

# Carlo Severi

Cosmologia, crisi e paradosso:

lo spirito bianco nella tradizione sciamanica kuna<sup>1</sup>

*Immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce  
fulmineamente con l'adesso in una costellazione.*

Walter Benjamin (1982, p. 518)

Il rapporto tra i vari tipi di narrazione e la costruzione della memoria sociale è diventato ovvio per gli storici, per gli antropologi e in generale per gli scienziati sociali grazie all'opera di Paul Ricoeur. Se, come ha sottolineato Ricoeur, raccontare una storia non è solo un modo per ricordarla, ma anche per “rifigurare la propria esperienza del tempo” (Ricoeur 1991, p. 15)<sup>2</sup>, allora la narrazione non va considerata solo uno stile letterario particolare, ma anche una forma di esistenza della memoria stessa. Questa prospettiva ha indotto molti storici e alcuni psicologi a sostenere che la memoria non sia immaginabile al di fuori di una struttura narrativa (White 1973, Bruner 1990).

La relazione tra memoria sociale e immagini è meno evidente. Per tutta la vita Aby Warburg ha tentato di delineare una teoria generale della memoria sociale che fosse fondata sia su immagini che su testi. Passi decisivi in questa direzione sono stati l'enfasi posta sulle complesse relazioni tra simboli visivi e significato e sulla necessità di considerare un'immagine o un oggetto scolpito semplicemente come un elemento all'interno di una serie di rappresentazioni, che comprendano azioni rituali, testi, tradizioni orali o anche immagini completamente mentali; fondamentale è stata infine l'intuizione secondo cui l'analisi della memoria sociale è un modo per studiare la vita sociale dei simboli (Warburg 1999). Purtroppo le idee di Warburg sulla memoria sociale sono state scarsamente sviluppate fino alla sua morte e, almeno per quanto riguarda

---

1. Testo originariamente pubblicato con il titolo “Cosmology, Crisis, and Paradox: On the White Spirit in the Kuna Shamanistic Tradition”, in M. S. Roth, C. G. Salas, a cura di, *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2001

2. Ricoeur scrive, ad esempio, che “il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale” (Ricoeur 1991, p. 15).

l'antropologia sociale, c'è ancora molto da fare se vogliamo comprendere i modi attraverso cui una tradizione culturale riesca a fondarsi sulle immagini<sup>3</sup>.

In ogni tradizione culturale la rappresentazione dell'esperienza traumatica è un aspetto particolarmente complesso della questione. L'analisi del trauma, inteso sia come fenomeno che influenza la percezione e la memoria, sia come processo psicologico che genera sintomi dolorosi, è ovviamente stato uno dei primi passi che ha portato alla scoperta dell'inconscio da parte di Sigmund Freud. Ma, come Freud ha fatto ben presto notare, un trauma non solo può provocare ricordi dolorosi, ma può anche mettere in pericolo la memoria stessa, in quanto si tratta di un processo strettamente connesso alla formazione (e alla sopravvivenza) dell'io. In questo caso l'esperienza traumatica non può essere raccontata. Al suo posto emerge alla coscienza una specie di immagine vuota o enigmatica, un sostituto della memoria complesso e persistentemente fuorviante (Freud 1963, p. 445). Qualsiasi tentativo di ricostruire una rappresentazione *narrativa* (fedele o meno) del passato traumatico non può ignorare queste immagini enigmatiche.

Il punto cruciale è proprio la relazione tra immagine enigmatica e narrazione. Da un punto di vista metafisico l'emergere di queste immagini nella forma di tracce mnemoniche sembra sostituire, o addirittura ostacolare, la narrazione del ricordo. Queste immagini sembrano essere, inoltre, più efficaci del linguaggio, poiché, in situazioni in cui non può essere pronunciata alcuna parola, esse registrano alcuni aspetti della memoria come processo psicologico. Ma se anche depongono a favore di una elaborazione psicologica della memoria, spesso non solo alterano i fatti ricordati ma ostacolano anche quella trasformazione dell'esperienza soggettiva in *récit* (racconto), che, secondo Ricoeur, è un elemento decisivo nella formazione della memoria stessa (Ricoeur 1993, p. 7). Che queste immagini debbano essere trattate come tracce mnemoniche e non come rappresentazioni fedeli, è stata una delle scoperte che hanno portato all'elaborazione della teoria psicoanalitica dei sintomi. Da allora (cioè dal famoso abbandono di Freud della teoria della seduzione) è stato riconosciuto che, come ha giustamente scritto Freud, una realtà interna, psicologica debba venir distinta dai fatti esterni, storici.

Tuttavia, la stessa "realtà psicologica" che nei primi anni di ricerca Freud aveva opposto ai fatti esterni, nelle sue ultime opere venne riconosciuta come una delle forze più potenti che agiscono nella vita delle società<sup>4</sup>. La relazione tra

3. Una delle più diffuse obiezioni allo studio delle immagini in questo contesto ha a che fare con quella che potrebbe essere chiamata la peculiare povertà semiotica del linguaggio iconico. "Mai confondere un disegno con un testo" avvertiva giustamente E. H. Gombrich nella sua famosa opera *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979). Il modo in cui viene prodotto il significato di un disegno, afferma il grande storico dell'arte, è completamente diverso da quello che accade a un segno: un disegno può venir liberamente apprezzato da un punto di vista estetico, mentre un segno dovrebbe venir decifrato secondo regole implicite. Di conseguenza, come ho affermato altrove, la comunicazione attraverso i segni tende ad essere semplice ed accurata, mentre la comunicazione attraverso le immagini è difficile, sempre arbitraria, inevitabilmente vaga (Severi 1997). Una delle ragioni di questa vaghezza è l'impossibilità, per le immagini, di esprimere un aspetto cruciale del linguaggio: la negazione. Se nulla di negativo può essere espresso in termini iconici, allora le immagini vanno logicamente considerate troppo deboli per diventare il fondamento della memoria sociale.

4. Vedi, ad esempio, Freud 1963, p. 609; e Freud 1957, p. 86,103.

l'opera di Freud e la ricerca antropologica, tranne poche eccezioni<sup>5</sup>, non è stata per nulla semplice nel corso di tutto il ventesimo secolo. Nessuna trasposizione diretta delle teorie psicoanalitiche nel campo dei fatti culturali si è dimostrata produttiva e sarebbe irragionevole negare che, in quest'ambito, molte domande siano ancora senza risposta e molti problemi senza soluzione. Nonostante ciò, sarebbe ugualmente difficile negare che qualcosa che potrebbe essere definito "tracce mnemoniche sociali" – le quali hanno il compito di rappresentare un trauma e con una complessità simile a quella del trauma – sia rinvenibile in pratiche che sono spesso associate alla memoria sociale. In particolare le pratiche rituali sono situazioni in cui un'esperienza estremamente traumatica – qualcosa che può essere molto difficile da rappresentare nella vita quotidiana – può effettivamente essere espressa, e quindi inscritta, nella memoria della società in modi che devono essere ancora esplorati.

Quindi, come è possibile inscrivere il ricordo di una crisi collettiva, di un trauma sociale, nella memoria della società? Come può una tradizione rituale rappresentare un trauma sociale *in forma di esperienza*? Per rispondere a queste domande mi soffermerò su una trasformazione relativamente recente nella tradizione sciamanica dei kuna di Panama: l'invenzione di uno spirito che rappresenta, in termini sovranaturali, l'intervento del più potente tra i tradizionali nemici della società kuna, l'uomo bianco<sup>6</sup>.

La storia dell'incontro tra l'uomo bianco e i kuna è stata riassunta in modo chiaro da James Howe:

abitando una regione di grande significato strategico, [...] [i kuna] si sono trovati coinvolti in piani e guerre altrui e da parte loro hanno tentato di commerciare e di allearsi con una parte o con l'altra senza rinunciare alla propria indipendenza. Ripetutamente missionarizzati e sottomessi, ogni volta si sono ribellati e liberati, anche nel ventesimo secolo (Howe 1997, p. 85).

Sin dall'inizio del sedicesimo secolo i kuna hanno resistito a numerosi tentativi di colonizzazione. Molti racconti della tradizione kuna raccontano gli episodi principali di questa storia di aggressioni esterne, di tentativi da parte di stranieri di prendere il controllo dei territori kuna, delle insurrezioni kuna contro gli spagnoli, scozzesi, panamensi e altri occidentali (inclusi minatori d'oro, mercanti, missionari, le autorità della Repubblica di Panama fondata nel 1903). Per dare un'idea dell'enormità della tragedia kuna, mi volgerò di nuovo a Howe. Scrive che nel 1792

5. Le opere di George Devereux e Gregory Bateson sono, per ragioni differenti, i tentativi più completi e competenti di sviluppare un approccio allo studio dei fatti sociali che potrebbe arricchire le idee di Freud. Vedi, in particolare, Bateson 1972, Devereux 1978, 1980.

6. Le statuette kuna che rappresentano persone bianche furono raccolte a Panama prima del 1918 da G. L. Fitz-William, un chimico e ingegnere minerario americano e a Kuna Yala nel giugno del 1927 dall'antropologo svedese Erland Nordenskiöld. La collezione di Fitz-William è al Field Museum di Chicago; vedi, ad esempio, Salvador 1997, pp. 323, 333 (cat.nos. 23,24). La collezione Nordenskiöld è all'Etnografiska museet a Göteborg, Svezia.; vedi Nordenskiöld, Kantule 1979. Possiamo quindi tranquillamente affermare che una rappresentazione rituale della relazione con l'uomo bianco sia presente nello sciamanesimo kuna almeno dal 1918.

dopo circa trecento anni, la pace finalmente arrivò a Darién. [...] Durante l'ultima metà del diciottesimo secolo la guerra e le epidemie avevano dimezzato la popolazione e l'avevano ridotta a cinquemila individui (Howe 1997, p. 89).

Poi, dopo un secolo di relativa calma, gli occidentali ripresero i loro tentativi di ottenere il controllo delle terre kuna. I kuna risposero di nuovo all'attacco fino a quando non si arrivò al trattato che seguì il conflitto armato con le forze panamensi nel 1925. Ancora oggi questo trattato garantisce ai kuna una precaria autonomia politica ottenuta con grande difficoltà, e, visto il contesto storico, rappresenta per i kuna un successo straordinario.

Non va comunque dimenticato che gli indiani d'America, in particolare quelli dell'America centrale, convivono con i bianchi da alcuni secoli. Anche quando, come nel caso dei kuna, sono stati effettivamente in grado di resistere a un contatto fisico generalmente distruttivo, gli indiani d'America continuano a sostenere che questa presenza oramai inevitabile ha irrimediabilmente lacerato il loro mondo, sconvolgendo irrimediabilmente l'equilibrio di forze che lo regolava. Anche le trasformazioni non causate direttamente dalle ripetute spedizioni militari, spagnole e non solo, vengono ora collegate a questa certezza ossessiva e profondamente radicata della lacerazione avvenuta.

La memoria di questo passato traumatico, durante il quale la società kuna è quasi scomparsa, è ancora molto viva. Nel 1992, ad esempio, in un discorso sulla scoperta dell'America da parte di Colombo, il capo dei kuna Leonida Valdéz affermò:

Quindi ora siamo seduti tutti assieme qui. [...] Sediamo qui e proviamo il nostro dolore. [...] Quando gli europei sono arrivati qui, hanno abusato di noi, sapete. Hanno picchiato i nostri nonni, li hanno ammazzati, hanno sventrato le nostre nonne, ascoltate. Sono arrivati qui e hanno ucciso i nostri uomini saggi. E ora dicono "Celebrate il giorno", vedete, [...] sono venuti a celebrare il giorno della morte dei nostri nonni e delle nostre nonne (Howe 1997, p. 101).

Nella tradizione sciamanica la memoria di questo passato e la sofferenza ad esso connessa possono essere espresse in termini più indiretti, anche se ugualmente intensi, attraverso l'invenzione di immagini rituali.

Nel 1927 il grande antropologo svedese Erland Nordenskiöld, durante una missione di un mese tra i kuna, raccolse molti oggetti interessanti che ora si trovano nelle ricche collezioni dell'Etnografiska Museet a Göteborg. Tra i pezzi donati al museo c'è una serie di statuette scolpite nel legno di balsa (*nuchugana*; singolare *nuchu*) che vengono usate dagli specialisti durante la recita di canti utilizzati per curare numerosi malanni e che rappresentano gli "spiriti ausiliari". Si evocano questi spiriti - chiamati *nelegan* (indovini; singolare *nele*) - e viene chiesto il loro aiuto durante i rituali di guarigione. Il loro compito è di aiutare lo sciamano nella sua ricerca del principio spirituale o "spirito" la cui assenza

ha provocato una malattia particolare, la sfortuna o altri tipi di sofferenza in un individuo. Come nel caso di altre tradizioni di indiani d'America, i kuna considerano gli spiriti vegetali o spiriti della foresta (*nelegan*) come alleati degli esseri umani nel conflitto sovranaturale che li oppone agli spiriti animali (*niagana*; singolare *nia*), che sono considerati pericolosi e patogeni.

Le statuette spesso rappresentano uccelli, tartarughe marine e altri animali (fig. 1)<sup>7</sup>, oppure possono avere forme vagamente antropomorfe e raffigurare vari esseri sovranaturali della mitologia kuna (fig. 2). Ma alcune sorprendono lo sguardo occidentale in modo particolare (fig. 3-6). Come ha notato Nordenskiöld – senza però tentare di spiegare il fenomeno – è evidente che esse rappresentano uomini bianchi che indossano magliette, pantaloni, cappelli e anche cravatte (Nordenskiöld, Pérez Kantule, 1979, pp. 345, 426). Ci sono pochi dubbi che nell'essere utilizzate come spiriti ausiliari dagli sciamani nel loro lavoro sovranaturale (e quindi nel simboleggiare spiriti vegetali), esse rappresentano anche uomini bianchi<sup>8</sup>.

La rappresentazione di una persona bianca come uno spirito ausiliario dello sciamano kuna (confermata da numerose fonti recenti<sup>9</sup>, incluso il mio stesso lavoro di campo) è stata spiegata in vari modi. Michael Taussig, ad esempio, ha visto in queste statuette una specie di vendetta simbolica dei kuna nei confronti dell'invasore bianco. Questa interpretazione è particolarmente diffusa ed è stata applicata anche ad altre situazioni di contatto culturale. Manipolando l'immagine dell'uomo bianco, ha affermato Taussig, lo sciamano kuna è in grado di "impossessarsi del potere" dei suoi antagonisti in modo simbolico, proprio come fa un sacerdote vudù o come nell'Africa occidentale un songhai posseduto si "appropria del potere" di un prete cattolico o di un amministratore francese adottando la sua immagine e diventando "simile a lui" (Taussig 1993)<sup>10</sup>. Taussig sostiene che i kuna abbiano trovato un modo per assimilare e "addomesticare" il loro nemico attraverso l'utilizzo di un'immagine del nemico per eccellenza in un contesto di "magia simpatetica" (Taussig 1993, pp. 250-255). Questo è sicuramente

7. È possibile visualizzare le figure al seguente link:

[http://www.ledizioni.it/annuario\\_antropologia\\_5/Nuchugana.html](http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/Nuchugana.html)  
oppure tramite il QR-Code di fianco:



8. In questo articolo non tratterò la questione della differenziazione sessuale dello spirito bianco. Ma lasciatemi sottolineare che gli spiriti, nella mitologia kuna, si suppone arrivino "in coppia", in un'incarnazione maschile e femminile. Per una buona descrizione di questo aspetto della mitologia kuna, vedi Nordenskiöld 1979, pp. 389-93.

9. Vedi, ad esempio, Chapin 1983, p. 93: "i *nuchugana* (figure rituali o statuette intagliate in legno di balsa) sono normalmente alte un piede e di solito sono intagliate in modo da sembrare non-indiani". Chapin ha lavorato con specialisti kuna tra il 1971 e il 1976.

10. Sul sacerdote vudù vedi anche Alfred Métraux 1958; sui songhai vedi Stoller 1984, 1989. I fatti descritti da Stoller sul movimento Hauka in Nigeria sono memorabili e intellettualmente stimolanti. I membri di questo movimento, che è nato tra i songhai del Niger francese e di British Accra nel 1925 circa, danzavano e venivano posseduti dagli spiriti degli amministratori coloniali. La reazione delle autorità coloniali fu di reprimere il movimento e di imprigionare tutti i membri dell'Hauka che riuscirono a catturare. Dopo la pubblicazione del libro di Taussig, Stoller ha scritto uno studio sul movimento Hauka direttamente ispirato alle idee di Taussig sui kuna; vedi Stoller 1995.

vero e il mio stesso lavoro sui canti utilizzati per la terapia di quella che i kuna chiamano “follia” conferma questo punto (Severi 1993).

Alcuni problemi emergono, però, quando Taussig attribuisce alla tradizione sciamanica kuna delle intenzioni che vanno ben oltre questa appropriazione simbolica del nemico realizzata attraverso la magia simpatetica. Secondo lui, ad esempio, la rappresentazione kuna dei bianchi esprime “il fatto che il sé non è più chiaramente separabile dall’Altro. Perché ora il sé è inscritto nell’Altro di cui il sé ha bisogno per definirsi nuovamente”. Taussig trova in queste statuette kuna (e in particolare nelle immagini che ho analizzato in un articolo sulla rappresentazione rituale kuna della sofferenza)<sup>11</sup>, anche l’illustrazione di

quello che ha definito la condizione postmoderna, il virtualmente indiscusso dominio dell’immagine-a-catena del tardo capitalismo dove la mercificazione della natura non meno della riproduzione meccanica e uterina sono collegate a una varietà di modi di assunzione e consumo del potere (Taussig 1993, pp. 252, 251).

Taussig presenta la sua interpretazione come parte di una riflessione sull’idea di mimesis di Walter Benjamin e su quella che chiama una “favolosa” storia dei sensi (Taussig 1993, p. 252). La sua analisi non vuole essere parte di una “antropologia dei tempi antichi”, di cui dice di non sapere “praticamente nulla” e che, in qualsiasi caso, pensa avrebbe inevitabilmente “impedito di cogliere l’essenziale” (Taussig 1993, pp. 238, 253). Ma l’interpretazione di Taussig delle figure kuna che rappresentano persone bianche come semplice atto di magia simpatetica semplifica eccessivamente gli avvenimenti kuna. Nel contesto kuna, l’uomo bianco non è solo il simbolo del potere straniero che può essere afferrato e utilizzato dallo sciamano. L’uomo bianco simboleggia contemporaneamente ansia, incertezza, sofferenza mentale, addirittura follia (Severi 1993). La tradizione kuna rappresenta i bianchi non solo come potenti indovini giunti da un’altra cultura e che agiscono come aiutanti magici dello sciamano nel suo tentativo di curare la malattia, ma anche come demoni temibili che appaiono solo nei sogni (Severi 1993). Come vedremo, il fatto paradossale di attribuire contemporaneamente valori positivi e negativi attribuiti ai medesimi esseri sovranaturali, è costitutivo della loro natura. La contraddizione è la modalità attraverso cui queste immagini rituali esistono.

Taussig ha ragione nel sottolineare il carattere ironico e addirittura comico di queste figure<sup>12</sup>. Nel contempo travisa completamente il particolare contesto in

11. Vedi Severi 1987, pp. 66-85.

12. Questo tipo di rappresentazioni sono passate di solito inosservate nelle etnografie sulle società degli indiani americani, e probabilmente quello dei kuna non è un caso isolato. Franz Boas è stato testimone tra i Kwakiutl della costa nordoccidentale del pacifico, nell’inverno 1895-1896, di due “performances giocose” di potlach durante il quale erano impersonati e derisi gli europei; vedi Boas 1897. Circa sessanta anni prima di Boas, Washington Irving, mentre si trovava tra gli Osage durante un viaggio tra le praterie nel 1832, scriveva che “gli indiani che ho avuto modo di osservare nella loro vita reale [...] non sono per nulla stoici come sono stati rappresentati; taciturni, rigidi, impassibili. [...] Sono invece grandi mimi e comici e si intrattengono esageratamente a spese dei bianchi a cui sono stati associati”; vedi Washington Irving 1865, pp. 51-52.

cui sono inserite queste rappresentazioni. Fatemi chiarire questo punto con un esempio. Keith Basso ha studiato una rappresentazione dei bianchi diffusa tra gli apache occidentali degli Stati Uniti che assomiglia, di primo acchito, al caso dei kuna. Sin dal 1940 gli apache di un villaggio isolato della riserva White Mountain in Arizona, hanno reagito alla crescente ingerenza dei bianchi nelle loro vite quotidiane attraverso l'invenzione di un particolare scherzo: il gioco della "rappresentazione dell'uomo bianco". Le regole di questo gioco sono, secondo Basso, essenzialmente due: il contrasto e la distorsione. Dopo aver selezionato un comportamento americano che contrasta nettamente con un'usanza degli apache occidentali (ad esempio un modo di salutare), la persona che vuole fare questo particolare gioco metterà in scena pubblicamente questo atteggiamento, distorcendolo e "rappresentandone" una caricatura ironica.

Basso ha mostrato con efficacia come questo genere umoristico verbale e quotidiano attraverso cui gli apache occidentali mettono in ridicolo l'uomo bianco, sia particolarmente indicativo sia in termini sociali che culturali. Ha sostenuto come, da un punto di vista culturale (o categoriale), l'imitazione verbale (e comportamentale) dei bianchi da parte degli apache occidentali mobilita "un insieme di idee generali - le loro idee su chi siano gli uomini bianchi, su cosa rappresentino e su come abitualmente si comportino nei confronti degli indiani" (Basso 1979, pp. 12-13,14). Da un punto di vista sociale questi scherzi sembrano aumentare il senso di solidarietà tra gli stessi apache occidentali. Come scrive Basso:

frutto di solidarietà e responsabilità, le imitazioni scherzose sono celebrazioni invertite anche di se stessi. [...] Queste performance sono piccoli drammi allegorici morali in cui gli apache occidentali affermano le loro concezioni su cosa sia 'giusto' e appropriato attraverso la drammatizzazione delle loro concezioni di ciò che è 'sbagliato' e inappropriato. Contemporaneamente essi sottolineano i reciproci sentimenti e nulla, affermerebbero, è più importante di questo (Basso 1979, p. 76).

Basso mostra, inoltre, come un importante aspetto di queste "imitazioni scherzose" sia l'utilizzo della lingua inglese, il cui uso quotidiano presso la comunità apache di Cibecue era ancora relativamente raro negli anni ottanta.

Nell'utilizzare la lingua inglese per fare una caricatura e prendere in giro gli anglo-americani, gli apache occidentali si appropriano simbolicamente di una "immagine" dei loro antichi nemici per difendersi e preservare la propria cultura. Da questo punto di vista, quindi, questi scherzi quotidiani non sono lontani da quella che Taussig ha chiamato magia simpatetica; sembrano assumerne le stesse funzioni sociali e culturali.

Gordon Craig un vignettista apache di talento, ha spesso rappresentato nelle sue immagini il genere verbale studiato da Basso. Come ha notato Basso, "Il signor Craig [...] sostiene con i suoi fumetti molte delle cose che io ho tentato di dire a parole. Anzi, probabilmente le dice meglio" (Basso 1979, pp. xx-xxi). Prendiamo in considerazione un esempio del lavoro di Craig e poi confrontiamolo con le statuette raccolte da Nordenskiöld. Vedremo che, nonostante le apparenze,

differiscono radicalmente per quanto riguarda forma, contenuto e contesto. Così, in una delle più famose vignette di Craig, sono rappresentati due uomini in piedi, davanti a un piccolo aeroporto. L'anglo-americano, che indossa una cappellino da baseball, occhiali, una maglietta a maniche lunghe, calzoni corti, calzettoni, scarpe da trekking e ha due cerotti su una gamba molto pelosa e una macchina fotografica in mano – indica il cielo e dice all'apache: “Guarda capo... grande uccello di ferro”. Apparentemente impassibile l'apache, che indossa scarpe da ginnastica, jeans, una maglietta da football a maniche corte e un largo cappello di pelle con una piuma infilata nella fascia, pensa in inglese fluente: “Questo è un aeroplano... stupido”<sup>13</sup>.

Le regole del gioco linguistico descritto da Basso, il contrasto e la distorsione, sono chiaramente presenti anche qui. Ma Craig non si è limitato a tradurre il gioco della rappresentazione dell'uomo bianco in termini visivi; lo ha portato oltre. Per ottenere un effetto comico più forte Craig ha realizzato una duplice inversione: invece di rappresentare un indiano americano che imita un bianco, Craig (l'artista apache) ha disegnato un anglo-americano che parla come (secondo un anglo-americano) dovrebbe parlare un tipico indiano americano. L'indiano americano risponde mostrando quella conoscenza e quel buon senso che gli uomini bianchi sono soliti attribuire (erroneamente) solo a se stessi: “il grande uccello di ferro” è, ovviamente, un aeroplano. In questo caso è chiaro come l'umorismo non emerga solo dal fatto che l'apache rappresentato contraddica con acume la rappresentazione convenzionale dell'indiano americano, così come viene visto attraverso lo sguardo occidentale, ma anche dal fatto che l'uomo bianco personifichi una concezione anglo-americana dell'indiano d'America (si suppone non sia in grado di parlare in inglese correttamente e che sia totalmente immerso in una concezione del mondo premoderna se non addirittura mitologica). Sottolineerei inoltre che questa duplice inversione avviene in un contesto *occidentale*. L'efficacia dell'immagine è dovuta in parte a un uso satirico tipicamente apache di uno stile e genere *occidentali*, la vignetta.

Nel caso dei *kuna* avviene il contrario. L'uomo bianco, anche se rappresentato in modo vivido e realistico, diventa un'entità differente, un essere che appartiene appieno alla dimensione sovranaturale *kuna*. Intagliato nel legno di balsa e collocato tra gli spiriti ausiliari degli sciamani, l'uomo bianco assume la forma, la funzione (e anche la “carne” sovranaturale costituita dalla balsa) di uno spirito vegetale.

Se si prende in considerazione il contesto in cui vengono usate queste rappresentazioni emergono numerose altre differenze. La rappresentazione degli apache occidentali ha sempre luogo nel contesto informale dell'interazione quotidiana<sup>14</sup>. Riferendosi agli apache occidentali che fanno imitazioni, Basso ha detto che “si conformano ai propri obiettivi espressivi e alle esigenze fluttuanti di particolari occasioni sociali” (Basso 1979, p. 14, enfasi mia). Questo significa che, come sottolinea Basso, “non esistono due imitazioni identiche”; e che il gioco

13. Questa vignetta è riprodotta in Basso 1979, p. 62.

14. I protagonisti del settantadue per cento delle “performance scherzose” studiate da Basso erano “uomini che bevevano con amici e parenti”; vedi Basso 1979, p. 32.



stesso muta rapidamente col passare del tempo: “i ritratti apache dell’Uomo Bianco’ sono immancabilmente contemporanei e costantemente sperimentali” (Basso 1979, pp. 14, 80). Questa instabilità di forma e contesto ha un’importante conseguenza: il “ritratto verbale” che l’apache occidentale fa dell’uomo bianco è uno strumento simbolico troppo fragile per preservare la memoria sociale che la tribù ha del passato traumatico. Come sostiene Basso

gli uomini bianchi hanno rubato terre, violato trattati e in innumerevoli altri casi hanno agito contro gli indiani con una brutale mancanza di consapevolezza e riguardo. Ma questi non sono i messaggi che gli umoristi apache comunicano agli occidentali. I loro sguardi sono abituati a vedere qualcosa di più basilare, ovvero a dare un senso a come gli anglo-americani si comportano in presenza di indiani (Basso 1979, pp. 81-82).

Molte delle osservazioni di Taussig sull’appropriazione simbolica dell’Altro attraverso l’umorismo possono essere applicate alle rappresentazioni dell’uomo bianco fatte dagli apache occidentali. Eppure, come emerge chiaramente da questo confronto, le immagine sciamaniche kuna sono differenti per molti motivi dalle rappresentazioni verbali apache. Mentre la rappresentazione apache si basa sul gioco dell’“inversione dei ruoli”, la rappresentazione kuna esprime l’accumulo di connotazioni contraddittorie in una singola immagine. Da questo punto di vista i ritratti degli apache occidentali sono inversioni ironiche, mentre le statuette rituali kuna sono paradossi visuali. Inoltre, l’ambito in cui le statuette kuna sono utilizzate è di tipo *rituale*. Per questo sono inserite in un contesto relativamente stabile e molto più complesso della quotidianità dei ritratti verbali apache. Le statuette kuna non rappresentano in primo luogo, come nel caso degli apache occidentali, un’immagine distorta dell’uomo bianco, capaci di “mettere in primo piano” un contrasto in modo creativo<sup>15</sup>. Anche se questa dimensione non è assente nelle figure kuna, allo stesso tempo esse rappresentano esseri sovranaturali kuna. Nell’assegnare a dei bianchi la funzione di spiriti ausiliari dello sciamano, che ci si aspetta intervengano ed aiutino durante crisi sociali e individuali, in caso di sfortuna sociale e di sofferenza individuale, esse raffigurano i bianchi come *trasformati* in esseri kuna sovranaturali. In questo modo i bianchi diventano parte integrante di un sistema organizzato, come in ogni tradizione sciamanica, attorno alla comprensione e la cura della sofferenza.

È ovvio che queste rappresentazioni sono in qualche modo connesse alla memoria sociale dei conflitti storici tra kuna e bianchi. Tuttavia, storici e antropologi raramente le hanno considerate come tali, per due motivi soprattutto. In primo luogo mentre i *nelegan* agiscono come “aiutanti” dello sciamano in ogni rituale e tradizione sciamanica kuna, le statuette non sembrano essere chiaramente collegate con le narrazioni che hanno a che fare con gli incontri tra kuna e bianchi. Il secondo, e più cruciale, motivo riguarda il fatto che queste immagini sembrano essere definite in *termini contraddittori*. Nella

15. La nozione di “primo piano” come aspetto della comunicazione è stata definita come un modo per segnalare “come ‘rilevante ora’ una particolare struttura concettuale per comprendere ciò che viene detto e fatto”; vedi Basso 1979, p. 12.

figure tradizionali kuna i bianchi sono rappresentati come indovini (*nelegan*) che si suppone promuovano una cura sciamanica e, contemporaneamente, nelle narrazioni rituali sono definiti come spiriti animali patogeni (*niagana*) che attaccano gli uomini e le donne kuna e li fanno ammalare. Di conseguenza la tentazione a considerare queste modalità culturali (apparentemente inconsistenti e contraddittorie) di concettualizzare la presenza dei bianchi come “spurii”, “marginali” o “aneddotici” è stata molto forte. Infatti, questa rappresentazione è stata frettolosamente considerata come un sintomo della decadenza presente all’interno della tradizione indigena o addirittura come un segno della sottomissione simbolica al “mutamento culturale” portato dai bianchi (ovvero la dominazione). In altre parole rappresentazioni di questo tipo sono state considerate come un passo verso la modernizzazione, un processo che si ritiene implichi l’oblio sociale e la perdita dell’identità etnica kuna.

Vorrei dimostrare come questa interpretazione delle statuette kuna sia profondamente fuorviante, anche solo perché è assolutamente illusorio considerarle rappresentative di un consapevole spirito postmoderno, come fa Taussig. Una volta ricostruito il loro contesto queste immagini paradossali possono invece essere viste come un esempio di quelli che Warburg ha chiamato “engrammi di memoria sociale”<sup>16</sup>, come il risultato di un processo di memoria rituale in cui possiamo seguire quasi passo a passo il modo in cui una tradizione sciamanica è riuscita a simboleggiare una situazione di crisi.

### Lo spirito bianco kuna<sup>17</sup>

Nella tradizione sciamanica kuna lo spirito bianco appare, al giorno d’oggi, come un essere pericoloso che attacca le persone di notte, mentre dormono, rendendole *locos* (folli). I kuna narrano la storia di questa particolare *locura* (follia) in questo modo. Quando gli esseri umani, uomini o donne, sono colpiti da follia essi fanno risuonare il grido di caccia del giaguaro, imitano il canto degli uccelli o strisciano per terra come serpenti; esibiscono i propri organi sessuali come le scimmie. Coloro che sono colpiti da follia, non appena hanno la prima crisi, vengono improvvisamente privati del loro status di esseri umani. Infatti, questo attacco di follia e il delirio che lo accompagna per i kuna sono sempre i

16. Sulla teoria della memoria di Warburg e sui suoi “engrammi”, vedi Gombrich 1970, pp. 212-219.

17. Gli indiani kuna vivono oggi nell’arcipelago San Blas nello stato di Panama. La popolazione della terra dei kuna (Tule Nega o Kuna Yala) è composta da circa ventisette-trentamila persone che parlano una lingua tradizionalmente associata alla famiglia Chibcha; vedi Holmer 1947; e Holmer 1951. Un piccolo gruppo kuna che continua a rifiutare qualsiasi contatto con l’uomo bianco, vive nella regione di Chucunaque nella foresta di Darién, vicino al confine con la Colombia. I kuna sono prevalentemente contadini tropicali. Nella sua breve indagine storica, David Bond Stout ha ipotizzato che la società kuna, una delle prime a entrare in contatto con l’uomo bianco dopo la scoperta del continente americano, fosse “pesantemente stratificata e divisa in quattro classi: capi, nobili, cittadini e schiavi”; vedi Bond Stout, 1964. Il potere politico è nelle mani dei *onmakket*, un’assemblea composta da tutti gli adulti maschi del villaggio, supportata da un numero variabile di capi eletti (*sailagan*). Il sistema di parentela kuna è bilineare uxori locale ed è fondato su una stretta endogamia di gruppo; vedi Howe 1976 e 1986. Un’analisi generale della letteratura kuna si può trovare in. Kramer 1970; Howe, Sherzer e Mac Chapin, 1980; Sherzer 1983, 1990; e Severi, 1993.

segni della presenza di uno spirito animale (*nia*) nel corpo di un individuo kuna.

Dietro questa immagine dell'attacco di delirio ci sono due storie di sogni, che vengono instancabilmente ripetute, come uno stereotipo. Uno è un sogno di caccia; l'altro è un sogno di accoppiamento. Il sogno di caccia ha luogo durante il giorno e viene sognato ad occhi aperti. Quando un cacciatore si inoltra nella foresta, così ci narra la storia, e sente il canto di un uccello senza poterlo vedere e immediatamente dopo è sorpreso dal grugnito minaccioso di un cinghiale senza averlo visto e senza averne mai trovato le tracce, oppure sente l'urlo di una scimmia invisibile, allora si rende conto che né l'attesa paziente né un'abile imboscata gli faranno mai incontrare questi animali. Sa che questa tipica successione di versi di animali che è improvvisamente accompagnata da uno straziante senso di assenza, annuncia l'arrivo dello Giaguaro del cielo. Nascosto nelle insondabili distanze del cielo, il Giaguaro del cielo non può essere visto quando scende nella foresta a caccia di prede. Animale metamorfico e spirito essenzialmente invisibile, durante il suo passaggio assumerà le sembianze di altri animali. Non è però in suo potere celarsi dietro la loro immagine visiva – sotto la pelliccia del cinghiale, nel palco di un cervo in fuga, tra le piume di un pappagallo. Può solo appropriarsi della loro voce, imitare il loro richiamo di caccia, fare cadere le foglie dagli alberi così come fanno le scimmie quando fuggono da un nemico. Mai potrà essere visto. Per questo il canto che cura la follia, intonato dagli sciamani, colloca il Giaguaro del cielo nel Villaggio sovranaturale dell'Oscurità. Solo in questo luogo notturno, eternamente scosso dalle tempeste, il Giaguaro del cielo viene visto mentre si mette in marcia sulle tracce della sua preda, e anche qui non è mai completamente se stesso: ora uccello dal grido di giaguaro, ora un giaguaro dal canto di uccello.

Ma questo essere mitico non è solo cacciatore di animali. È anche e soprattutto un cacciatore di esseri umani. E qui è dove si inserisce il secondo sogno, il sogno dell'accoppiamento. Invisibile alla luce del giorno, il Giaguaro del cielo appare alla vista in alcuni sogni. In questi sogni il Giaguaro abbandona l'immagine del cacciatore minaccioso per assumere quella, altrettanto pericolosa, di un compagno sessuale intensamente desiderato. L'essere umano dormiente che sogna il Giaguaro del cielo travestito si innamorerà di questa visione e diventerà folle.

Nell'opera *La memoria rituale* ho discusso il "Canto del Demone" kuna e la complessa concezione di follia che rivela (Severi 1993, pp. 49-174). Lasciatemi sottolineare un unico punto: nel "Canto del Demone" lo spirito bianco è identificato con una delle manifestazioni del Giaguaro del cielo. Lo spirito bianco allora *non è un essere umano*, ma un animale pericoloso, anche se la sua apparenza è quella umana. Però, invece di caratterizzare questa manifestazione in termini solo negativi (come una specie di mostro favoloso e una minaccia costante per gli esseri umani), il testo qualifica questo spirito in un modo più complesso e ambivalente. Nel linguaggio rituale dei canti lo spirito bianco è chiamato *pilator* (abitante del villaggio degli spiriti). Nel vocabolario dello sciamano questa parola designa una categoria che associa le persone che sono state assassinate (o che si

sono suicidate) con quelle che hanno commesso un omicidio<sup>18</sup>. Quindi lo spirito bianco viene *rappresentato simultaneamente come aggressore e vittima*.

Questa ambiguità non è né aneddotica né tipica solo dei kuna. Al contrario, sembra essere in linea con altre rappresentazioni dell'uomo bianco nel mondo sovrannaturale, rinvenibili in molte cosmologie degli indiani americani: l'uomo bianco diventa ambiguo quando, nella memoria sociale, smette di essere percepito e trattato come una persona reale (un soldato, un commerciante e così via) e viene, invece, rappresentato come uno spirito<sup>19</sup>. Consideriamo quindi seriamente la rappresentazione kuna dell'uomo bianco attraverso coppie di termini contraddittori e proviamo a capire il loro background culturale. Come ho detto, lo spirito bianco kuna viene ritualmente definito nei canti sciamanici come abitante di un villaggio invisibile situato nel regno dei morti. Questa trasposizione della rappresentazione del nemico bianco dal mondo "reale" a un luogo abitato dai morti è cruciale nella cosmologia kuna. Iniziamo da due caratteristiche minime che sembrano definire lo spirito bianco – è un abitante di un villaggio sovrannaturale e ha a che fare con la morte – ed esaminiamo in dettaglio come la tradizione sciamanica kuna rappresenti questo mondo sovrannaturale e in che termini definisca la natura dello spirito.

### Paesaggi kuna: vivi e morti<sup>20</sup>

La maggioranza dei kuna vive oggi su piccole isole di origine corallina situate nell'arcipelago di Kuna Yala lungo la costa atlantica di Panama. Queste isole abitate, a volte collegate alla costa attraverso un lungo ponte di tronchi, sono solitamente pianeggianti, prive di vegetazione e senza sorgenti naturali di acqua dolce. L'oceano da un lato e la foresta di Darién dall'altro ne delimitano l'orizzonte. Secondo la mitologia kuna questa organizzazione spaziale, tipica dell'intero arcipelago, è rigidamente divisa tra i vivi, i morti, gli animali e gli alberi. Una ripartizione orizzontale divide il territorio (da nord a sud e da est a ovest) tra questi quattro gruppi. La terraferma è il luogo dell'agricoltura, della caccia e dell'acqua dolce; le isole sono lo spazio della vita sociale e lì hanno luogo la maggior parte dei rituali. Sulla terraferma, di fronte all'isola dove si trova il villaggio dei vivi, alla foce del fiume da cui ci si rifornisce di acqua dolce, c'è una delle rare radure della foresta. Qui giace il villaggio dei morti nel mondo "reale", il cimitero, dove vengono celebrati i rituali funebri.

Nella società kuna quando un adulto muore, il corpo viene vestito con gli abiti migliori del defunto e viene messo su un'amaca con la testa "volta verso giù", a est. Una corda di cotone viene posta nelle mani del defunto per aiutarlo

18. Nella tradizione sciamanica l'assassino e l'assassinato sono entrambi potenzialmente pericolosi. Su questo punto vedi Severi 1981.

19. Uno studio comparativo di questa rappresentazione dell'uomo bianco tra gli indiani d'America non è ancora stato fatto. Alcune interessanti indicazioni che hanno a che fare con gruppi amazzonici sono rinvenibili in P. Erikson 1996.

20. Una prima versione di questa sezione è stata presentata al "Totenriten und Jenseitslandschaften" (Rituali funerari e paesaggi sovrannaturali), una conferenza organizzata dal Arbeitskreis Religionswissenschaft della Ruprecht-Karls-Universität di Heidelberg nel maggio 1996.

ad attraversare i fiumi sotterranei durante il pericoloso viaggio verso il cielo, dove è collocato il regno sovrannaturale dei morti; la corda, viene detto, “farà da ponte”. Poi il corpo viene coperto con un telo bianco e viene cantato il lungo canto funebre noto come il “Canto dei morti”<sup>21</sup>. Il giorno successivo, alle prime luci dell’alba, la famiglia del defunto si mette in marcia verso il villaggio dei morti. Dopo che il corteo di canoe è approdato vicino alla radura alla foce del fiume, il cadavere viene deposto in una capanna senza pareti. Offerte di cibo cotto e foglie di banana sono collocate sul corpo. Poi il corpo viene coperto di terra, che viene battuta con pale e cotta con la fiamma di un braciere fino a formare uno strato liscio e compatto. Il braciere rimarrà nel luogo di sepoltura e i parenti lo mantengono acceso per tutto il tempo del rituale. Mazzi di piume multicolori vengono appese ai pali di balsa che sorreggono il tetto della capanna. Per aiutare il defunto a fare il viaggio verso il cielo, i vivi costruiscono piccole scale in bambù e una piccola barca per trasportare le armi da caccia di cui l’uomo o la donna morti avranno bisogno per difendersi. Il regno dei morti è una replica del regno dei vivi, con un’unica eccezione: là, dietro la luce accecante del sole, tutto è d’oro. Secondo molte fonti kuna l’oro è il *colore* del regno dei morti. Quello che qui è invisibile là “brilla come l’oro”.

Al tramonto i partecipanti al rituale tornano sull’isola dove condividono un pasto, cui segue un bagno purificatorio collettivo. Due gesti rituali vengono fatti prima di abbandonare il villaggio del morto. Semi di peperoncino piccante mescolati ad acqua vengono versati sulla tomba. Quando l’acqua raggiunge il corpo sepolto, si dice, il morto improvvisamente apre gli occhi e inizia il viaggio, prima verso il basso, attraverso gli otto strati ctonici della terra, poi verso il cielo. Una corda (ovviamente simile a quella messa nelle mani del corpo) viene, inoltre, prima tesa attraverso il vicino fiume e poi tagliata. La separazione finale dei viventi dal defunto e dai posti pericolosi che attraverserà viene così ottenuta e simbolizzata esplicitamente da questo taglio della corda. I defunti iniziano il viaggio verso il regno dei morti e il rituale termina<sup>22</sup>.

Quando muore un bambino l’aspetto rituale è molto più semplice. Il corpo viene inumato tra i vivi, nella capanna familiare, sotto l’amaca dove il bambino dormiva da vivo. I kuna sostengono che questo tipo di sepoltura favorirà la nascita di un altro bambino in seno alla famiglia. Il corpo del bambino morto continua a portare in sé il seme maschile che lo farà germinare come una pianta. Laddove la vicinanza del corpo di un adulto ai vivi è fermamente vietata, la prossimità

21. Una versione del “Serkan Ikala”, in kuna con una traduzione spagnola, è in “Nils M. Holmer e Henry Wassén 1963.

22. “Dopo che i parenti se ne sono andati, l’ultima azione dei becchini è di fissare un laccio a uno dei pali sporgenti dell’amaca e lo fanno arrivare fino attraverso il fiume e lo fissano sull’altro lato; la prima persona che passa su o giù dal fiume lo deve tagliare”; vedi Stout 1947, p. 40. Questo rito di tirare e tagliare la corda viene ripetuto per tre giorni consecutivi dopo la morte, così come anche il nono giorno di ogni mese per nove mesi dopo la morte e nel tredicesimo giorno del mese per sei mesi dopo la morte. Arnulfo Prestán Simón aggiunge che vengono sparati un certo “numero di colpi per far sapere alla gente che il rituale è finito” e cita anche due aspetti di questo rituale che non analizzerò qui: condividere un pasto con il defunto e offrire semi di cacao agli spiriti; vedi Arnulfo Prestán Simón, 1975, pp. 105-106. Per maggiori dettagli su questo rituale vedi anche Severi 1987.

del corpo di un bambino è considerata positiva perché feconda la terra arida (di solito sterile) abitata dai vivi. Inoltre, pressoché inaspettatamente, quando si tratta della sepoltura di un bambino “il mondo d’oro” non si trova nel cielo ma sottoterra. È invece un luogo descritto, ad esempio, nella “Via di Mu” (il canto usato per il trattamento di parti difficili)<sup>23</sup> come “un puro strato d’oro della terra”.

I rituali associati alla sepoltura di un morto, adulto o bambino che sia, implicano una seconda divisione verticale dello spazio kuna in strati che vanno dall’alto del cielo alle profondità della terra. Il mondo sotterraneo kuna è composto da otto strati. I quattro strati superiori sono il luogo d’origine e rifugio degli spiriti animali portatori di malattie, i *niagana*. All’estremo limite del quarto strato c’è la sorgente del “fiume d’oro” che conduce agli strati inferiori del mondo sotterraneo. Lo “spirito”<sup>24</sup> di un kuna adulto morto deve viaggiare attraverso tutte queste regioni per raggiungere l’ottavo e più basso livello, la casa di Balsa l’indovino e poi ascendere al cielo. Seppellendo il bambino morto vicino all’amaca in cui dormiva, e non nel villaggio dei morti sulla terraferma, i kuna sperano di preservare l’“anima” del bambino dal dover viaggiare attraverso il mondo pericoloso degli spiriti. Anche se il primo livello sotterraneo è la dimora di spiriti potenzialmente ostili, si pensa che sia fertile e popolato come la terraferma di fronte all’isola. Seppellire lì il bambino significa trasformare il suo corpo in una pianta che si potrà riprodurre e tornare nel grembo della donna come un “frutto sanguinante”, un nuovo bambino (Holmer and Wassén 1947, pp. 164-65).

In questa sede non tenterò di studiare il simbolismo di questi due rituali e il concetto di morte ad essi sotteso. Vorrei solo sottolineare che, nonostante le differenze, il rito per il bambino morto e quello per il defunto adulto sono costruiti sulla medesima analogia tra il corpo umano e il mondo sovranaturale. Seppellito sotto la propria amaca il corpo del bambino si trasforma in un frutto e, di conseguenza, la madre del bambino in un albero cosmico che porta in sé un “frutto sanguinante”. In un modo simile la sequenza cruciale di azioni della sepoltura dell’adulto (copertura del corpo col panno bianco, che indica la vagina; la corda prima tesa e poi tagliata, come un cordone ombelicale; il cibo e le foglie di banana lasciate sul corpo prima della sepoltura), troviamo che la terra che coprirà i corpi viene gradualmente trasformata nel corpo di una madre originaria.

Questo doppio riferimento a un corpo cosmologico e a un universo corporeo – ovvero alla rappresentazione di un universo che ha la forma di un corpo umano – è costitutivo della tradizione sciamanica kuna: se la terra può avere un sesso femminile, allora si può anche dire che il corpo di una donna contenga “otto strati” come la terra (Nordenskiöld e Pérez Kantule 1979, p. 389) o addirittura “vortici” (Velasquez 1992, pp. 702 sgg.) come l’oceano. Come ha

23. Questo canto è stato pubblicato la prima volta in inglese e kuna in una versione incompleta, in Holmer e Wassén 1947; e poi in una nuova versione completa in Holmer e Wassén, 1953.

24. A proposito dei concetti che hanno a che fare col principio di vita (*burba*, “doppio”; *niga* “forza fisica”; *gurgni*, “forza spirituale, o influenza”), vedi Severi 1982, pp. 32-67; e Severi 1987.

notato Mac Chapin, uno sciamano kuna può identificare un “sole” nella gola di un uomo malato o una “sofferenza che arriva dal sesto strato (sotterraneo) della terra” (Chapin 1983, pp. 216, 217). Altrove ho tentato di mostrare come la rappresentazione del mondo sovrannaturale nei canti sciamanici kuna sia associata in particolare alla rappresentazione della sofferenza del corpo umano (Severi 1982, 1987). I canti dedicati alla cura della malattia descrivono sempre il viaggio dell’anima attraverso il mondo invisibile degli spiriti come una metafora dell’esperienza vissuta dalla persona malata. Il canto sciamanico descrive quindi in primo luogo lo stato del *sentire senza vedere* che è la sensazione del dolore (Severi 1987, pp. 81-84). Nella tradizione sciamanica kuna la sofferenza è descritta contemporaneamente in termini cosmici e fisici: soffrire è esperire una *trasformazione dell’universo* che implica una compromissione del naturale equilibrio tra quello che viene visto e quello che viene percepito da altri sensi. L’aspetto fisiologico viene metaforicamente rappresentato come un “dentro corporeo” che non può essere percepito visivamente, mentre l’aspetto cosmico appare come un mondo invisibile inaccessibile alla normale vista. In questa tradizione le proprietà del mondo interiore invisibile (come “i fiumi di sangue”) si riferiscono al corpo umano visibile e le caratteristiche del corpo interiore invisibile (ad esempio i dolori del parto) fanno riferimento al mondo visibile.

Secondo questo principio, e in virtù di questa seconda vista o conoscenza dei canti, lo sciamano kuna “vede” la presenza degli spiriti nel corpo dell’individuo malato attraverso quello che è visibile nel mondo “reale”. È in grado di riconoscere i segni del male perché un certo tipo di paesaggio gli è familiare – cioè il teatro interno del corpo umano come costituito dai “villaggi invisibili” abitati dagli spiriti (*Serkan Ikala* 1963, pp. 54-56)<sup>25</sup>. Possiamo quindi delineare la seguente conclusione: dal punto di vista della tradizione kuna le cose “invisibili” possono essere contemporaneamente là (dietro l’orizzonte, nel mondo invisibile) e qui (tra di noi, nel villaggio abitato, nel mondo visibile) perché sono *in noi*: questi paesaggi invisibili sono nel corpo umano. Questo fatto viene illustrato nel canto che accompagna il defunto nel suo viaggio. Nel “Cammino del morto” la morte stessa è sorprendentemente descritta sia in termini cosmici che fisiologici. Nel narrare il processo attraverso cui il corpo diviene progressivamente freddo, il testo recita “gli spiriti della malattia hanno fatto entrare un vento nel suo corpo... nel suo corpo hanno fatto entrare un vento”. Più tardi questo vento diventa un fiume che letteralmente attraversa il suo corpo: “E ora il fiume sta entrando nel tuo corpo” (Holmer e Wassén 1963, pp. 130-32).

Nei testi sciamanici viene spesso sottolineato come gli spiriti siano contemporaneamente “qui” e “là”. Secondo la tradizione kuna è un imperativo mitico pronunciato agli inizi dei tempi a obbligare la società umana ad essere separata – ma non nell’essenza, solo nella contingenza del tempo – dal mondo animale, vegetale e minerale. L’universo kuna viene quindi costantemente minacciato dall’eccessiva promiscuità degli esseri e dal disordine che risulterebbe dalla

25. Una versione del *Serkan Ikala*, in kuna con traduzione spagnola, è contenuta in Holmer e Wassén 1963.

loro mescolanza. Per capire questo punto si deve comprendere il processo di metamorfosi che domina la tradizione kuna. Ogni essere che abita l'universo kuna ha una doppia natura ed è continuamente sul punto di subire una trasformazione. Vedremo che, quando la rappresentazione dell'uomo bianco è inclusa in questo universo, anch'essa è destinata a una "doppia metamorfosi". Fatemi iniziare delineando il processo con due esempi della compresenza di indicazioni spaziali simultanee e contraddittorie in un singolo paesaggio; poi analizzeremo il modo in cui la descrizione di un paesaggio è collegata alla definizione della natura di uno spirito.

### Spiriti, immagini e voci

Parlando di un *ukkurwala* (letteralmente "tronco leggero"; plurale *ukkurwalagana*), una statuetta alla che rappresenta Balsa l'indovino, che è contemporaneamente un *nele* e il capo di tutti gli spiriti ausiliari dello sciamano, uno specialista kuna ha detto a Ronny Velásquez: "Vedi qui l'immagine di Balsa l'indovino. Lui è qui. Ma il suo spirito non è qui. Si trova lontano, in profondità sotto la terra" (Velasquez 1992, p. 735). Per un occidentale il significato di questa affermazione potrebbe sembrare ovvia: l'immagine di uno spirito non coincide con lo spirito; la statuetta è solo la forma visibile di uno "essere" che si trova altrove. Ma il commento dello specialista kuna si fonda su una prospettiva completamente diversa. Quello che conta realmente nella rappresentazione di una statuetta come questa non è la forma. La sua caratteristica principale è il *materiale* di cui è fatta: la balsa stessa. Da un punto di vista sciamanico la balsa è associata a due elementi del mondo visibile: un potente albero e la straordinaria leggerezza delle ali di un uccello. Vedremo che questa unione di elementi contraddittori è ciò che costituisce la natura di Balsa il profeta in un modo molto più chiaro che nella sua apparenza esteriore.

Questo è il modo in cui il "Canto del demone" racconta la nascita di Balsa il veggente:

In questo modo è nato Balsa l'albero. Alla sorgente del fiume chiamato Maekanti agli inizi del tempo, esistevano solo gli animali. Erano come esseri umani ed abitavano nel fiume. I maiali, i pecari e gli altri animali erano come esseri umani. Il Padre guardava tutto attorno. Gli esseri malvagi erano ovunque.

I *niagana*, gli spiriti animali malvagi, erano già lì, ben prima del Padre. Il Padre venne dopo di loro. Vide che il mondo non poteva rimanere così e mandò uno dei suoi figli, che arrivò per aiutare la gente. A quei tempi gli spiriti malvagi, i *niagana*, erano ovunque; erano ciechi o ubriachi. Il Padre toccò il proprio pene e lo sperma uscì. Lo sperma, raccolto in una coppa, in otto giorni solidificò e assunse la forma di un uovo di gufo: "Tuu". Ne uscì un uomo e il Padre disse: "è arrivato mio figlio. Ora vedo che il mio grande figlio è arrivato". E il Padre pensò e poi disse: "Non ho ancora una moglie". E poi il Padre lavorò le montagne<sup>26</sup> e vide in lontananza i grandi

26. In questo caso "lavorare" significa "avere rapporti sessuali".



villaggi invisibili. E consigliò il giovane figlio in questo modo: “Sei nato da me, il grande Padre. Lavorerai per me.” Queste sono state le parole che il padre indirizzò a Balsa, Tronco Leggero. Poi il padre afferrò tra i suoi abiti tutti i villaggi invisibili e [il figlio?] imparò a conoscere tutte le cose che si trovano sulla terra, proprio come se fosse stato lui a lavorare per costruirle. Il padre disse a Tronco Leggero “tu sarai il capo di tutti i *nuchumar*<sup>27</sup>. Poi obbedirai agli ordini dello sciamano: farai quello che ti dirà e eviterai ciò che ti proibirà”<sup>28</sup>.

Questo testo descrive la nascita di Balsa l'indovino come una sequenza di metamorfosi straordinarie. Il suo essere sembra il risultato di una serie di “trasgressioni” alla “normale” modalità di generazione. Balsa nasce da una tazza di sperma senza l'intervento di una madre. Poi la coppa di sperma diventa un uovo di gufo. Questo uccello è interessante per due motivi: diviene visibile solo al tramonto, tra il regno del giorno e quello della notte; e il suo canto viene esplicitamente collegato dai kuna alle urla di un folle. Balsa nasce con sembianze *umane* dall'uovo di questo uccello quasi umano. Immediatamente dopo però nel testo viene definito *albero*. Dal punto di vista cosmologico, quindi, la nascita di Balsa è descritta come la presenza simultanea di un essere in tre territori diversi e separati: il regno degli alberi, quello degli uccelli e quello degli umani. Egli non è né uccello, né albero, né uomo. È contemporaneamente tutte e tre le cose. La sua natura è quella di essere multiplo.

Troviamo la medesima configurazione sviluppata in un'altra parte di questo canto, laddove è descritto il Villaggio delle Trasformazioni. “Qui gli spiriti sono trasformati in esseri di ogni genere, qui nascono”, dice il canto per annunciare la comparsa di questo villaggio e sottolineare che trasformazione e nascita, per uno spirito, sono la stessa cosa. Il testo descrive il processo di trasformazione dello spirito di un animale utilizzando una formula verbale come accade, ad esempio, in queste righe:

Qui i *niagana* sono trasformati in pecari, i pecari sono qui con i loro vestiti neri e gridano “ya-ya-ya-ya”. I pecari si trasformano ora in *niagana*, i *niagana* si trasformano (Gomez, Severi 1983, pp. 134-79, spt. 248, 249-250).

Il testo descrive la nascita del *nia* (il male, uno spirito animale) attraverso due distinti passaggi logici: prima lo spirito invisibile si trasforma in un animale, ovvero prende la forma fisica di un animale; nel verso seguente gli animali visibili vengono a loro volta trasformati in spiriti invisibili. Questo passaggio dallo spirito all'animale e dall'animale allo spirito è reso possibile da due operazioni. Quando la presenza dello spirito invisibile si rivela come apparenza visiva di un animale, i pecari (come tutti gli animali menzionati nel Villaggio delle Trasformazioni, inclusi le lucciole, le farfalle, i serpenti, i cervi

27. I *nuchumar* sono gli spiriti ausiliari dello sciamano kuna che generalmente (non sempre) rappresentano spiriti di alberi o vegetali; *nuchumar* è un altro modo per chiamare i *nuchugana*.

28. Ho raccolto questo testo, qui tradotto dal kuna, durante la mia missione del 1982 nel villaggio kuna Mulatupu.

e le scimmie) indossano “abiti neri” e lanciano le loro urla di caccia. Abbiamo quindi una sequenza di questo tipo, ripetuta più e più volte:

il *nia* è un animale

indossa abiti neri

l'animale

emette il suo urlo di caccia

l'animale è un *nia*

Mostrando un animale in una forma differente dalla sua abituale apparenza visiva (descritta nel testo sempre con questa formula), il testo *dà la prova* – dal punto di vista dei kuna – della trasformazione dello spirito in un animale. In questo contesto gli *abiti neri* che nascondono alla vista la pelliccia del pecari, alludono alla presenza notturna e invisibile del Giaguaro del cielo – il più grande di tutti gli spiriti maligni e l'unico che si può trasformare in qualsiasi tipo di creatura. L'introduzione dell'idea di abiti scuri che coprono il corpo dell'animale è un modo per esprimere insieme il carattere invisibile e notturno dello spirito e la sua incarnazione visibile in una creatura della foresta.

Quando lo spirito dell'animale cessa di essere riconoscibile attraverso il suo aspetto visibile, la sua presenza viene inequivocabilmente rivelata dal riferimento al suo urlo di caccia nel canto dello sciamano. E questo accenno a una presenza nascosta rivelata dalla sua immagine acustica riproduce fedelmente il doppio modo in cui appare il Giaguaro del cielo: l'immagine notturna immersa nel buio, oppure una presenza invisibile che solo l'allucinazione uditiva dell'urlo dell'animale rende percepibile al cacciatore nella foresta.

La presenza simultanea di uno spirito invisibile e di un'apparenza animale nascosta alla luce del giorno definisce nuovamente la natura ontologica dello spirito. Come Balsa l'indovino, il *nia* rivela la propria natura nell'atto di trasformare se stesso. L'immagine dello spirito è collocata *là* (lontano nello spazio cosmologico), ma un altro segno della sua presenza (la sua voce) viene sempre percepita *qui*, vicino al villaggio umano. Nelle cosmologie degli indiani d'America le distinzioni tracciate tra differenti territori dell'universo (terra, mare, cielo, mondo sotterraneo) sono spesso modi per stabilire diverse categorie ontologiche. Un essere è definito in base al territorio a cui appartiene. I canti sciamanici kuna mostrano però come uno spirito possa venir definito come un essere con più nature e come appartenga *quindi* a innumerevoli territori cosmologici. *La struttura ambigua dello spazio sovranaturale* (dove alcune cose possono essere simultaneamente “qui” e “là”) *diventa quindi un modo per caratterizzare la natura multipla degli esseri sovranaturali che abitano lo spazio.*

Nella tradizione sciamanica kuna la definizione del sovranaturale è connessa con l'idea della contemporanea presenza di caratteristiche contraddittorie: un animale, un albero, ma anche un essere umano possono diventare sovranaturali solo se acquistano anche la natura di altri esseri. La sua contraddizione interna (e il flusso di metamorfosi ad essa connessa) è espressa in termini spaziali come

la presenza simultanea degli stessi esseri in altri luoghi. All'interno di questa visione del mondo non solo un fiume può scorrere attraverso il corpo di una donna sofferente, ma anche un albero di balsa e un pecari possono essere – nei paesaggi sovranaturali, nei sogni e dopo la morte – invisibili “qui” e risplendere come oro “là”. Allo stesso modo lo spirito bianco può essere contemporaneamente una pianta o un animale, buono e cattivo, un guaritore magico e uno spirito malefico.

Come in molte altre società di indiani d'America la tradizione sciamanica kuna ha scelto la *dimensione sovranaturale* (con la sua relazione alla rappresentazione della sofferenza) come luogo in cui rappresentare le crisi sociali e i traumi collettivi. È lì (in quel mondo che è rappresentato contemporaneamente in un paesaggio invisibile e un corpo sofferente) che i nemici reali dei kuna sono diventati anche *nuovi esseri invisibili*. Il ricordo rituale del passato traumatico implica paradossalmente un rinnovamento del sovranaturale. Nonostante ciò, la rappresentazione dello spirito bianco (o meglio la metamorfosi rituale dei bianchi in spiriti), con la sua serie di connotazioni opposte (assassino/assassinato; umano/animale; amico/nemico, e così via) segue esattamente lo schema stabilito per la rappresentazione di *qualsiasi* spirito. La trasformazione rituale di un nemico in uno spirito, lungi dall'essere ridicibile a una semplice “magia simpatica”, segna semplicemente un passo successivo nella stessa logica della condensazione. Perciò, queste rappresentazioni, viste dal punto di vista indigeno, non sono ambigue o “confuse” (come appaiono inevitabilmente da un punto di vista occidentale) ma *negative in modo complesso*.

Mentre hanno la stessa complessità (la congiunzione tra caratteristiche contraddittorie) che definisce ogni essere sovranaturale kuna, queste rappresentazioni trasmettono indicazioni “realistiche” che hanno a che fare con la natura del nemico bianco. In altre parole, lungi dall'essere sintomi di una perdita di identità (o di un'imminente sottomissione a valori “stranieri” o “moderni”) queste rappresentazioni indicano come la memoria sociale dei kuna sia assolutamente viva. L'ambiguità o, più precisamente, la capacità di rappresentare crisi individuali e sociali attraverso il paradosso – un termine attraverso cui definisco la coesistenza di aspetti contrari e conflittuali della stessa situazione – è una forza, non una debolezza, delle immagini rituali kuna.

Da un punto di vista più generale vorrei suggerire che ci sono almeno due modi per costruire la memoria sociale. Uno lavora attraverso la narrazione (e il suo continuo rinnovamento) di un insieme di storie. L'altro, spesso collegato all'elaborazione di pratiche rituali, tende a rendere un numero di immagini relativamente stabili sempre più complesse, sempre più cariche di senso e sempre più persistenti nel tempo. Due aspetti di quest'ultimo modo di produrre memoria sociale sono emersi qui. In primo luogo queste immagini sono costruite all'interno di un contesto rituale. Vanno considerate, in una prospettiva warburgiana, come elementi di una sequenza di rappresentazioni rituali: le statuette “bianche” kuna sono impensabili al di fuori dei canti e senza l'elaborata cosmologia che questi evocano. In secondo luogo la rappresentazione dell'uomo bianco è sempre realizzata come un aspetto particolare, direi addirittura *con-*

tingente, del mondo spirituale kuna. Gli spiriti sono “bianchi”, *tra le altre cose*. Diventare “bianco” è *solo una* delle possibili manifestazioni di uno spirito, e lo spirito prende questa forma mantenendo la propria essenza fondamentale, che è continuamente impegnata in una metamorfosi ritualmente orientata.

Ci sono pochi dubbi sul fatto che la comparsa dello spirito bianco nelle pratiche sciamaniche kuna, faccia riferimento alla lunga serie di conflitti violenti che hanno opposto i kuna alle aggressioni dall'occidente.

Ma, una volta inserite nella tradizione rituale kuna, le storie del passato traumatico collassano e si condensano in immagini complesse. Due processi sembrano essere al lavoro nell'elaborazione di queste immagini: uno tende a distruggere i fatti esterni per permettere all'uomo bianco di essere inserito in uno schema concettuale indigeno, cioè la cosmologia del mondo sovranaturale kuna; l'altro utilizza le ambiguità della cosmologia kuna per rappresentare un aspetto saliente dei nuovi arrivati, ovvero l'associazione con la sofferenza nel mondo visibile. Il risultato è sia un elaborato (e ritualmente potente) “engramma” della tradizione rituale, sia una parte significativa della memoria sociale.

Lo studio dei molti modi in cui il passato può causare sofferenza nel presente è stato fondamentale nel lavoro iniziale di Freud. In un certo senso Freud considerava lo stesso sintomo come un simbolo del passato (Roth 1994). Il modo in cui la memoria ambigua dell'uomo bianco stabilisce se stessa nella tradizione kuna mostra una dinamica simile a quella descritta da Freud per l'elaborazione psicologica del trauma. Queste immagini lavorano come tracce mnemoniche: evocano il passato traumatico attraverso l'esplorazione sciamanica della sofferenza, ma lo rendono presente senza rappresentarlo in una narrazione.

Lo studio di immagini cruciali selezionate dalla tradizione sciamaniche kuna suggerisce come un simbolo complesso, radicato nella rappresentazione di una esperienza traumatica, possa funzionare da traccia mnemonica di un passato che continua a tornare. Un'immagine del passato ricorda ritualmente può seguire in modo rigido la definizione di trauma: un ricordo che, nel rifiutarsi di emergere totalmente alla coscienza, non riesce né ad affiorare né a cadere nell'oblio. Le immagini dei bianchi, con i loro grandi cappelli, cravatte, magliette colorate e pantaloni, scolpiti rozzamente nel legno di balsa dagli sciamani kuna, una volta collocati nel paesaggio sovranaturale che li situa contemporaneamente “qui nel corpo” e “là dietro l'orizzonte”, rivela questa tensione meglio di qualsiasi storia.ù

(Traduzione di Lucia Rodeghiero)

## Bibliografia

- Basso, K., 1979, *Portraits of the “Whiteman”: Linguistic Play and Cultural Symbols among the Western Apache*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bateson, G., 1972, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Berkeley, University of California Press; trad. it. 2003, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi.

- Benjamin, W., 1982, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 2007, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Boas, F., 1897, "The Social Organization and Secret Societies of the Kwakiutl Indians", in *Report of the U.S. National Museum for 1895*, Washington, U.S. Government Printing Office.
- Bond Stout, D., 1947, *San Blas Cuna Acculturation: An Introduction*, New York, Viking Fund.
- Bruner, J. S., 1990, *Acts of Meaning*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. 1992, *La ricerca del significato: per una psicologia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Chapin, M. N., 1983, *Curing among the San Blas Kuna*, Tesi di Dottorato.
- Devereux, G., 1978, *Ethnopschoanalysis: Psychoanalysis and Anthropology as Complementary Frames of Reference*, Berkeley, University of California Press
- Devereux, G., 1980, *Basic Problems of Ethnopsychiatry*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. 1978, *Saggi di etnopsichiatria generale*, Roma, Armando.
- Erikson, P., 1996, *La griffe des aïeux: Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*, Paris, Peteers.
- Freud, S., 1957, "The Unconscious", "Mourning and Melancholia", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol.14 (1914-1916), "On the History of the Psycho-Analytic Movement", in *Papers on the Metapsychology and Other works*, London, Hogarth; trad. it., 1966, "L'inconscio", "Lutto e Malinconia", in *Metapsicologia, in Opere*, 1912-1914, vol. 8, Torino, Bollati Boringhieri.
- Freud, S., 1963, "Introductory Lectures on Psycho-Analysis (Part III)", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 16 (1916-1917), London, Hogarth; trad.it. 1966, "Introduzione alla psicoanalisi (Parte terza)", in *Opere*, 1915-17, vol. 8, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gombrich, E. H., 1970, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, Warburg Institute; trad. it 1983, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli.
- Gombrich, E. H., 1979, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon; trad. it. 1984, *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorative*, Torino, Einaudi.
- Gomez, E., Severi, C., 1983, "Nia Ikar Kalu", *Amerindia: Revue d'ethnolinguistique amérindienne*, n. 8, numero monografico su "Los pueblos del caminode la locura: canto chamanístico de la tradición kuna" a cura di C. Severi.
- Holmer, N. M., 1947, *Critical and Comparative Grammar of the Cuna Language*, Göteborg, Göteborgs Etnografiska Museet.
- Holmer, N. M., 1951, *Chritical Chrestomethy*, Göteborg, Göteborgs Etnografiska Museet.
- Holmer, N. M., Wassén, H., 1947, *Mu-igala; or, The Way of Muu*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Holmer, N. M., Wassén, H., 1953, *Dos cantos shamanísticos de los indios cunas*, Göteborg, Göteborg Etnografiska Museet.
- Howe, J., 1976, "Communal Land Tenure and the Origin of Descent Grou among the San Blas Cuna", in M. W. Helms, F. O. Loveland, a cura di, *Frontier Adaptations in Lower Central America*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues.

- Howe, J., 1986, *The Kuna Gathering: Contemporary Village Politics in Panama*, Austin, University of Texas Press.
- Howe, J., 1997, "The Kuna and the World: Five Centuries of Struggle", in M. L. Salvador, a cura di, *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning among the Kuna of Panama*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Howe, J., Sherzer, J., Chapin, M., 1980, *Cantos y oraciones del congreso kuna*, Panama, Editorial Universitaria.
- Irving, W., 1865, "A Tour on the Prairies", in *The Works of Washington Irving*, vol.6, *The Adventures of Captain Bonneville, Crayon Miscellany*, New York, Putman.
- Kramer, F. W., 1970, *Literature among the Kuna Indians*, Göteborg, Göteborg Etnografiska Museet.
- Métraux, A., 1972, *Voodoo in Haiti*, New York, Schocken; trad. it. 1971, *Il vudu haitiano*, Torino, Einaudi.
- Nordenskiöld, E., Pérez Kantule, R., 1979 (ed. orig. 1938), *An Historical and Ethnological Survey of the Kuna Indians*, Göteborg, Göteborgs Etnografiska Museet Avdeningen.
- Pérez Kantule, R., Nordenskiöld, E., 1939, "The Creation of the Turtles (La creación de las Tortugas)", in E. Nordenskiöld e R. Pérez Kantule, *An Historical and Ethnological Survey of the Kuna Indians*, Göteborg, Göteborgs Etnografiska Avdelningen; ristampato, 1979, New York, AMS Press.
- Prestán Simón, A., 1975, *El uso de la chichi y la sociedad kuna*, Mexico, Instituto Indigenista Interamericano.
- Ricoeur, P., 1991, *Temps et récit*, vol.1, Paris, Editions du Seuil; trad. it. 1986, *Tempo e racconto*, vol.1, Milano, Jaca Book.
- Ricoeur, P., 1993, *Temps et récit*, vol. 3, *Le temps raconté*, Paris, Edition du Seuil; trad. it. 1988, *Tempo e racconto*, vol. 3, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book.
- Roth, M., 1994, "Freud's Use and Abuse of the Past", in id., a cura, *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*, Stanford, Stanford University Press.
- Salvador, M. L., a cura di, 1997, *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning among the Kuna of Panama*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Severi, C., 1981, "Image d'étranger", *Res*, n. 1, pp. 88-94.
- Severi, C., 1982, "Le chemins des métamorphoses: Un modèle de connaissance de la folie dans un chant chamanique cund", *Res*, n. 3, pp. 32-37.
- Severi, C., 1987, "The Invisible Path: Ritual Representation of Suffering in Kuna Traditional Thought", *Res*, n. 14, pp. 66-85.
- Severi, C., 1993, "Talking about Souls: The Pragmatic Construction of Meaning in the Kuna Shamanistic Chants", in P. Boyer, a cura di, *Cognitive Aspects of Religious Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Severi, C., 1993, *La memoria rituale: Follia e imagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, Firenze, Nuova Italia.
- Severi, C., 1997, "Kuna Picture Writing: A Study in Iconography and Memory", in M. L. Salvador, a cura di, *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning among the Kuna of Panama*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.

- Sherzer, J., 1983, *Kuna Ways of Speaking: An Ethnographic Perspective*, Austin, University of Texas Press.
- Sherzer, J., 1990, *Verbal Art in San Blas: Kuna Culture through Its Discourse*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Stoller, P., 1984, "Horrific Comedy: Cultural Resistance and the Hauka Movement in Niger", *Ethos*, n. 12.
- Stoller, P., 1989, *Fusion of the Worlds: An Ethnography of Possession among the Songhay of Niger*, Chicago, Chicago University Press.
- Stoller, P., 1995, *Embodying Colonial Memories: Spirit Possession, Power, and the hauka in West Africa*, New York, Routledge.
- Taussig, M., 1993, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York, Routledge.
- Velásquez, R., 1992, *El canto chamanico de los indigenas kuna de Panama*, tesi di dottorato, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Warburg, A., 1999, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities; trad. it. 1996, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia.
- White, H., 1973, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press.