

LAURA COLTELLI

Le *Sacred Waters* di Leslie Marmon Silko

Per la cultura occidentale classica, acque sacre sono fonti e laghi, fiumi e sorgenti con poteri di purificazione e di malia, abitate da ninfe e deità che con esse si fondono per essenza o per destino. Per Leslie Marmon Silko, indiana pueblo che nelle sue radici di altopiani riarsi ha continuato a vivere in comunione con la natura, l'acqua di cui ci racconta nella sua ultima, particolarissima raccolta di brevi prose, *Sacred Waters*, non è quasi elemento fisicamente consistente, ma suo presagio o memoria (Silko 1993). E come rarità e quasi assenza, acqua ancora più sacra nella religiosità intensamente vissuta dai Pueblo, soprattutto da quelli ad ovest del Rio Grande. In questa zona del New Mexico essi dipendono interamente dalla pioggia per ogni forma di sostentamento—pioggia talvolta attesa per molti mesi, o addirittura anni, come spesso viene narrato nelle antiche storie: mancanza di acqua intesa come disarmonia e punizione ad opera della loro creatrice, Spider Woman, a causa di un atto di disubbidienza. Alienazione dalla terra quindi, e dagli spiriti benevolenti che abitano e governano il prezioso flusso delle acque.

Questa sorta di piccola antologia della Silko si compone di quarantuno brevi narrazioni accompagnate da trentanove foto in bianco e nero che a volte procedono parallelamente al testo, a volte si estendono su un panorama più vasto. Ma sono sempre le storie sull'acqua il filo rosso che guida la Silko in questa sua celebrazione di cadenza quasi rituale. E come nei rituali la parola acquista parte del suo significato col gesto, in questo volumetto la scrittura nutre il suo significato anche dalla forma materiale di copertina, pagina, foto, tutto

hand made e *home made*. Esso si presenta cioè con una veste di artigianale manualità, pensato, composto, prodotto dalla sua autrice.

Come ogni deità vera, la *sacred water* si manifesta per epifanie e la parola stessa che la individua è sacra e dunque, per rispetto, mai pronunciata invano. Ma come ogni concetto sacro, primigenio, il suo linguaggio è la semplicità, e la Silko ha scelto di non temere l'apparentemente banale in queste sue prose, o come ancor più semplicemente ella stessa le definisce nel sottotitolo, *narrazioni*. Narrazioni e immagini. Anche queste ultime senza nessuna pretesa: semplici polaroid che indicano, o evocano, il passaggio dell'acqua.

Sulla copertina di soffice carta avorio punteggiata di granelli come quelli della sabbia su un muro sono incollate le fotocopie di un disegno della Silko (con la data e l'autentica a penna con le sue iniziali), il titolo, e il nome dell'autrice. Il medesimo disegno in fotocopia ingrandita costituisce il retro della copertina e della pagina seguente. La stessa disposizione si ripete in chiusura, con la sola variante che in quarta di copertina è incollata la fotocopia di un serpente disegnato dalla Silko, anche in questo caso autenticato con iniziali e data scritte a penna.

Il disegno così insistentemente ripetuto fornisce quindi una doppia cornice visiva al corpo centrale delle narrazioni e delle foto. È un "glyph," dice la Silko, "I invented to signify the phrase 'sacred water'. The glyph contains more information than the words 'sacred water'."¹ Nell'immagine centrale campeggia un pappagallo, che nella mitologia pueblo rappresenta un *rain bird*, ed è quindi un'invocazione alla pioggia e agli spiriti ad essa collegati.

Le narrazioni sono contenute in questo ordito di carta e spago: ogni aspetto della natura, ogni elemento che si offre alla vista e all'udito viene scrutato per trovarvi annuncio, certezza o memoria di pioggia. L'apparato sensoriale si accende in questa ricerca, quasi con una sensibilità genetica per riconoscere i segni dell'acqua sacra, e in quanto tale il fenomeno naturale si apre ad un universo di profonda spiritualità. Le improvvise folate di vento, le nuvole gonfie, l'azzurro perlato del cielo, l'odore della terra satura di vapori vengono registrati. Come l'anticipazione di un racconto—e quasi di un racconto cerimoniale—che tra poco la terra comincerà a narrare.

I ritmi dell'infanzia, dall'apprendimento alle proibizioni, sono

scanditi dall'incombente presenza/assenza dell'acqua ("we were never permitted to frolic with or waste fresh water"), dalla protezione di animali che in altre culture non suggeriscono particolari effusioni di infantile tenerezza come rane e rospi, ma che qui vengono indicati come "the beloved children of the rain clouds" (6). L'acqua trascina lo *storytelling* e le immagini della Silko, dalla storia sui rospi con l'angolo posteriore del corpo rivolto verso i quattro punti cardinali (12) alla grande caraffa posta sulla tomba dei familiari deceduti perché non abbiano sete. È qui che l'acqua si fa portatrice di vita anche nella morte per coloro che di fatto non sono morti ma se ne sono andati ("the people used to say that a person had passed on; they seldom used the word 'died'," 16) e che ritorneranno sotto forma di nuvole di pioggia. La fisicità corporale si trasforma nel bene più prezioso, l'esistenza continua in questa ciclica metamorfosi di corpo sepolto che vive d'acqua per farsi a sua volta *shiwana*, dispensatore di pioggia.

In tale ciclica interazione tra acqua vitalmente assorbita e acqua che ritorna, anche la terra desertica del Sud Ovest si offre come benigna dispensatrice di acqua: le rocce formanti cisterne naturali la raccolgono e la conservano, cosicché, come ricordano gli anziani pueblo, in periodi di siccità la sopravvivenza era comunque assicurata:

All around Laguna and Acoma,
there are sandstone formations
which make natural basins and pools
which hold rainwater. These rainwater
pools are cherished even
now because long ago, in times of
drought, the survival of the people
depended on the rainwater stored in
the sandstone pools. (18)

Nella cosmogonia pueblo la vita su questa terra rappresenta l'atto finale della creazione, l'emergenza dai quattro mondi sotterranei dove vivono gli artefici di tale creazione, prima fra tutti la "Creation Mother" (Silko 1992, 113, 114). La via d'entrata a questi mondi, ci dice la Silko, è costituita da sorgenti naturali e laghi che proprio per questo sono venerati come fenomeni naturali da cui emana un grande potere. Il serpente Ma'sh'ra'tru'ee, messaggero degli dei, abita queste

acque, vigilando che esse siano sufficienti per il benessere degli umani, degli animali, delle piante. Significativamente, il prosciugamento di un lago vicino a Laguna, il luogo d'origine della Silko, e la conseguente scomparsa del Water Snake chiude quella che potremmo chiamare la prima parte del racconto, fin qui punteggiato dall'attenta osservazione della natura, e insieme di profondo spessore religioso e mitologico. Questo contesto così articolato e intercomunicante di realtà fisiche e culturali è oggetto, nella seconda parte, di un improvviso fraintendimento allorché le immagini rupestri di un serpente che indicano la vicinanza dell'acqua vengono interpretate dai primi *conquistadores* spagnoli come segnali in codice utili a trovare tesori nascosti. È il primo atto di un procedere disarmonico nel rapporto con la terra, a cui secoli dopo fanno seguito i veicoli spazzati via dai temporali (34, 35) o i bambini annegati nelle piscine di Tucson ("designed to be attractive and inviting," 54)—decessi, scrive la Silko, assai più numerosi di quelli causati da incidenti stradali.

La particolareggiata descrizione delle metamorfosi del paesaggio desertico a causa di temporali estivi scaturiti dal nulla rivela un'intima familiarità anche con tali improvvisi cambiamenti, e i passi in questione hanno l'appassionata forza descrittiva caratteristica dalla turgida prosa della Silko. Ma nel registrare la sfida alla violenza dell'acqua e il suo seguito di morte, il ritmo dello *storytelling* perde fluidità e potere evocativo per assumere il tono impersonale e quasi statistico di cronaca giornalistica, di fatale consequenzialità causa/effetto.

Sapientemente contrapposta a questa sequenza, la terza parte o parte centrale si focalizza sulla comunità pueblo e sugli indigeni dell'Alaska minacciati da impetuose inondazioni. Alla inconsapevolezza di chi non sa riconoscere i segni della luce e del vento si sostituisce qui un clima di attesa paurosa, cui fa seguito una ordinata laboriosità per predisporre le difese atte a salvare cose e persone o per deviare, e quindi conservare, con una industriosa rete di canali, tanta abbondanza di pioggia. La violenza della natura si trasforma in fertilità, l'ostilità del deserto in protezione da parte dei vigili *shiwana*.

Così come vi è interazione tra lo *storyteller* e il suo pubblico attraverso la voce e la gestualità, similmente le pagine della Silko (narrazioni, foto, caratteri tipografici, carta, rilegatura) "form part of the field of vision for the *reading* of the text,"² coinvolgendo quindi

chi si appresta alla lettura in una attenta osservazione e in un dialogo serrato con tutti questi elementi, i quali hanno una loro precisa materialità che si definisce tanto alla vista quanto al tatto. E il dialogo si attua non solo verso l'esterno, rappresentato dal lettore, ma tra foto e scrittura, tra pagina e i colori bianco e nero, tra allineamenti approssimativi e tagli disuguali. *Storytelling* dunque come *performance* di parole ed evocazione di immagini, ma anche rappresentazione che un libro fa di se stesso, nella percezione delle sue sostanze fisiche, nel suo farsi pagina simultaneamente al farsi del racconto, della scrittura, dell'immagine, per arrivare ad una sintesi che non esclude la moderna scrittura e la foto, ma le consegna ad un processo che non le congela: le parole possono cambiare, le immagini lasciano alla fine il senso di una profonda, costante mutevolezza in quanto nella maggior parte dei casi sono dominate da nuvole o da acque, da animali e fiori che tendono alla metamorfosi.

La stessa fragile consistenza di colla, spago e cartoncino poroso elude la solidità consueta del libro con una veste finita, immodificabile, di cosa che ha compiuto il suo ciclo. E infatti l'autrice non offre la sua opera come conclusa, ma intimamente *in progress*, né si fa scrittrice di tradizione occidentale codificando la sua storia in una scrittura fissa. I numerosi, consistenti cambiamenti rispetto a precedenti versioni inviate come omaggio agli amici non sono, appunto, semplici revisioni bensì arricchimenti. Come lo *storyteller* della tradizione orale, anche la Silko elabora ogni volta la sua narrazione: "I like the idea that like the oral narrative which changes subtly with each telling, my book *Sacred Water* also changes as I tinker with the text and with the 'glyph' and other visual dimensions of the book. Because I am making my own books, I can amend the text and change the book's design to experiment with different visual effects freely."³ Seguendo gli stessi principi che governano la trasmissione orale, ella produce la sua propria *performance*, che materialmente dà origine al *suo* libro: "I make the books for the sheer sensual pleasure of the paper, glue and the picture. Hand-set type and lovely bookbindings are wonderful, but they wouldn't be right for this book. I wanted a book which is unmistakably my book, a book which only I could or would dare make. *Sacred Water* is this book."⁴

E il processo continua nel veicolare tale *performance* alla sua *audience* attraverso la Flood Plain Press, che è poi il nome di un terreno di sua proprietà, a cui aggiunge un indirizzo che è quello della sua residenza privata. Così l'impianto convenzionale del frontespizio viene mantenuto con le indicazioni di rito. Sottilmente, però, esse denotano un rapporto diverso tra autore e la sua opera: quello che lo vede coinvolto in un processo globale comprendente la possibilità di cambiamenti, seguendo il flusso del potere creativo che non è solo attribuibile allo *scrittore/storyteller*, ma è intrinseco al divenire delle cose.

Un'altra significativa aggiunta riguarda la dedica a fianco della prima fotografia, assente nelle prime versioni: "In memory of the nine Thailand Buddhists assassinated in their temple near Phoenix, Arizona on August 10, 1991." Questo assassinio avvenne pochi mesi prima dell'uscita dell'ultimo romanzo della Silko, *Almanac of the Dead*,⁵ per la cui composizione ella aveva impiegato dieci anni di intenso lavoro: "I was exhausted in every way, and I questioned the dark vision in *Almanac*. I decided I needed to re-read Zen Buddhist writings, and to focus myself on the calm and timelessness and oneness which surrounds us. I developed myself to this appreciation of Zen Buddhism for about three months, and just as I was beginning to feel as if the vicious world of *Almanac* was truly fictional, the nine Thailand Buddhists were killed in their temple near Phoenix, Arizona. It was as if vicious destructive forces which *Almanac* was about, sent me a message through those murders: "This is what we do with Buddhists in southern Arizona."⁶

All'omaggio in memoria dei buddisti assassinati, alla coincidenza tra le sue letture sullo Zen e tale assassinio, si aggiunge l'improvvisa consapevolezza che una storia in *Sacred Water* su una moltitudine di rospi ridotta a brandelli dai cani e in seguito forse anche decimata da contaminazioni radioattive (64) corre parallela con la strage dei Buddisti: "I realized there is a parallel image between the smashed dead toads in *Sacred Water*, and the nine dead Buddhists. The non-violent and the defenseless smashed apart by the aimless destroyers who themselves had been torn apart." L'interazione tra storie di diversa natura, realmente accadute o di profetico terrore distruttivo come quelle narrate in *Almanac of the Dead*, si afferma qui ancora una volta a

sostegno di quell'intima connessione che nell'universo indiano governa e unisce un evento all'altro. E connessione di nuovo si avverte anche tra l'autrice e il suo pubblico se "*Sacred Water* was meant as a soothing, healing antidote to the relentless horror lose in this world. It was meant as a gift to the readers who wrestled with *Almanac of the Dead*. Some of the readers were wrenched by *Almanac* and I wanted to give them something generous, yet truthful." ⁷

Intessendo il racconto dell'acqua sacra, la Silko tocca ogni aspetto del viaggio dell'uomo sulla terra, ne delinea l'intensa dimensione spirituale, dà voce ad esseri mitologici di un passato vitalmente unito al presente, traccia un itinerario storico di valori appartenenti a culture profondamente diverse, ovvero l'ordine di una lunga storia omogenea contro la violenta disarmonia dell'istinto di sopraffazione, conquista e imposizione di altri modelli culturali.

L'acqua è il veicolo che penetra questi mondi e li fa confluire nella storia della pozza sulle Tucson Mountains, dove la Silko abita. L'elemento storico e quello mitico si fondono con quello personale per affermare altre inscindibili interrelazioni. Il racconto dell'acqua di questa pozza purificata dalla devastante invasione di alghe rosse per mezzo di giacinti d'acqua, indica—come per Tayo in *Ceremony*, il primo romanzo della Silko—il percorso appunto di una cerimonia rigenerativa. Nell'acqua che "began to clear and smell cleaner" (72) si delinea un disegno di crescita armonica uguale alla configurazione di stelle che guidano Tayo al compimento della cerimonia. Solo alla fine, quando l'itinerario di rigenerazione ha completato il suo ciclo e la storia ha respinto l'intervento dei distruttori, Tayo può tornare indietro a prendere i semi della pianta indicati da Ts'eh, il suo spirito guida, e farli crescere in molti luoghi, allo stesso modo in cui una storia si diffonde per mezzo della trasmissione orale. Così le piante d'acqua di *Sacred Water*, mosse da impetuosa crescita purificatrice, diventano racconti che arricchiscono lo *storytelling* della terra indiana. Quando ci saranno altri distruttori da sconfiggere, come nell'apocalittico *Almanac of the Dead*, ci saranno anche altre storie con cui combatterli, come quella della datura, la pianta di potente e temibile sacralità venerata dai Pueblo, che riesce a metabolizzare le acque contaminate da scorie radioattive.

La sottile vena che stria di uranio giallo, brillante e vivo come il

polline, le pietre dei monti vicino a Los Alamos estratte dai distruttori dal profondo della terra e disposte in un disegno mostruoso di cosmiche proporzioni (*Ceremony* 246), è l'immagine di incombente devastazione evocata nelle ultime pagine del romanzo così come in quelle di *Sacred Water*. Ma la terra è inviolabile, dice la Silko, come le storie che ci difendono e ci danno identità di popolo:

the ancient people perceived the world and themselves within that world as part of an ancient continuous story composed of innumerable bundles of other stories. (Silko 1992, 111)

Ecco che il racconto di quest'acqua si fa storia collettiva, acquisendola a quelle innumerevoli narrazioni che parlano della terra indiana, sempre presenti in un tempo ciclico, cui l'interpretazione del paesaggio dà continuità e coesione. Ma per capire tale interpretazione nativa, afferma la Silko, lo stesso termine "paesaggio" risulta inadeguato:

the term *landscape*, as it has entered the English language, is misleading. "A portion of territory the eye can comprehend in a single view" does not correctly describe the relationship between the human being and his or her surroundings. This assumes the viewer is somehow *outside* or separate *from* the territory he or she surveys. Viewers are as much a part of the landscape as the boulders they stand on. There is no high mesa edge or mountain peak where one can stand and not immediately be part of all that surrounds. (Silko 1992, 108-09)

E ugualmente lontane dalla sensibilità indigena sono le varie descrizioni di questo deserto, dalla classificazione scientifica concernente la vegetazione e il clima alla dimensione spaziale, dalla celebrazione romantica a un'entità la cui definizione si afferma per negazione. Ma le uniche negazioni che interpretano questo concetto indiano di deserto sono quelle di *non* desolazione, di *non* arida vastità, di *non* ambivalenza metafora di "Virgin Land." E neppure paesaggio di frontiera, dove la presenza è più apparizione che consuetudine, e che è esistito "primarily as a text written and read by Americans and would-be Americans. The West had to be not inhabited but invented" (Heyne 3).

Come ci dice il poeta del Pueblo di Acoma, Simon Ortiz, descrivendo il Canyon de Chelly, "Lie on your back on stone / the stone carved to fit / the shape of yourself" (Ortiz 67). Compenetrazione dunque di forme, quelle che costruiscono una narrazione tra oralità e scrittura, quelle che producono un libro e quelle che generano la vita. È da qui che nasce il racconto indiano di questa terra, come le nuvole gonfie di pioggia, insistentemente fotografate dalla Silko mentre si posano sull'orizzonte. Il suo deserto accoglie e trasmette preziose eredità: terra della memoria, e acqua della memoria, acqua che non solo genera ma definisce la vita.

¹ Lettera della Silko del 30 luglio 1993 a Laura Coltelli.

² "Note from Author", dattiloscritto allegato a *Sacred Water*, 2.

³ Lettera a Coltelli.

⁴ "Note from Author", 2.

⁵ Larry McMurtry così presenta il romanzo: "A brilliant, haunting, and tragic novel of ruin and resistance in the Americas. In a long dialectic, tinted with genius and compelled by a just anger, Leslie Silko dramatizes the often desperate struggle of native peoples in the Americas to keep, at all costs, the core of their culture; their way of being. If Karl Marx had chosen to make *Das Kapital* a novel set in the Americas, he might have come out with a book something like this."

⁶ Lettera a Coltelli.

⁷ Lettera a Coltelli.

Works Cited

- Heyne, Eric. "The Lasting Frontier: Reinventing America." *Desert, Garden, Margin, Range. Literature on the American Frontier*. Ed. Eric Heyne. New York: Twayne, 1992.
- Ortiz, Simon. *A Good Journey*. Berkeley: Turtle Island, 1977.
- Silko, Leslie Marmon. *Sacred Water. Narratives and Pictures*. Tucson: Flood Plain, 1993.
- - -. "Landscape, History, and the Pueblo Imagination." *Celebrating the Land*. Ed. Karen Knowles. Flagstaff: Northland, 1992.
- - -. *Almanac of the Dead*. New York: Simon, 1991.