thought-Woman, the spider,  
 named things and  
 as she named them  
 they appeared<sup>2</sup>.

La figura della Donna-Ragno è centrale in «a number of Native American traditions», in cui è «creator of the universe and an important source of cultural wisdom and social values. Also called Thought Woman and Grandmother Spider, this divine figure uses the power of her imagination, womb, abdominal spinneret glands, intellect, emotions, and voice to bring humans into existence and help them develop balanced identities and harmonious communities»<sup>3</sup>.

Il passaggio successivo è dal nominare al raccontare, ma nell'ultima strofa del canto questa azione non è compiuta dalla Donna-Pensiero o Donna-Ragno, ma dalla voce narrante: «I'm telling you the story / she is thinking»<sup>4</sup>. Questo significa che l'intero romanzo si presenta come il racconto verbale di un racconto mentale, la "traduzione" in termini linguistici e narrativi della rete di vicende che la Donna-Pensiero sta intrecciando nella sua mente.

In effetti, *Ceremony* può essere considerato la storia di come si costruisce una storia, o meglio di come ogni storia sia un intreccio di altre storie, una tela infinita in cui tutto è potenzialmente collegato a tutto. Anche la cerimonia che dà il titolo al romanzo più che qualcosa di "agito" è qualcosa di "narrato" – più che un rito, che replica mimeticamente sul piano dell'azione drammatica un qualche mito fondativo, è appunto un mito, il racconto che è il nucleo di significato del rito, e che si basa, come tutti i racconti, sul principio dell'intreccio, ovvero di quella interconnessione tra eventi e personaggi che non necessariamente

<sup>2</sup> Ivi.

<sup>3</sup> Matthew Teorey, *Spinning a Bigendered Identity in Silko's Ceremony and Puig's Kiss of the Spider Woman*, «Comparative Literature Studies», 47, 2010, p. 1. La Donna-Ragno ha il potere di intessere reti di linguaggio e di significato che aiutano a «make communal, transcendent meaning out of human experience» (Paula Gunn Allen, *Introduction*, in *Spider Woman's Granddaughters: Traditional Tales and Contemporary Writing by Native American Women*, ed. By Paula Gunn Allen, New York, Random House, 1989, p. 1).

<sup>4</sup> Silko, *Ceremony*, cit., p. 1.

te rispetta le norme della immediata consequenzialità logica e cronologica (quelle della *fabula*) e che invece è il risultato di una complessa operazione di scomposizione e ricomposizione del flusso temporale.

Il racconto-cerimonia di *Ceremony* segue le varie fasi del tragitto tutt'altro che lineare e unidirezionale attraverso il tempo e soprattutto dello spazio compiuto dal protagonista Tayo, un *mixed-blood* pueblo che ha combattuto nel Pacifico durante la Seconda guerra mondiale e che all'inizio del romanzo è ricoverato in un ospedale psichiatrico perché affetto da stress post-traumatico, innescato dall'aver assistito alla morte del cugino, Rocky. La riserva di Laguna dove è ambientata gran parte della vicenda si trova in New Mexico, nei pressi del più antico insediamento urbano nordamericano, Ácoma, e confina con i territori della nazione navajo, più a ovest. Al tempo dell'ambientazione del romanzo l'area ospitava una delle più grandi miniere di uranio a cielo aperto del mondo, la Jackpile Mine, e a poca distanza c'è Los Alamos, il sito del Manhattan Project che creò e testò la prima bomba atomica. Per una felice ironia della storia, l'attuale "Secretary of the Interior", ovvero la titolare del ministero che si occupa di terra e risorse naturali, Debra Anne Haaland, è una pueblo di Laguna...

La cerimonia che dovrà curare Tayo (da che cosa, lo vedremo meglio più avanti) comporta una serie di spostamenti attraverso lo spazio del territorio che si estende attorno alla riserva, nel corso dei quali il giovane incontra varie figure di *medicine men* (e *women*), ovvero di sciamani e sciamane che lo spingeranno a riconsiderare il suo rapporto conflittuale con entrambe le tradizioni culturali di cui è innervata la sua identità ibrida ma dalle quali si sente escluso, quella bianca e quella indiana. L'obiettivo finale di questa cerimonia è, fondamentalmente, quello di permettere a Tayo di *raccontare* una sua storia, in cui lui non sia più vittima di circostanze che vanno oltre il proprio controllo e che hanno determinato il suo destino fino ad allora: l'essere figlio illegittimo di un messicano che non conosce, l'aver subito il trauma dell'abbandono da parte della madre, la condizione di "figliastro" male accettato dalla sorella della madre («Auntie»), la perdita del cugino Rocky (per lui più che un fratello) e dello

zio Josiah (quasi un padre vicario, per Tayo), il rapporto autodistruttivo di amicizia con altri nativi dediti all'alcol, il senso di colpa prodotto dalla convinzione di aver causato la siccità che sta affliggendo la riserva quando, nella giungla delle Filippine, ha pregato affinché la pioggia incessante che tormentava lui e i suoi commilitoni avesse fine.

Questo nuovo racconto non può essere semplicemente una "ricostruzione" – deve essere qualcosa di nuovo, un'"invenzione", che non ambisce a rappresentare la "realtà" ma a modificarla creativamente utilizzando i frammenti del passato non solo di Tayo, ma di tutta la sua comunità e con essa anche dell'America "bianca", di cui volenti o nolenti Tayo e i pueblo fanno parte<sup>5</sup>. È ciò che gli insegna a fare il *medicine man* Betonie, che colleziona calendari ed elenchi telefonici, alcuni di prima della guerra (cioè, prima della "malattia" di Tayo), e li usa per le tradizionali pratiche sciamaniche – unendo quindi elementi delle due culture. Betonie ha infatti la funzione fondamentale di ricordare a Tayo «that his recovery depends on a ceremony that incorporates medicine/stories from different cultures and worlds because healing rituals need to adjust to the modern world with its multiple and interdependent racial groups»<sup>6</sup> – cioè, al mondo considerato come una rete, o una tela, di relazioni.

Per Betonie paradossalmente essere fedele alla tradizione significa cambiarla continuamente, perché questo è ciò che è sempre, "tradizionalmente", successo:

<sup>5</sup> L'inestricabile interconnessione tra cultura nativa e cultura euroamericana così com'è presentata e anche promossa da *Ceremony* è stata criticata da una serie di intellettuali appartenenti alle comunità nativo-americane, come per esempio Paula Gunn Allen, secondo la quale la storia mitica delle origini della tribù pueblo non dovrebbe essere «told outside the clan», per rispettare «the protectiveness of native people, particularly Pueblos, toward their traditions» (Paula Gunn Allen, *Special Problems in Teaching Leslie Marmon Silko's Ceremony*, «American Indian Quarterly», 15, Fall 1990, p. 383). Per una attenta analisi della complessità del dibattito sull'"apertura/chiusura" della cultura nativa rispetto a quella "bianca" v. John Hunt Peacock, Jr., *Origin Story: On Being a White Native American(ist)*, in *Beyond the Borders: American Literature and Post-colonial Theory*, ed. by Deborah L. Madsen, London, Pluto Press, 2003, pp. 51-64.

<sup>6</sup> Michelle Satterlee, *Landscape Imagery and Memory in the Narrative of Trauma: A Closer Look at Leslie Marmon Silko's Ceremony*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», 13, Summer 2006, p. 89.

The people nowadays have an idea about the ceremonies. They think the ceremonies must be performed exactly as they have always been done. [...] But long ago when the people were given these ceremonies, the changing began, if only in the aging of the yellow gourd rattle or the shrinking of the skin around the eagle's claw, if only in the different voices from generation to generation, singing the chants. You see, in many ways, the ceremonies have always been changing<sup>7</sup>.

Ma il personaggio che sancisce il completamento di questo processo è una donna, il cui nome, Ts'eh, richiama come per abbreviazione quello della Donna-Pensiero, o Donna-Ragno, Ts'its'tsi'nako. E in effetti a livello metaforico Ts'eh può essere considerata come una sorta di "incarnazione" della figura mitologica della Donna-Ragno, una sua manifestazione umana. Non casualmente, Ts'eh appare nel romanzo subito dopo un lungo inserto che riporta la storia di come «Spiderwoman» abbia aiutato suo nipote, «Sun Man», a ritrovare le nuvole rubate dal «Gambler», e quindi a riportare alla terra resa arida dalla siccità la benedizione della pioggia. Qui sembrerebbe evidente un'influenza dal mito della *Waste Land* eliotiana – e del resto molti e molte esponenti della *Native American Renaissance* hanno studiato letteratura all'università in un periodo, tra gli

<sup>7</sup> Silko, *Ceremony*, cit., p. 126. Questa visione plurima e mobile della tradizione ha suscitato reazioni controverse anche all'interno della comunità pueblo, e in particolare nel villaggio di Mesita, dove alcuni residenti "tradizionalisti" di Laguna si trasferirono quando l'arrivo del bisnonno bianco di Leslie Marmon Silko e di suo fratello nel 1870 per tracciare i confini della riserva e il loro successivo "mescolamento" interetnico con donne native produssero «all kinds of factions and trouble [that] complicate[d] the already complex politics at Laguna [and] upset Laguna ceremonialism» (Leslie Marmon Silko, *Storyteller*, New York, Seaver, 1981, p. 256). Dopo la pubblicazione del romanzo, due cittadini di Mesita, Tony e Wilma Purley, dichiararono che le cerimonie in esso rappresentate non erano autentiche, ma «like TV, just for entertainment» (cit. in Jane Sequoya, *How (!) Is An Indian? A Contest of Stories*, in *New Voices in Native American Literary Criticism*, ed. by Arnold Krupat, Washington, Smithsonian Institution, 1993, p. 469). Del resto, come è stato osservato, le «violations *Ceremony* makes in its use of Laguna ceremony do not preclude the novel's worth as a measure of the vitality of Native existence in the contemporary world. Indeed, [Silko's] appropriation of Laguna tradition and her imagination of it as emergent and transformative is in line with the spirit of experimentation and adaptability» che è centrale per la cultura pueblo e navajo (David A. Rice, *Witchery, Indigenous Resistance, and Urban Space in Leslie Marmon Silko's Ceremony*, «Studies in American Indian Literatures», 17, Winter 2005, p. 138).

anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, in cui Eliot era ormai un ineludibile punto di riferimento. Ma questa mitologia nativa *precede* quella eliotiana, e anche l'incontro con la religione cristiana. La scoperta di Eliot e più in generale del modernismo europeo e americano, per molti autori e molte autrici della letteratura nativa, è stata una sorta di *shock of recognition* – la rivelazione che la più sofisticata cultura letteraria angloamericana condivideva con la tradizione nativa tutta una serie di modalità di concettualizzazione e rappresentazione della realtà, a partire dalla sostituzione del principio della linearità temporale con quello della simultaneità per arrivare alla concezione dinamica della tradizione, intesa proprio da Eliot (in *Tradition and the Individual Talent*, del 1919) come rete mobile di relazioni che cambia la sua articolazione *a ritroso*, ogni volta che una nuova opera fa il suo ingresso: «the existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new»<sup>8</sup>. Sembra di sentire Betonie...

Allo stesso modo, nella costruzione del personaggio di Tayo potrebbero risuonare echi delle teorie di Michail Bachtin, se non fosse per il fatto che esse sono arrivate negli Stati Uniti solo nei tardi anni Sessanta. Ma il linguaggio usato dal teorico russo nel definire la differenza tra l'eroe classico e quello romantico sembra particolarmente adatto a illustrare le opposte tensioni cui è sottoposto Tayo – e a comprendere come egli infine si ridefinisca come personaggio moderno e anche postmoderno, caratte-

<sup>8</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1934, p. 15. Ma per smantellare l'usuale contrapposizione tra tradizione nativa americana e modernità "occidentale" si possono chiamare in causa anche i concetti di simultaneità tra tempo storico e tempo mitico e di interconnessione immediata tra entità che si trovano in spazi anche molto distanti tra loro. Queste nozioni di "entanglement" si trovano infatti sia nelle più ancestrali tradizioni native sia nella più avanzata fisica quantistica, come Leslie Marmon Silko stessa ha sottolineato in un'intervista con Laura Coltelli: «I am most intrigued in how, in many ways, there are many similarities in the so-called post-Einsteinian view of time and space and the way old people looked at energy and being and space-time» (Laura Coltelli, *Leslie Marmon Silko*, in *Conversations with Leslie Marmon Silko*, ed. by Ellen L. Arnold, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, pp. 54-55).

rizzato dalla dinamicità del rapporto tra individualità e collettività, da una “reticolarità” che va riarticolata in modo positivo, dopo essere stata rappresentata all’inizio del romanzo come un intreccio inestricabilmente e oppressivamente aggrovigliato, che impedisce al soggetto di acquisire una sua autonomia:

He could get no rest as long as the memories were tangled with the present, tangled up like colored threads from old Grandma’s wicker sewing basket when he was a child, and he had carried them outside to play and they had spilled out of his arms into the summer weeds and rolled away in all directions, and then he had hurried to pick them up before Auntie found him. He could feel it inside his skull – the tension of little threads being pulled and how it was with tangled things, things tied together, and as he tried to pull them apart and rewind them into their places, they snagged and tangled even more. So Tayo had to sweat through those nights when thoughts became entangled; he had to sweat to think of something that wasn’t unraveled or tied in knots to the past – something that existed by itself, standing alone like a deer<sup>9</sup>.

Per Bachtin, l’eroe classico è inesorabilmente rinchiuso in un sistema che lo precede e che ne determina (non necessariamente in termini negativi, e anzi sovente in termini positivi) il destino. Questa tipologia di personaggio è del tutto consapevole che tanto la sua identità quanto la sua *agency* sono in qualche modo “già date”:

*Io non comincio la vita*, non sono l’iniziatore responsabile dei suoi valori, non dispongo neppure dei valori che mi diano la possibilità di *cominciare attivamente la sequenza responsabile, di valore e di senso, della vita*; posso agire e valutare sulla base di una vita già data e valutata; *la sequenza degli atti non comincia da me*, io la continuo soltanto (gli atti-pensieri, gli atti-sentimenti, gli atti-opere); io sono legato da un inscindibile *rapporto di filialità* alla paternità e maternità della stirpe (della stirpe in senso ristretto, della stirpe-popolo, della stirpe umana)<sup>10</sup>.

In questo senso, l’intreccio principale di *Ceremony* potrebbe anche essere ritenuto come costituito dalla serie di tentativi che Tayo deve compiere per liberarsi dell’intreccio di cui si sente prigioniero, e che però non prevede un inscindibile legame con

<sup>9</sup> Silko, *Ceremony*, cit. pp. 6-7.

<sup>10</sup> Michail Bachtin, *L’autore e l’eroe: Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1988, p. 161 (corsivi nell’originale).

la “stirpe”, ma proprio il suo contrario, a causa della rottura del rapporto di filialità – sia con il padre, mai conosciuto, sia con la madre, che lo ha abbandonato. La vita appare a Tayo come una tela aggrovigliata a cui lui non riesce a dare un ordine e un senso (un intreccio coerente), e di cui non può che essere vittima passiva.

Per cambiare il corso della sua esistenza, Tayo sembra dover assumere l’incarico di compiere una *quest* fondamentalmente solitaria che non può non ricordare quella celebrata prima dalla cristianità con il mito di Parsifal e della ricerca del Graal (che del resto è alla base dell’intreccio principale di *The Waste Land*), e poi, dopo le rielaborazioni di tale mito nella letteratura cavalleresca medievale, fissata dal Romanticismo in forme private della dimensione eminentemente religiosa. L’obiettivo della ricerca dell’eroe romantico, di norma, non è infatti il ristabilimento di un qualche ordine sociale infranto come per l’eroe classico, che non di rado, come ricorda Bachtin, è l’inconsapevole autore di quella infrazione (basti pensare a Edipo, il tipico eroe che ha commesso una colpa «senza sospettare il significato di ciò che sta facendo»)<sup>11</sup>. Il fine *ultimo* della *quest* dell’eroe romantico («un vagabondo, un pellegrino, un cercatore»)<sup>12</sup> è in realtà l’*inizio* stesso della ricerca, perché la sua identità di soggetto dotato di iniziativa (appunto...) si afferma nel momento «in cui l’eroe *incomincia responsabilmente* la sequenza dotata di valore e di senso della sua vita»<sup>13</sup>. Anche la presenza della serie di *medicine men* e *women* che aiutano Tayo lungo il suo percorso è coerente con il mito dell’eroe romantico, se non dell’eroe *tout court* delle culture del Vecchio mondo e poi del Nuovo mondo postcolombiano, secondo quel modello dell’“eroe dai mille volti” codificato da Joseph Campbell<sup>14</sup> che prevede il supporto di uno o più “mentori” dotati di una conoscenza superiore e più profonda di quella dell’eroe.

<sup>11</sup> Ivi, p. 160.

<sup>12</sup> Ivi, p. 162.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> In *L’eroe dai mille volti* (ed. or. *The Hero with a Thousand Faces*, 1948), trad. it. di Franca Piazza, Milano, Feltrinelli, 1958.

Uscito per la prima volta solo nel 1978 in Unione Sovietica, *L'autore e l'eroe* in realtà fu composto tra il 1920 e il 1924, e quindi le teorie di Bachtin non arrivano ad affrontare in modo esaustivo la nuova figura di (anti-)eroe che si afferma con il Modernismo, e si fermano all'eroe "realistico", derivazione dell'eroe (e soprattutto dell'eroina) "sentimentale": per entrambi l'autonomia d'azione (la loro "mobilità", potremmo dire) viene severamente ridotta in quanto del tutto dipendente dal sistema sociale e culturale, e in un certo senso il Tayo che incontriamo all'inizio di *Ceremony* appare, "realisticamente", come vittima passiva di una storia enormemente più grande di lui, e a lui incomprensibile, dopo aver cercato, con la guida del cugino Rocky, di diventare letteralmente un "eroe" (di guerra) e acquisire quindi una propria autonoma individualità (sancita dal pieno riconoscimento della sua cittadinanza da parte di una cultura che ha reso l'individualismo uno dei suoi miti fondativi, continuamente rigenerato). Il fallimento di questo tragitto eroico precipita Tayo nella condizione abietta di "rifiuto", di soggetto non riconosciuto ed espulso sia dalla società d'origine, quella nativo-americana, sia da quella statunitense, che dovrebbe accoglierlo. La sua condizione di partenza è quella che troviamo alla conclusione di tanti romanzi realistici e naturalistici – la condizione della sconfitta, che non prevede successivi riscatti. Per questo motivo, la *quest* che Tayo inizia dopo essere stato dimesso dall'ospedale psichiatrico per veterani non è in realtà quella dell'eroe romantico, che inizia quasi dal nulla, dall'assenza di un passato significativo. È invece una ricerca moderna e "modernista", il tentativo (come scriveva Eliot a proposito del "metodo mitico" usato da Joyce in *Ulysses*), da parte di un soggetto che si sente escluso e marginalizzato, di dare un ordine al caos insensato della vita contemporanea: per Tayo, della *sua* vita. O meglio, così sarebbe se Tayo fosse soltanto un eroe, o un anti-eroe, della letteratura modernista "bianca", che in fondo, non diversamente dalla letteratura romantica, disegna per lui (o per lei) un percorso che solo di rado comporta la ricostituzione di una qualche identità sociale e culturale fondata sulla riattivazione della rete di relazioni tra soggetto e comunità, e che invece di norma termina o con l'esaltazione del suo statuto di individuo

eccezionale (nel bene come nel male) o viceversa in una qualche forma di autodissoluzione.

Il compito specifico di Ts'eh, da raggiungere anche attraverso una relazione sentimentale e sessuale, è appunto quello di reintegrare il senso di “completezza” dell'io di Tayo, intessendo una rete di interconnessioni tra i vari frammenti dell'identità apparentemente perduta del giovane, che all'inizio del romanzo si sente privo addirittura di un corpo, o invisibile – e poi immagina di essere il fantasma della persona che sarebbe dovuta morire nelle Filippine al posto del cugino:

It didn't take Tayo long to see the accident of time and space: Rocky was the one who was alive, buying Grandma her heater with the round dial on the front; Rocky was there in the college game scores on the sports page of the *Albuquerque Journal*. It was him, Tayo, who had died, but somehow there had been a mistake with the corpses, and somehow his was still unburied<sup>15</sup>.

La descrizione dello stato di Tayo all'uscita dell'ospedale è quella di un soggetto profondamente traumatizzato, privo di autoconsapevolezza, e addirittura di un corpo:

For a long time he had been white smoke. He did not realize that until he left the hospital, because white smoke had no consciousness of itself. It faded into the white world of their bed sheets and walls; it was sucked away by the words of doctors who tried to talk to the invisible scattered smoke<sup>16</sup>.

La soluzione a questo dolore insopportabile che Tayo ipotizza all'inizio è quindi quella, tipicamente “americana”, di abbandonare ogni connessione con il passato e di reinventare un io totalmente individuale, unico e separato, che esiste solo nel presente. Ma nel fantasticare questa via di fuga, Tayo non fa che replicare il momento traumatico originario, che *non* è quello della prigionia presso i giapponesi o della morte di Rocky, ma la perdita della madre – la perdita della relazione fondamentale, che l'ha reso appunto un soggetto del tutto isolato per via della

<sup>15</sup> Silko, *Ceremony*, cit., p. 26.

<sup>16</sup> Ivi, p. 14.

sua origine “mista”, respinto sia dai bianchi perché nativo, sia dai nativi perché di padre messicano.

L’atteggiamento di Tayo sembra rispondere ai caratteri del trauma così come sono stati delineati (in modo tutt’altro che coerente, va detto) da Jacques Lacan, per il quale ogni soggetto è fondamentalmente traumatizzato, e deve trovare un modo per elaborare questa esperienza traumatica, che in definitiva coincide con quel che Lacan chiama il “Reale” (Lacan teorizza l’equivalenza tra trauma e Reale nella prima metà degli anni Sessanta del Novecento, nei Seminari X e XI, rispettivamente sull’angoscia e sui quattro concetti fondamentali della psicoanalisi)<sup>17</sup>. Semplificando all’estremo, il Reale è uno dei tre ordini che determinano il rapporto del soggetto col mondo, assieme all’Immaginario (il sistema delle immagini, nelle quali il soggetto si riflette o rispetto alle quali viceversa si distingue) e al Simbolico (il sistema dei segni e del linguaggio). Il Reale è di per sé inesorabilmente *irrappresentabile* tanto attraverso l’Immaginario quanto attraverso il Simbolico – la sua è una *presentia in absentia*, un vuoto all’interno degli altri due ordini che però ne determina l’articolazione. Nel caso di Tayo, il trauma originario è letteralmente un’assenza, un vuoto – quello lasciato dalla madre, che si riflette nella percezione distorta che Tayo ha di sé stesso (una nebbia bianca, un uomo invisibile, un fantasma...). Non è però un vuoto “non-narrativizzato”, non percepito e non riconosciuto da Tayo come parte della propria “storia”, perché chi legge viene continuamente proiettato all’indietro nei suoi ricordi (vivi e privi di “vuoti”) delle esperienze traumatiche che ha vissuto, da bambino, da soldato in guerra e da veterano tornato alla riserva<sup>18</sup>: in questo Tayo si distanzia dalla concezione di soggetto traumatizzato che tradizionalmente, per buona parte dei *trauma*

<sup>17</sup> V. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro X: L’angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi, 2007; e *Il seminario. Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Torino, Einaudi, 2003.

<sup>18</sup> Ma anche da una più globale esperienza traumatica che accomuna tutti gli esseri viventi, quella della crisi climatica causata dall’antropocene, che nel romanzo è rappresentata dalla miniera di uranio dove ha luogo il climax conclusivo dell’intreccio (v. Martin Premoli, «*His Sickness Was Only Part of Something Larger*»: *Slow Trauma and Climate Change in Leslie Marmon Silko’s Ceremony*, «*American Imago*», 77, Spring 2020, pp. 173-191).

*studies* “occidentali”, non può gestire «an experience that, because it appear[s] to shatter the victim’s cognitive-perceptual capacities, [makes] the traumatic scene unavailable for a certain kind of recollection»<sup>19</sup>. Più generalmente, il suo è un esempio di quell’«historical trauma» che è tuttora condiviso da gran parte dei membri delle comunità native del Nord America, «a form of embodied vulnerability to mental health problems stemming from ancestral suffering that has accrued across generations into formidable legacies of disability for contemporary descendants»<sup>20</sup>. Le culture native americane ricordano fin troppo bene il loro passato, anche se non sono ossessivamente interessate a periodizzarlo, ma trovano enormi difficoltà nel dare un senso a ciò che è successo dopo l’arrivo dei colonizzatori europei.

Il percorso che Tayo deve seguire per ricomporre una qualche coerenza identitaria non può ambire a eliminare questo nucleo privo di senso (e inesprimibile) del trauma, ma deve reinserirlo in una narrazione – in un intreccio, in una storia, in una tela – che al livello fantastico conceda un significato e una funzione al Reale: nel caso di Tayo – oltre alla somma opprimente del trauma storico, del trauma della guerra, e di quelli della perdita del cugino Rocky e dello zio Josiah – il vero trauma del Reale è quell’assenza materna che si riproduce e si ripete nella *sua stessa assenza*, nel suo non-esistere, e nel collocare Tayo né qui né lì, ma costantemente *in-between*. Da condizione di assoluta marginalità, la *in-betweenness* di Tayo deve diventare un principio attivo di mediazione, di interconnessione, di attraversamento dei confini che separano ed escludono. Lacan descrive questo processo di elaborazione fantastica del trauma proprio con la metafora spaziale e dinamica dell’attraversamento – la *traversée du fantasme*<sup>21</sup>. Tayo impara ad attraversare il fantasma e lo fa appunto grazie a Ts’eh, che gli insegna come “intrecciare” le

<sup>19</sup> Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 8.

<sup>20</sup> Joseph Gone, *Colonial Genocide and Historical Trauma in Native North America: Complicating Contemporary Attributions*, in *Colonial Genocide in Indigenous North America*, ed. by Andrew Woolford, Jeff Benvenuto and Alexander Laban Hinton, Durham, NC, Duke University Press, 2014, p. 274.

<sup>21</sup> V. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VI: Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, Torino, Einaudi, 2016.

fila del suo passato traumatico in qualcosa che possa essere un sogno, e non un incubo. Anziché dimenticare, lasciare alle spalle un passato finora vissuto come insopportabile, Tayo adesso può recuperare tutto, e ricomporlo non per ricordarlo con esattezza (già lo sa fare), ma per riarticolarlo in una nuova storia coerente e significativa – in un mito, in cui il suo stesso corpo, da vuoto ed evanescente che era, diviene un tutto, un cosmo onnicomprensivo, una rete (un racconto) dove ogni cosa si tiene:

The terror of the dreaming he had done on the bed was gone, uprooted from his belly; and the woman had filled the hollow spaces with new dreams... The dreams had been terror at loss, at something lost forever; but nothing was lost; all was retained between the sky and the earth, and within himself<sup>22</sup>.

Come sovente accade nel corso del romanzo, anche qui per Tayo la dimensione temporale del rapporto con un passato traumatico e al tempo stesso da recuperare e rielaborare viene sostituita dalla dimensione spaziale, tanto quella del viaggio che informa tutto l'intreccio del romanzo quanto quella del mondo come spazio reticolare di cui finalmente è consapevole. Questa prevalenza dello spazio sul tempo è del resto caratteristica peculiare delle culture native del Nord America (non del Centro o del Sud America, che notoriamente erano ossessionate dal tempo e lo calendarizzavano anche proiettandolo sul futuro), in opposizione alla tradizionale teleologia delle religioni monoteiste del "Vecchio mondo", che tendono tutte a rappresentare l'esperienza umana come una traiettoria temporalmente lineare che conduce al/la fine della Rivelazione conclusiva, l'Apocalisse: Vine Deloria Jr. sottolinea appunto come le "tribù" nordamericane «combine history and geography so that they have a "sacred geography", that is to say, every location within their original homeland has a multitude of stories that recount the migrations, revelations, and particular historical incidents that cumulatively produced the tribe in its current condition»<sup>23</sup> – il risultato è una "mappa" (o una tela...), più che una storia.

<sup>22</sup> Silko, *Ceremony*, cit., p. 219.

<sup>23</sup> Vine Deloria, Jr., *God Is Red: A Native View of Religion*, Golden (CA), Fulcrum, 2003, p. 121.

In realtà Tayo inizia a essere preparato a questa nuova concezione di sé stesso, a ripensarsi in termini relazionali, già poco dopo il suo ritorno alla riserva, grazie a un altro *medicine man*, Ku'oosh, che usa proprio l'immagine del ragno e della tela per fargli comprendere come il mondo sia fatto di intrecci di relazioni, che sono delicate e resistenti al tempo stesso (come una ragnatela, appunto):

«But you know, grandson, this world is fragile».

The word he chose to express «fragile» was filled with the intricacies of a continuing process, and with a strength inherent in spider webs woven across paths through sand hills where early in the morning the sun becomes entangled in each filament of web. It took a long time to explain the fragility and intricacy because no word exists alone, and the reason for choosing each word had to be explained with a story about why it must be said this certain way<sup>24</sup>.

Il viaggio di guarigione di Tayo è una esplorazione dello spazio geografico cui corrisponde una esplorazione interiore, entrambe fondate su questa nozione di relazionalità narrativa – di “intreccio”. Tayo viaggia in una molteplicità di direzioni e non si dirige, come accade nel mito dominante americano, verso una meta ultima del tutto differente dallo spazio di partenza. Tayo viaggia verso sud all'inseguimento del bestiame fuggito che alla fine ritroverà e potrà accudire, verso ovest per andare da Betonie, verso est e *in basso* (i punti cardinali nella cultura pueblo sono sei, perché si aggiungono l'alto e il basso) quando la polizia lo porta ad Albuquerque dopo che ha tentato di uccidere il suo rivale Emo (un indiano purosangue, come suggerito già dal nome, che odia i bianchi ma detesta anche tutto ciò che è nativo) e lo getta in cella, verso nord e *in alto* quando va a trovare Ts'eh sul Mount Taylor (verso le origini e verso il mondo dei morti), e infine indietro verso il centro quando torna alla *kiva* (la casa familiare) di Laguna. Come scrive William Bevis, la narrativa *Native American* contrappone alle fantasie di fuga dalla società che dominano il *romance* americano archetipico (quello definito da Leslie A. Fiedler in *Love and Death in the American Novel*) gli intrecci «centripetal, convergent, contracting» dell'«homing

<sup>24</sup> Silko, *Ceremony*, cit., p. 35.

in» di un eroe che va alla ricerca non del suo io *personale*, ma di un io «a transpersonal self that includes a network of relationships to a culture, history, and place»<sup>25</sup>. E questi intrecci centripeti non possono non essere immaginati, in termini spaziali, che come ragnatele...

Alla fine Tayo avrà imparato a non odiare la sua metà bianca (sempre che tale debba essere considerata – suo padre è un messicano, e ripetutamente il romanzo distingue tra bianchi e messicani): non restituirà al bianco l'odio che egli prova per l'indiano, perché si ritorcerebbe, come finora ha fatto, su sé stesso (e come succede alla fine ai suoi “amici” Emo, Harley, Leroy e Pinkie, che nell'odiare i bianchi sono diventati *come* i bianchi). Alla fine, la marginalità/liminalità di Tayo si rivelerà essere il suo contrario – una *centralità*, che non esclude i due termini tra i quali si pone come intermediario, il mondo dei bianchi e quello degli indiani, quello della modernità e quello della tradizione, che però, come abbiamo visto, non possono nemmeno essere categorizzati secondo un'opposizione così semplicisticamente binaria. Diventa quindi, «a metaphor for the dynamic, syncretic, adaptive qualities of Indian cultures that will ensure survival»<sup>26</sup>. Secondo Giorgio Mariani, l'“epica post-tribale” della narrativa *Native American* contemporanea si distacca dalla nozione convenzionale di tradizione epica non solo perché non è un'opera collettiva e non è trasmessa oralmente, ma anche perché la conclusione del suo intreccio non può ambire a restaurare il primato della cultura tribale sulla civiltà moderna, ma deve di necessità configurarsi come *uno* «of the many possible narrative paradigms»<sup>27</sup> grazie ai quali si può dare ordine all'universo – come uno dei tanti possibili intrecci.

Tayo infatti supera la prova decisiva trattenendosi dall'uccidere Emo, il vero “cattivo” della storia, laddove nella narrativa angloamericana la tipica conclusione delle prove decisive contro

<sup>25</sup> William Bevis, *Native American Novels: Homing In*, in *Recovering the Word*, ed. by Brian Swann, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 585.

<sup>26</sup> Louis Owens, *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, p. 25.

<sup>27</sup> Giorgio Mariani, *Post-tribal Epics: The Native American Novel Between Tradition and Modernity*, New York, Mellen, 1996, p. 40.

l'avversario consiste nell'uccisione di quest'ultimo. Tayo sarebbe la vittima designata di una sorta di macabro contro-rituale per l'equinozio d'autunno<sup>28</sup> messo in opera dai suoi cosiddetti amici, ma riesce a sfuggire al tradimento di Harley, che non lo sorveglia a dovere dopo averlo fatto ubriacare. Emo e gli altri si vendicano allora di Harley torturandolo, e usandolo come esca per far uscire allo scoperto Tayo. Tayo sta per lanciarsi, nonostante tutto, in suo soccorso, ma capisce che se lo facesse resterebbe vittima della storia che la «witchery» ha approntato per lui, quella che lo vede nelle vesti tanto di vittima sacrificale quanto di assassino rituale.

In questa scena che è il climax del romanzo, Tayo diviene consapevole che la realtà è appunto strutturata come una rete, in cui tutto è collegato con tutto, a livello tanto spaziale quanto temporale:

He had been so close to it, caught up in it for so long that its simplicity struck him deep inside his chest: Trinity Site, where they exploded the first atomic bomb, was only three hundred miles to the southeast, at White Sands. And the top-secret laboratories where the bomb had been created were deep in the Jemez Mountains, on land the Government took from Cochiti Pueblo: Los Alamos, only a hundred miles northeast of him now, still surrounded by high electric fences and the ponderosa pine and tawny sandrock of the Jemez mountain canyon where the shrine of the twin mountain lions had always been. There was no end to it; it knew no boundaries; and he had arrived at the point of convergence where the fate of all living things, and even the earth, had been laid. From the jungles of his dreaming he recognized why the Japanese voices had merged with Laguna voices, with Josiah's voice and Rocky's voice; the lines of cultures and worlds were drawn in flat dark lines on fine light sand, converging in the middle of witchery's final ceremonial sand painting. From that time on, human beings were one clan again, united by the fate the destroyers planned for all of them, for all living things; united by a circle of death that

<sup>28</sup> Erroneamente indicato nel romanzo come «autumn solstice» (Silko, *Ceremony*, cit., p. 253) – ma l'errore è di per sé significativo, perché dopo esser partito simbolicamente da un punto di assoluta negatività, «a solstice, an extreme, a winter», infine l'intreccio si risolve nel «balance of equinox, thus an "autumn solstice"» (David L. Moore, «Accept This Offering»: *Introduction to Part One*, in Leslie Marmon Silko, *Ceremony, Almanac of the Dead, Gardens in the Dunes*, ed. by David L. Moore, London, Bloomsbury, 2016, p. 31).

devoured people in cities twelve thousand miles away, victims who had never known these mesas, who had never seen the delicate colors of the rocks which boiled up their slaughter<sup>29</sup>.

È un mondo dominato dalla “witchery”, dalla stregoneria che non è soltanto la tecnologia autodistruttiva della modernità “bianca”, ma più in generale una concezione dell’universo come dominato da rapporti di potere. Betonie aveva già spiegato a Tayo «the trickery of the witchcraft», e aveva addirittura imputato alla «Indian witchery» stessa la responsabilità d’aver “inventato” i bianchi:

They want us to believe all evil resides with white people. Then we will look no further to see what is really happening. They want us to separate ourselves from white people, to be ignorant and helpless as we watch our own destruction. But white people are only tools that the witchery manipulates; and I tell you, we can deal with white people, with their machines and their beliefs. We can because we invented white people; it was Indian witchery that made white people in the first place<sup>30</sup>.

Tayo infine comprende di essere sempre stato consapevole del disegno complessivo della sua storia:

He cried the relief he felt at finally seeing the pattern, the way all the stories fit together – the old stories, the war stories, their stories – to become the story that was still being told. He was not crazy; he had never been crazy. He had only seen and heard the world as it always was: no boundaries, only transitions through all distances and time<sup>31</sup>.

Adesso, però, Tayo è pronto a essere protagonista della sua storia, e rifiuta di essere la vittima e al tempo stesso il carnefice della storia intrecciata per lui dalla “witchery”:

<sup>29</sup> Silko, *Ceremony*, cit., p. 246. Paradossalmente, quindi, è proprio la *witchery* a “riunire” in un’unica e interconnessa ragnatela collettiva l’umanità intera, che può sopravvivere al potere distruttivo della stregoneria tecnologica solo se impara a superare le divisioni e a collaborare. In un’intervista Silko ha affermato: «Whether you were a Hopi who believed in traditional ways or [...] a Madison Avenue Lutheran, all human beings faced the same possible destruction [...] the day after the first [atomic] bomb was detonated» (James Fitzgerald, *Interview: Leslie Silko, Storyteller*, «Persona», 1980, pp. 34-35).

<sup>30</sup> Silko, *Ceremony*, cit., p. 132.

<sup>31</sup> Ivi, p. 246.

It had been a close call. The witchery had almost ended the story according to its plan; Tayo had almost jammed the screwdriver into Emo's skull the way the witchery had wanted, savoring the yielding bone and membrane as the steel ruptured the brain<sup>32</sup>.

Il canto finale che sancisce la vittoria di Tayo ripete quattro volte che la stregoneria «is dead for now»<sup>33</sup>, a ribadire con forza da un lato che appunto è morta, e dall'altro che lo è solo “per ora”, così come il trionfo del sole sull'oscurità degli ultimissimi versi del canto cerimoniale e del romanzo («Sunrise, / accept this offering, / Sunrise»)<sup>34</sup> non può che essere provvisorio. Tayo viene comunque riconosciuto come “guarito” dalla nonna e dall'altro *medicine man* Ku'oosh dopo aver raccontato la storia della propria guarigione, che per la nonna è simile ad altre storie già udite, «only thing is, the names sound different»<sup>35</sup>. Quel che si ripete sempre è il cambiamento, la trasformazione, lo slittamento delle identità – «the repetition that will not return as the same», per dirla con Homi Bhabha, perché è il risultato di quella «sum of knowledge of the signifying position of the minority that resists totalization»<sup>36</sup> proprio grazie alla sua capacità di adattarsi alle nuove condizioni. Tornare alle origini non significa quindi ristabilire una “immobilità” identitaria, ma recuperare una mobilità transculturale. La cerimonia cui Tayo si è dovuto sottoporre non è un convenzionale rito d'iniziazione: non lo è nella versione “euro-americana” del “Nuovo Adamo”, della rinascita di un io totalmente nuovo nello spazio vergine del “Nuovo Eden”; e non lo è nella versione indiano-americana (o almeno in quella che tale ritiene essere la cultura bianca) di reintegrazione nella comunità tradizionale *tout court*, di rinsaldamento di un legame statico con lo spazio dell'origine che nell'America d'oggi non è più auspicabile né possibile. È invece un rito che destabilizza e ridefinisce le nozioni medesime di cambiamento e di tradizione, prefigurando una modalità di rapporto con lo spazio che non lo consideri semplicemente un proscenio per lo spostamento pro-

<sup>32</sup> Ivi, p. 253.

<sup>33</sup> Ivi, p. 261.

<sup>34</sup> Ivi, p. 262.

<sup>35</sup> Ivi, p. 260.

<sup>36</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 162.

gressivo e bidimensionale dell'eroe verso un qualche obiettivo ultimo (nel futuro della promessa o nel passato della memoria) ma piuttosto come *ambiente*, universo che deve essere attraversato e riattraversato in tutte le direzioni (e abitato a tutti i livelli) per consentire all'individuo di forgiare un'identità non costretta entro i limiti predefiniti dalle mitologie di questa o quella cultura dominante. In questo Tayo è eroe del tutto moderno, o addirittura postmoderno, grazie al suo nuovo potere che non solo ne cambia lo statuto di personaggio, da sconfitto a trionfante, ma lo trasforma addirittura in autore del suo racconto, in tessitore della propria rete di storie.