



EDUARDO FICHERA

«I WANNA HAVE LOTS AND LOTS OF BLONDE HAIR»:  
L'IMMAGINE DELLA DONNA  
NEL TEATRO NATIVO AMERICANO  
TRA LA *INDIAN PRINCESS* E LA *SQUAW*

*The paper notes the unhooking and the reappropriation of stereotypes of the Indian Princess and Squaw in Princess Pocahontas and the Blue Spots (pièce of native american dramaturg Monique Mojica, 1991). Mojica deconstructs the figure of Pocahontas, drawing on the collective memory of the native women and using Hermeneutics Trickster.*

Nell'America coloniale sono poche le donne native che hanno ricevuto attenzioni analoghe a quelle che la storia ha riservato alla figura di Pocahontas, vissuta nel territorio dell'odierna Virginia nel 1607 durante la nascita della colonia di Jamestown. Nel corso dei secoli l'immagine di Pocahontas ha ispirato innumerevoli racconti, poesie, rappresentazioni teatrali e film, continuando ad essere presente nell'immaginario americano fino ad oggi. Il suo significato storico per l'America nativa e non-nativa, è stato molto dibattuto durante gli anni e Pocahontas è stata vista come salvatrice dei colonizzatori europei e traditrice della sua gente. La versione della leggenda di Pocahontas che ha dominato, fino ad anni recenti, è stata quella dei colonizzatori ma la sua storia è oggi ripresa da artisti e scrittori nativi americani. In questo mio contributo, oltre a tentare una breve mappatura dei movimenti che alcune parti della storia di Pocahontas hanno seguito nella letteratura e nel cinema del nord America dal XIX secolo ad oggi, mi soffermerò sull'interpretazione che di Pocahontas dà la drammaturga nativa Monique Mojica nel suo lavoro teatrale *Princess Pocahontas and the Blue Spots* (1991)<sup>1</sup>. Insieme a Pocahontas, Mojica porta sulla scena donne native vissute durante tutto il periodo coloniale mettendo in evidenza aspetti nuovi che aprono ad un'indagine non convenzionale delle immagini costruite dai colonizzatori riguardo le donne native. Mi interessa in particolare osservare il modo in cui Monique Mojica decostruisce la figura di Pocahontas (e di

<sup>1</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and The Blue Spots*, Women's Press, Toronto, 1991.



altre donne native) e come la scrittrice attinga alla memoria collettiva delle donne native per ritrovare la sua identità (l'espressione, diffusa nella critica nativa è: *to come home to who one is*).

Nella sua *Generall Historie* (1624), Captain John Smith racconta di come Pocahontas, la figlia del capo Powhatan, lo abbia salvato da morte certa per mano dei *cruel savages*<sup>2</sup>. Questo salvataggio, secondo quanto dice Smith, ebbe luogo nel 1607 nell'accampamento del capo della tribù Powhatan dopo che Smith era stato catturato dal fratello del capo, Opechancanough. Smith racconta come il 'selvaggio' capo Powhatan avesse ordinato ai suoi uomini di fracassare il cranio del prigioniero, quando all'improvviso la figlia prediletta del capo, Pocahontas, si intromette chiedendo al padre di risparmiare la vita del capitano. Smith verrà così rilasciato.

Questa è forse la scena più conosciuta della vita di Pocahontas, ripresa in innumerevoli libri per ragazzi, *dime novels*, cartoon e film. Nel suo lavoro precedente, *True Relation*, pubblicato nel 1608<sup>3</sup>, che narra anch'esso delle sue esperienze nella colonia di Jamestown, John Smith non dà però notizia del salvataggio e semplicemente dichiara di essere stato catturato dal fratello del capo Powhatan e successivamente rilasciato senza aver sofferto alcuna minaccia alla sua incolumità. Anzi, in questa prima versione Smith descrive come il capo Powhatan e la sua gente lo abbiano trattato come una sorta di dignitario straniero. Esistono in realtà molti dubbi riguardo l'autenticità della storia del salvataggio narrata da Smith<sup>4</sup>.

Ad ogni modo, il racconto ha dato origine alla leggenda di Pocahontas elevando questa giovane donna Powhatan al ruolo di salvatrice della neonata colonia di Jamestown ed ispirando una miriade di scrittori, artisti e registi ad evocarne la storia<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> *Complete Works of Captain John Smith in Three volumes*, 2, a cura di Philip L. Barbour, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1986, p. 151. John Smith ha in realtà dato tre versioni diverse della sua cattura. Solo l'ultima fa riferimento a 'Pocahuntas,' come la chiama Smith.

<sup>3</sup> Il testo è disponibile presso il sito *American Journeys*, Wisconsin Historical Society, 2003 (<http://www.americanjourneys.org/aj-074/index.asp>. 15 November 2009).

<sup>4</sup> Gli storiografi si sono chiesti a lungo cosa abbia indotto John Smith ad aggiungere la storia del salvataggio operato da Pocahontas ai suoi racconti sulla colonia di Jamestown. Alcuni ritengono che Smith abbia cercato in questo modo di far riverberare su di sé il successo ottenuto da Pocahontas presso la corte inglese durante la sua visita a Londra nel 1616. Altri pensano semplicemente che fosse abitudine di Smith aggiungere ai suoi diari racconti di imprese mirabolanti per aumentare (anche tra le donne) la sua reputazione di avventuriero coraggioso ed abile. In molti dei suoi racconti di viaggio John Smith sembra rivelare «a peculiar talent for being 'offered rescue and protection in [...] greatest dangers'» da varie «'honorable and vertuous Ladies'» come afferma Philip Young nel suo articolo su Pocahontas *The Mother of Us All: Pocahontas Reconsidered*, in «Kenyon Review», 24, Summer 1962, pp. 391-415.

<sup>5</sup> Helen C. Rountree offre delle prospettive interessanti sul significato della storia del salvataggio di John Smith e sulla



Quello che più importa comunque è notare come la storia della giovane principessa Powhatan che salva il capitano Smith dalla morte ha avuto un'enorme influenza nel rinforzare uno degli stereotipi coloniali più radicati e persistenti riguardanti le donne native americane: quello della *Indian Princess* (versione femminile del *noble savage*) che rischia la sua vita per il bene dei colonizzatori. Nel discorso coloniale, due stereotipi di donne indiane hanno resistito attraverso i secoli; quello della *Princess* e quello della *Squaw*, una versione traslata della dicotomia vergine/prostituta della cultura dominante. In Pocahontas troviamo sicuramente la rappresentazione più famosa dello stereotipo della principessa.

Inizialmente la storia del salvataggio di Smith ha diffusione quasi esclusiva in alcuni libri sullo Stato della Virginia ma, all'inizio del XIX secolo, quando l'America sente il bisogno di costruire una sua mitologia nazionale, la storia diviene molto popolare. Dapprima viene ripresa dagli storiografi, che esaltano il coraggio di Pocahontas e ri-narrano la vicenda del salvataggio appoggiandosi primariamente alla *Generall Historie* di Smith. Tra gli storiografi del XIX secolo nessuno sembra mettere in dubbio l'attendibilità del racconto di Smith del 1624, e il 'mito' di Pocahontas fu accettato come uno dei momenti fondanti della storia del Nuovo Mondo.

Secondo Philip Young<sup>6</sup>, il primo scrittore a far uso letterario della vicenda di Pocahontas è Ben Johnson che nel suo *Staple News* fa un breve accenno alla *Princess* già nel 1625<sup>7</sup>. Successivamente, dopo un vuoto di circa duecento anni, il XIX secolo vede una disseminazione di pièce teatrali basate sulla storia di Pocahontas, tutte fortemente romanticizzate secondo il gusto dell'epoca. Pocahontas era rappresentata come l'equivalente femminile del *good Indian*, che aiuta i colonizzatori portatori di civilizzazione nella lotta contro i 'selvaggi' nelle foreste della Virginia<sup>8</sup>. La maggior parte di queste opere teatrali segue un identico sviluppo: la giovane donna Powhatan

---

vita di Pocahontas nel suo saggio *Pocahontas. The Hostage Who Became Famous in Sifters. Native American Women's Lives* a cura di Thelda Perdue, Oxford University Press, New York, 2001.

<sup>6</sup> P. YOUNG, *The Mother of Us All: Pocahontas Reconsidered*, in «Kenyon Review», 24, Summer 1962, pp. 391-415.

<sup>7</sup> C. J. HOLLOWAY, «The Staple of News: A Comedy» *The Holloway Pages*, 10 October 2009 (<http://hollowaypages.com/jonson1692news.htm>).

<sup>8</sup> Tra queste pièce vanno ricordate: *The Indian Princess, or La Belle Sauvage* (1808) un melodramma di James Nelson Barker in cui Pocahontas è presentata come principessa casta e virtuosa dalle sembianze insolitamente 'civilizzate' e 'non-indiane' («un-indian features»); *Pocahontas, or The Settlers of Virginia* (1830) di George Washington Parke Curtis, nipote adottivo del primo presidente americano, che enfatizza l'«illuminazione» ricevuta della principessa indiana all'incontro con John Smith e la sua conversione; *Pocahontas* (1837) di Robert Dale Owens; *The Forest Princess* (1844) di Charlotte Barnes Conners; e *Pocahontas or The Gentle Savage* (1855) di John Brougham.



si accorge della barbarie in cui vive il suo popolo, rinuncia alla sua 'indianità' (quindi alla 'barbarie'), salva John Smith dalla morte, si converte al cristianesimo e, in alcuni lavori, finisce per sposare un piantatore di tabacco di nome John Rolfe (cosa che in realtà fece)<sup>9</sup>. La fonte a cui tutte attingono è il racconto di John Smith, e dal momento che per queste opere gli autori rivendicano lo status di dramma storico, la loro diffusione non fa che consolidare la dubbia versione di questo episodio della storia americana.

All'esaurirsi della fortuna del personaggio di Pocahontas nel teatro, la figura della principessa indiana si spostò ad ovest, verso la nuova frontiera. Oltre a quella di Pocahontas, altre figure di *Indian Princess* appaiono nella narrativa, nell'arte e negli spettacoli itineranti del *Wild West show*. Queste figure, che chiaramente rappresentavano un'immagine sessualizzata ed esotica di un 'altro' che giungeva dal cuore del selvaggio Nuovo Mondo, furono costruite per soddisfare lo sguardo del colonizzatore. Come oggetto del desiderio dell'uomo bianco, questa immagine romantica della 'principessa' era più accettabile di quella apertamente sessualizzata della *Squaw*. Nei *Wild West shows* Pocahontas e le altre principesse eseguivano numeri di danza indossando ridotti vestiti di pelle di daino e vendendo olio di serpente e altri prodotti 'indiani'.

In seguito, con lo sviluppo dell'industria cinematografica a Hollywood, nacquero le *celluloid princesses* che si affermarono poco prima della guerra in film come *Pocahontas* (1908), *An Indian Maiden Choice* (1910), *The Indian Maiden Sacrifice* (1910), *Broncho Billy and the Indian Maid* (1912) e *The Indian Maid's Warning* (1913). Le varie *Indian maids* e *maidens* di questi film erano ancora ritratte come salvatrici dell'uomo bianco. Le più temerarie sorelle di Pocahontas apparivano anche come 'damigelle indiane' che danzavano poco vestite nelle fila dei *chorus line* dei primi musical hollywoodiani.

Negli anni '40 e '50 le nuove *celluloid princesses* si bagnano provocanti in fiumi e cascate, in film come *The Deerslayer* (1943) e *Indian Fighter* (1955). Vergini indiane disperatamente innamorate dell'uomo bianco appaiono in film quali *Buffalo Bill* (1943) e *Drum Beat* (1954) e, se erano loro le seduttrici, finivano regolarmente per morire in tragiche circostanze come vediamo in *Broken Arrow* (1950) e *Across the Wide Missouri* (1951)<sup>10</sup>. La figura dell'*Indian Princess* diventa in sostanza il

<sup>9</sup> Si veda *Representative American Plays. From 1767 to the Present Day* a cura di A. H. QUINN, Appleton-Century-Crofts, New York, 1953.

<sup>10</sup> Si veda a riguardo R. W. STEDMAN, *Shadows of the Indian: Stereotypes in American Culture*, University of





soggetto di quella che Homi K. Bhabha chiama «a narrative economy of voyeurism and fetishism»<sup>11</sup>.

Se si considera quanto siano numerose in questi anni le rappresentazioni di *Indian Princesses* nel teatro, nel cinema e nella letteratura, non ci si deve meravigliare della enorme influenza che questa immagine ha avuto su generazioni di americani sia nativi che non-nativi. In queste prime rappresentazioni Pocahontas incarna sia l'idea del *good indian* che si assimila alla cultura dominante, indicando in questo modo la strada per risolvere l'*Indian problem*, sia quella di un 'altro,' esotico e sessualizzato, che gratifica lo sguardo del maschio colonizzatore. Molto enfatizzate in questo periodo sia la contrapposizione tra l'innocenza della giovane Powhatan e la brutalità dei selvaggi assetati di sangue, sia la distanza che separa una Pocahontas dall'aspetto 'quasi' identico a quello di una donna bianca, dagli altri indiani. Ciò nonostante, nel teatro così come nel cinema e nella letteratura, Pocahontas viene rappresentata in appassionante scene d'amore e al suo personaggio viene associata una sessualità molto più esuberante di quella attribuita agli altri personaggi femminili presenti nell'opera. La figura della *Indian Princess* incarna proprio questa dualità - da un lato esempio di perfetta assimilazione ai modi della cultura cristiana dei bianchi, dall'altro immagine 'altra' marcata da una conturbante ed misteriosa sessualità.

Un capitolo a sé meriterebbero le produzioni Disneyane: *Pocahontas* (1995) e *Pocahontas II: Journey to a New World* (1998)<sup>12</sup>. Nonostante appaiano quasi duecento anni dopo l'uscita dei primi lavori teatrali, questi film riprendono con persistente fedeltà i testi ottocenteschi sia nello sviluppo narrativo che nell'approccio. Sebbene non abbiano pretese di fedeltà storica, i cartoon della Disney sono già parte della 'storia,' almeno nelle menti dei bambini (e degli adulti) che li hanno visti, sia in America che nel resto del mondo. L'enorme popolarità e la capillare distribuzione dei prodotti Disney danno a film come *Pocahontas* il potere di modellare in profondità l'*American romantic folklore*.

L'adattamento cinematografico più recente della storia di Pocahontas è *The New World* di Terence Malick apparso nel 2005. Sebbene l'attrice Q'orianka Kilcher, nei panni di Pocahontas, interpreti con magistrale profondità i tormentati sentimenti della giovane Powhatan e i dubbi che la angosciano, la romantica storia

Oklahoma Press, Norman, 1982.

<sup>11</sup> H. K. BHABHA, *The Location of Culture*, Rutledge, London, 1994, p. 68.

<sup>12</sup> Si veda J. KILPATRICK, *Race in Contemporary American Cinema. Part 5. Disney's Politically Correct Pocahontas*, in «Cineaste 21», n. 4, 1994.



d'amore tra la giovane e il capitano Smith continua ad essere il centro focale dello sviluppo narrativo, e il film finisce per aggiungere poco ai modelli ormai solidificatisi nel corso degli anni.

Dal XIX secolo ad oggi cinema e teatro sono stati quindi efficaci propagatori dell'immagine coloniale della donna nativa. Recentemente però il teatro è diventato il luogo in cui si è innescata una spinta all'autodeterminazione e alla negazione degli stereotipi da parte di artisti nativi americani. A partire dagli anni '60 la riappropriazione delle matrici della cultura dominante nella letteratura nativa americana è diventata pratica ricorrente. Il palcoscenico offre una possibilità di «reinscription and self-representation of colonized bodies» come notano Helen Gilbert e Joanne Tompkins nel loro *Post-colonial Drama*<sup>13</sup>. Probabilmente influenzati dall'ironico accostamento di immagini, esperienze e figurazioni stereotipate utilizzato negli anni sessanta dall'*Open Theatre* e da *El Teatro Campesino* per innescare un discorso di critica sociale, alcuni drammaturghi nativi americani trasferiscono la loro critica agli stereotipi coloniali sulla scena. Determinante, in questo senso anche la crescita dell'attivismo politico nativo negli anni '60 e '70, nella scia del più ampio movimento per i diritti civili negli Stati Uniti - un processo che spinge artisti e scrittori nativi ad una valutazione critica del passato e del presente del loro popolo dopo cinquecento anni di occupazione coloniale. Hanay Geiogamah, drammaturgo Kiowa, è stato uno dei primi scrittori nativi a portare in scena gli stereotipi coloniali.

Nella sua pièce satirica *Foghorn* (1973) quasi tutti i personaggi ricordano modelli stereotipici. Tra di essi Princess Pocahontas, presentata in una scena esilarante mentre canta *The Indian Love Call* e racconta alle sue 'dame di compagnia' dell'impotenza di Captain John Smith<sup>14</sup>. Anche gruppi teatrali femminili si sono dedicati alla decostruzione dell'immagine coloniale. Tra questi il *Spiderwoman Theater Company* di New York - fondato da Lisa Mayo e Gloria Miguel e attivo dagli anni '80 - che nella sua commedia *Winnetou's Snake Oil Show from Wigwam City* ha presentato il personaggio di Minnie Hall Runner «a copy of an Indian Princess who does nice sweet things but she's all show business» e quello di Princess Pissy Willow «a sharpshooter in the Wild West Show»<sup>15</sup>. Da questo stesso ambito culturale emerge il lavoro di Monique Mojica, *Pocahontas and the Blue Spots* (1990).

<sup>13</sup> H. GILBERT, J. TOMPKINS, *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Routledge, London, 1996, p. 204.

<sup>14</sup> H. GEOGAMAH, *New Native American Drama. Three Plays by Hanay Geiogamah*, University of Oklahoma Press, Norman, 1980, p. 62-65.

<sup>15</sup> «Canadian Theatre Review», 68, Fall 1991, pp. 54-63.



Homi K. Bhabha nel suo saggio *The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism*, afferma che lo stereotipo è una importante strategia del discorso coloniale. E osserva:

The subjects of the discourse are constructed within an apparatus of power which *contains*, in both senses of the word, an 'other' knowledge - a knowledge that is arrested and fetishistic and circulates through colonial discourse as that limited form of otherness that I have called the stereotype.<sup>16</sup>

Monique Mojica, scrittrice e attrice Kuna/Rappahannock, ha scelto di scardinare, smascherandoli e ridicolizzandoli nel suo lavoro, gli stereotipi alimentati dalla cultura dominante che definiscono le donne native come appartenenti a due gruppi: quello delle servili assimilazioniste e/o quello delle *Squaw* lascive e sessualmente disponibili. Nel suo lavoro Mojica cita un detto tradizionale del popolo Cheyenne: «A nation is not conquered until the hearts of its women are on the ground»<sup>17</sup>. In seguito al processo di colonizzazione sia culturale che materiale, i cuori delle donne native «[have] been forced to the ground because the power of imagination, of image [...] is the power to determine a people's fate» come osserva Paula Gunn Allen in *The Sacred Hoop*<sup>18</sup>, testo autorevole nel campo degli studi femministi delle culture e letterature native americane. In *Princess Pocahontas and the Blue Spots* Monique Mojica intende rimuovere i modelli creati dai colonizzatori rivendicando alle donne native il diritto a una 'loro' immagine in un processo che porti alla riappropriazione identitaria e alla ricostruzione dell'integrità del popolo nativo. Nel presentare sulla scena i presupposti che ispirano la pièce, il personaggio di Contemporary Woman #1 creato da Mojica afferma: «It's time for the women to pick up their medicine in order for the people to continue.» E ancora, citando le parole di Art Solomon, un anziano Ojibway, «The women are the medicine, so we must heal the women»<sup>19</sup>. Ecco quindi che Contemporary Woman #1 interpreta sulla scena le fasi di un parto, 'dando alla luce' il processo di *healing*; l'inizio di una nuova era di recupero e auto-determinazione per le donne native americane. Questo personaggio, descritto da Mojica come una «modern, Native woman on a journey to recover the history of her

<sup>16</sup> H. K. BHABHA, *The Location of Culture*, cit., pp. 77-78.

<sup>17</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and The Blue Spots*, cit., p. 60.

<sup>18</sup> P. G. ALLEN, *The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Beacon Press, Boston, 1986, p. 268.

<sup>19</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and The Blue Spots*, cit., p. 20.



grandmothers as a tool towards her own healing»<sup>20</sup>, può essere visto come la ‘voce’ dell’attrice nell’opera.

Il processo di riappropriazione dell’immagine della donna nativa si articola, nel lavoro di Mojica, in una serie di tredici potenti *Transformations* che corrispondono ad altrettante scene. Nell’originaria produzione teatrale due attrici, Monique Mojica e Alejandra Nuñez, interpretano i ventitré diversi personaggi mettendo in scena esperienze di vita delle donne native, sia del passato che del presente, ed esprimendo la sofferenza, la resistenza e il dolore di cinquecento anni di dominio coloniale. Le consuete immagini della *Indian Princess*, della *Cigar Store Squaw* e della *Storybook Pocahontas* sono ridicolizzate e grottescamente interpretate da una figura di *trickster* – *Princess Buttered-on-Both-Sides*, descritta da Mojica come «one of the many faces of the Trickster, Coyote»<sup>21</sup>. Le parodie messe in scena dal *trickster* si intrecciano con le voci delle due donne che rappresentano le esperienze di donne native del sud e nord America, e con le voci di personaggi storici: le mogli Mètis, divinità native, Maliche e la stessa Pocahontas. Dai cambiamenti, dalle trasformazioni e dalle metamorfosi presentate sulla scena emergeranno due donne d’oggi che rivendicano il loro diritto a determinare autonomamente la loro identità. Queste due donne prendono vita dalle altre figure rappresentate sulla scena dalle stesse attrici, mostrando così che tutte le esperienze di madri, sorelle, e nonne presentate nello spettacolo sono ancora presenti nelle loro vite. È come se, grazie alle trasformazioni presentate sul palcoscenico, le donne native di Mojica siano in grado di riempire i vuoti presenti nella storia del loro popolo e causati dalle immagini distorte che i colonizzatori hanno dato delle loro antenate. Le donne adesso rivendicano queste immagini incarnando (e letteralmente ‘rimettendosi nei panni’) di Maliche, Pocahontas e le donne Mètis.

*Princess Buttered-On-Both-Sides*, che incarna le immagini più comuni di donne native create dai colonizzatori, decostruisce e rimuove questi stereotipi sulla scena utilizzando *Trickster hermeneutics* (un «ermeneutica ingannatrice» come la definisce Anna Camaiti Hostert)<sup>22</sup>. Così facendo il personaggio di *Princess Buttered-On-Both-Sides* libera le due donne contemporanee da questi cliché facilitando l’avanzamento del *healing process*.

<sup>20</sup> Ivi p. 14.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> A. C. HOSTERT, *Passing. dissolvere le identità, superare le differenze*, Meltemi, Roma, 2006, p. 81.





Come osserva Homi K. Bhabha affinché i colonizzati possano liberarsi dal discorso coloniale è importante che prendano coscienza del «*process of subjectification* made possible (and plausible) through stereotypical discourse»<sup>23</sup>. Bhabha osserva inoltre che:

In order to understand the productivity of colonial power it is crucial to construct its regime of truth, not to subject its representations to a normalizing judgement. Only then does it become possible to understand the *productive* ambivalence of the object of colonial discourse - that 'otherness' which is at once an object of desire and derision, an articulation of difference contained within the fantasy of origin and identity. What such a reading reveals are the boundaries of colonial discourse and it enables a transgression of these limits from the space of that otherness.<sup>24</sup>

Nel lavoro di Mojica è il Trickster che occupa quello spazio di alterità («the space of [...] otherness»), sovvertendo, mediante l'uso di *Trickster magic* e humor, gli stereotipi coloniali di Pocahontas e della Cigar Store Squaw.

Il primo esempio di decostruzione lo troviamo nella scena di apertura dello spettacolo. Princess Buttered-On-Both-Sides viene presentata al 498esimo concorso di bellezza di Miss North American Indian presentato da George Pepe Flaco Columbus Cartier da Gama Smith e trasmesso in diretta dal Indian Princess Hall of Fame. Con indosso un vestitino bianco di pelle di daino ed in mano una gigantesca pannocchia di mais, Princess Buttered-On-Both-Sides fa il suo ingresso offrendo al pubblico piccoli snack a base di mais accompagnata, in sottofondo, da un eclettico mix musicale fatto di vecchie canzonette anni '20 (*Indian Love Call*), colonne sonore di film celebri (*The Good, the Bad and the Ugly* - 1966), e jingle pubblicitari (Mazola Oil). Il *trickster Cojote* di Mojica ridicolizza le numerose immagini hollywoodiane e commerciali di *Indian Princesses* pronte a sacrificarsi per l'uomo bianco. «Danzerò per voi, con selvaggio splendore, la *Danza della Vergine Sacrificale del Mais*» dichiara Princess Buttered-On-Both-Sides, «e poi mi lancerò nel precipizio per la perdita del mio unico vero amore, Captain John Whiteman»<sup>25</sup>.

Le note di regia per questa scena fanno infatti specifico riferimento al film *Rose Marie*, una produzione hollywoodiana del 1936 in cui viene presentato un

<sup>23</sup> H. K. BHABHA, *The Location of Culture*, cit., pp. 95-96.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> «I shall dance for you, in savage splendour, the 'Dance of the Sacrificial Corn Maiden,' and procede to hurl myself over the precipice, all for the loss of my one true love, Captain John Whiteman.» Mia la traduzione italiana.



numero di danza ‘indiana,’ dall’elaborata coreografia, ambientato nella foresta. Princess Buttered-On-Both-Sides proporrà la sua *Injun Dance*, interpretandola al contempo come una «celebrazione del mais, eseguita al flauto di pan con vocalizzazioni di effetti sonori da cartoon.» Seguendo gli stereotipi presentati in innumerevoli film, romanzi e cartoon, Princess Buttered-On-Both-Sides tenta quindi il suicidio strappandosi la veste e lanciandosi nelle cascate del Niagara al grido di «Geronimoooooooo!!!»<sup>26</sup>. Da *trickster*, Princess Buttered-On-Both-Sides chiaramente sopravvivrà al salto.

Dato che gli stereotipi più radicati sono già stati svelati nella prima parte della pièce, e letteralmente lanciati nelle cascate del Niagara insieme a Princess Buttered-On-Both-Sides, c’è adesso spazio per far emergere le voci personali delle due donne native. Le due donne tracciano un itinerario storico delle esperienze delle loro antenate adottando la voce di Malinche, l’interprete e amante di Hernàn Cortès. Allo stesso modo di Pocahontas – vista da molti nativi americani come una traditrice che ha consegnato il suo popolo e se stessa nelle mani degli invasori bianchi (sebbene molti nativi la considerino una delle poche figure positive di donne indiane nell’immaginario coloniale) – la figura di Malinche ha suscitato accese polemiche nel mondo nativo ed ispirato, in lingua spagnola, numerosi termini dispregiativi oltre a canzoni nelle quali Malinche viene chiamata ‘prostituta’ e ‘traditrice’<sup>27</sup>. Nel lavoro di Mojica comunque, a Malinche è data l’opportunità di presentare il suo punto di vista circa il trattamento ricevuto dai *conquistadores*.

Sulla scena si presentano anche tre donne Mètis che denunciano le loro sofferenze di mogli dei primi viaggiatori e commercianti di pelli – donne che hanno aiutato i mariti a sopravvivere nella selvaggia natura dei territori canadesi ricevendo in cambio solo maltrattamenti e separazione. Gli attori adottano anche le voci di divinità native femminili che denunciando come siano state appropriate e sfruttate dalla religione dei colonizzatori. Le apparizioni di Princess Buttered-On-Both-Sides si alternano a queste testimonianze di sofferenza, repressione e sopravvivenza. Le sue parodie di indiani da cartoon e i suoi tentativi di ingraziarsi agli occhi di chi le può far più comodo (di qui l’idea del *buttering-up* iscritta nel suo nome) portano humor e conforto. La figura del Coyote tradizionalmente rappresenta continuità e sopravvivenza e, come fa notare Paula Gunn Allen, «is this spirit of the trickster-

<sup>26</sup> Per una spiegazione dell’utilizzo di questi termine si veda: [http://wiki.answers.com/Q/Why\\_do\\_people\\_yell\\_Geronimo\\_when\\_they\\_jump\\_off\\_something](http://wiki.answers.com/Q/Why_do_people_yell_Geronimo_when_they_jump_off_something).

<sup>27</sup> Espressioni come «Hija de la chingada». *Chingada* è uno dei termini più utilizzati in riferimento a Malinche.



creator that keeps Indians alive and vital in the face of horror» (158). Neal McLeod, uno scrittore e critico Cree, a riguardo aggiunge che «by engaging in Trickster hermeneutics [...] we move towards an ideal on Native Studies – namely self-description on our own terms» (51).

Le Blue Spots del lavoro teatrale sono le ragazze *doo-wop*<sup>28</sup> che accompagnano Princess Pocahontas nella sua band quando Princess Buttered-On-Both-Sides, travestita da Storybook Pocahontas, presenta una canzonetta stile *vaudeville*, «à la Marilyn Monroe,» che ridicolizza l'immagine hollywoodiana della 'vergine indiana' nel ruolo dell'ammiccante ragazza del coro. Le Blue Spots cantano «¡Capitàn! ¡No te vayas!» (27) a sostenere il tentativo del Trickster di sedurre Captain Whiteman. Allo stesso tempo le Blue Spots sono un esplicito riferimento al *true sign* della presenza di sangue nativo che, come dichiara Contemporary Woman #1 «even among the half-breeds, [is] one of the last things to go»<sup>29</sup>. Come rappresentanti dell'*Indianness* che non può essere 'sbiancata' dagli sforzi della colonizzazione culturale, le Blue Spots rappresentano la resistenza e la sopravvivenza. È chiaro quindi che anche le Blue Spots assumono il ruolo di Tricksters, ridicolizzando le false rappresentazioni di 'indiani,' l'appropriazione della figura dell'*Indian Princess*, e ricordando al pubblico del 'vero segno' di *Indianness*<sup>30</sup>. Il Trickster Coyote, questa volta nei panni di Storybook Pocahontas, racconta, in chiave ironica, anche la storia del salvataggio di John Smith, come presentata nella tradizione della narrativa coloniale. Accompagnata da un Troubadour di corte Elisabettiana, ridicolizza l'infinita serie di romantiche *dime novels*, poemi epici e altre versioni letterarie di quel mito<sup>31</sup>. Segue ancora una volta Princess Buttered-On-Both-Sides, incarnazione dell'immaginario *Indian Princess*, che da vita sulla scena a un numero di vaudeville alla *Wild West show* compreso di tutti i grotteschi stereotipi della vergine sacrificale e del suo disperato amore per Captain Whiteman. Troubadour e Storybook Pocahontas cantano insieme e

<sup>28</sup> Il *Doo-wop* è uno stile di musica vocale derivato dal rhythm and blues e dal rock'n'roll nato negli Stati Uniti verso la seconda metà degli anni cinquanta.

<sup>29</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and The Blue Spots*, cit., p. 27.

<sup>30</sup> La presenza di chiazze blu (*blue spots*) è stata considerata segno della presenza di sangue nativo. Come dichiara Mojica nella sua pièce, la presenza delle macchie sul corpo dei figli appena nati veniva comunemente controllata dalle madri: «When I was born, my mother turned me over to / check for the blue spots at the base of the spine - / the sign of Indian blood. / When my child was born, after counting the fingers / and the toes, I turned it over to check for the blue / spots at the base of the spine. / Even among the half-breeds, it's one of the last / things to go» p. 20.

<sup>31</sup> Tra queste Mojica fa riferimento a opere quali *My Lady Pocahontas* (1885) di John Estern Cook, *The Daughter of Virginia Dare* (1908) di Mary Virginia Wall, e il testo originale che ha dato vita al mito, il *General Historie* (1624) di John Smith.



nella risposta del coro troviamo un condensato di tutti gli elementi che i colonizzatori hanno di volta in volta utilizzato nella loro costruzione dell'immagine dell'indiano.

Qui Mojica illustra come gli 'indiani' siano divenuti riconoscibili nei simboli che la *entertainment industry* coloniale gli ha appiccicato (l'immane copricapo di piume, il tomahawk, i totem, le canoe, le trecce, gli indumenti di pelle di daino, ecc.).

Mojica successivamente accosta la sua *Picturebook Pocahontas*, che felicemente ripudia la sua gente «for the sake of her one true love, Captain Whiteman»<sup>32</sup>, ad un aspetto molto più tragico della storia. La stessa attrice veste ora i panni di Lady Rebecca la Pocahontas cristianizzata che grida: «My heart is on the ground!»<sup>33</sup>. Questa Pocahontas è stata spogliata della sua vera essenza, allontanata dal suo popolo, privata della sua identità e forzatamente modellata nell'immagine di una donna cristiana europeizzata imprigionata, sulla scena, in un collare di pizzo elisabettiano. È anche 'imprigionata' nella cornice che tiene in mano -- forse un riferimento al solo ritratto esistente di Pocahontas dove appare trasformata nell'immagine stessa della civilizzazione. Sul palcoscenico, l'attrice nella cornice offre un efficace *counter gaze* allo sguardo del colonizzatore. La stessa attrice nativa che interpreta i ruoli di *Contemporary Woman #1*, *Malinche*, il *Trickster Coyote* e *Pocahontas* rivolge il suo sguardo - attraverso la cornice coloniale che la raffigura come una *assimilated Indian* - verso quello del pubblico. Sulla scena appare anche il personaggio di *Matoaka* - era questo il vero nome di Pocahontas tra la sua gente - da cui emana la gioia di una innocente ragazza Powhatan priva delle arie da seduttrice da cartoon messe in scena dal *Trickster* nelle scene pretendenti. Nel presentare questi diversi volti di Pocahontas, la mitica storia del salvataggio di John Smith cara ai bianchi è continuamente messa in dubbio e insidiata proprio nel momento in cui viene rappresentata sulla scena. Nel momento in cui Mojica, che interpreta il ruolo di Pocahontas, sviene per l'amore di Captain Whiteman, si trasforma repentinamente nel personaggio di *Contemporary Woman #1* che chiede "Where was her mother?"<sup>34</sup>. Liberandosi del costume e abbandonando la finzione scenica Mojica rivolge la domanda direttamente al pubblico.

Mojica in questo lavoro gioca incessantemente con i concetti di identificazione e soggettificazione. La molteplicità dei piani temporali, la trasformazione delle due

<sup>32</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and The Blue Spots*, cit., p. 27.

<sup>33</sup> Ivi, p. 29.

<sup>34</sup> Ivi, p. 28.





attrici da figure storiche a stereotipi per poi ritornare se stesse, la giustapposizione delle immagini create dai colonizzatori a quelle delle stesse donne native, mettono in crisi un discorso di *Indianness*. Utilizzando la figura del Trickster, Mojica evita il mero ribaltamento della dicotomia colonizzatore/colonizzato. Come osserva Gloria Anzaldù nel suo *Borderlands/La Frontera*, che tratta delle esperienze di donne Chicane negli Stati Uniti, il modello che accosta oppressore/oppresso è troppo semplicistico. Porta poco beneficio che il soggetto oppresso, semplicemente «si erga sulla riva opposta del fiume ad urlare domande e sfidare le convenzioni patriarcali dei bianchi»<sup>35</sup>. Secondo Anzaldù questa modalità oppositiva non fa altro che «relegare l'individuo ad un duello tra oppressori e oppressi»<sup>36</sup>. Con l'uso della figura del *trickster* però Mojica rende impossibile relegare l'oppresso ad alcuna posizione stabile, dal momento che il Trickster è uno *shapeshifter* ('trasformista') che in quest'opera teatrale incarna gli stereotipi coloniali e, utilizzando una parodizzazione esagerata, li spoglia del loro potere e della loro autorevolezza. Il colonizzato si avvia così verso l'auto-determinazione<sup>37</sup>.

Il climax della parabola di riappropriazione dei significanti coloniali da parte del Trickster, e la loro conseguente trasformazione in oggetti da ridicolizzare, arriva verso la fine della pièce con il riapparire di Princess Buttered-On-Both-Sides questa volta travestita da Cigar Store Squaw. Adesso il personaggio rappresenta l'immagine delle pubblicità di sigarette, fiammiferi e tabacco: la piacevole e conturbante vergine indiana che ti invita a fumare, la *Squaw* della dicotomia vergine/prostituta. Ha con se dei sigari giganti (ovviamente fallici) e, offrendoli al pubblico dice: «I wanna be free to express myself! ... I wanna be the girl next door! ... I wanna have lots and lots of blonde hair ... I wanna be Doris Day, Farrah Fawcett, Daryl Hannah»<sup>38</sup>. Al posto dello stoico silenzio tipicamente associato a questa immagine, per rappresentare l'ideale *beauty queen* americana, la Cigar Store Trickster di Mojica desidera assumere l'aspetto stereotipico delle donne americane bianche - ragazze di quartiere

<sup>35</sup> G. ANZALDÙ, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute, San Francisco, 1987, p. 78. Mia la traduzione.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> La figura del *trickster* appare nei lavori di numerosi scrittori e artisti nativi americani (trovando origine in molte delle storie tradizionali) e spesso rappresenta l'humour che porta alla libertà e all'indipendenza. È impossibile localizzare la posizione del *trickster* o tentare di catturarlo/-a. Spesso il *trickster* ha la capacità di cambiare aspetto e genere e può creare enormi sconvolgimenti, come avviene in *Green Grass Running Water* di T. KING, Bantham Books, New York, 1993.

<sup>38</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and the blue spots*, cit., p. 49.



bionde e carine o affascinati star di Hollywood. «I wanna be a cover girl, a beauty queen, Miss America, Miss North American Indian!»<sup>39</sup>. Proprio mentre caricaturizza l'immagine della *Squaw* tipica dell'immaginario dell'uomo bianco gioca con l'immagine hollywoodiana della 'Pretty Woman'/prostituta. A questo punto la Cigar Store Squaw indossa faticosamente un luccicante abito da sera del tipo più volgare, e afferma: «So, here I am, a finalist in the Miss North America Indian Beauty Pageant!

Think of it! Little me from in front of the tobacco store, fighting for DEMOCRACY!»<sup>40</sup>.

Secondo Mimi Gisolfi D'Aponte, invece di impiegare il concetto greco di catarsi «and the purging of pity and fear through witnessing tragedy in the theater, and [considering] such purging [as] a form of healing»<sup>41</sup>, nel teatro nativo è centrale l'idea di *comic rhythm* inteso come *rhythm of survival*<sup>42</sup>. Per Monique Mojica, così come per molti scrittori e drammaturghi nativi americani, il *healing process* avviene in parte attraverso il riso e lo humor. Un 'ritmo comico' attraversa tutte le 13 *Transformations* del lavoro di Mojica, anche se non manca l'inserimento di elementi drammatici nelle sue parodie delle immagini stereotipiche di donne native, come nel caso di *Storybook Pocahontas*. Mojica la rappresenta come una ragazza abbandonata dalla famiglia, estremamente ridicola e al tempo stesso profondamente sensibile, mettendo in contrasto così l'immagine dei colonizzatori e quella della donna nativa che parla per sé.

Nella parte conclusiva del lavoro teatrale, chiamata *Una Nazione*, le due Contemporary Women riappaiono tra i costumi e gli oggetti di scena. Durante la rappresentazione le due attrici hanno man mano lasciato cadere gli spessi strati di pregiudizi e stereotipi e, mentre sulla scena si cambiano di abito togliendosi di dosso i simboli del colonialismo, Contemporary Women #1 e #2 finiscono per lavarsi a vicenda. Contemporary Woman #1 rifiuta il femminismo dei bianchi e afferma quanto sia necessario ergersi individualmente in prima persona: «I don't want to represent all the Native women». E chiama a raccolta «friends, sisters, guerillas – the women – *World Warriors*»<sup>43</sup> a contribuire al *process of healing*<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> M. G. D'APONTE, *Native Women Playwrights. Transmitters, Healers, Transformers*, in «Journal of dramatic theory and Criticism», vol. 14, Fall 1999, p. 103.

<sup>42</sup> L'idea di *comic rhythm* era già stata presentata da Suzanne Langer nel suo *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953, p. 103.

<sup>43</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and The Blue Spots*, cit., p. 59.



Mojica è certamente una *World Warrior* che ha dato vita ad un testo esplicito ed efficace sulla resistenza alla colonizzazione culturale. *Princess Pocahontas and the Blue Spots* è stato di recente incluso tra i testi in adozione presso varie università canadesi e americane, chiaro segno del fatto che il canone di rappresentazione delle donne native sta gradualmente cambiando. Mojica continua a scrivere e a recitare e il suo testo teatrale più recente, *The Scrubbing Project*, riguarda la vita delle donne native di oggi. *Princess Pocahontas and the Blue Spots* rappresenta un testo significativo nell'ambito del discorso femminista postcoloniale. Un testo che si è fatto carico di dar voce alle mai celebrate donne eroiche della storia nativa e che consegna un messaggio liberatorio di auto-affermazione alle donne native d'oggi, costrette ancora a confrontarsi con le immagini coloniali delle *Squaw* e delle *Princesses*. Nel teatro contemporaneo nativo americano, come afferma Ann Haugo, «the Indian Princess and the Noble Savage *talk back*, and through the voice of the Native actor inhabiting their bodies and with the words of the native writers, they change the terms of colonial discourse»<sup>45</sup>. Monique Mojica lascia al suo pubblico un auspicio di continuità e guarigione. Le donne nel suo teatro, e la stessa Pocahontas, sono *survivors*: «A nation is not conquered until the hearts of its women are on the ground»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> *World warriors* è un termine usato da Paula Gunn Allen in *The Sacred Hoop* a definire la letteratura e gli scrittori nativi americani nel loro importante ruolo di lotta al colonialismo.

<sup>45</sup> A. HAUGO, *Colonial Audiences and Native Women's Theatre. Viewing Spider-woman Theater's 'Winnetou Snake Oil Show from Wigwam City'*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», 14, Fall 1999, p. 131.

<sup>46</sup> M. MOJICA, *Princess Pocahontas and The Blue Spots*, cit., p. 60.