

MICHAEL NICOLL YAHGULANAAS: SPERIMENTAZIONE, ATTIVISMO E IDENTITÀ HAIDA

MATTIA ARIOLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Abstract — Questo contributo vuole fornire una breve panoramica dell'opera di Micheal Nicoll Yahgulanaas, un artista che unisce nelle sue produzioni linguaggi e sperimentazioni d'avanguardia con la tradizione Haida, dando vita ad artefatti ibridi, capaci di collegare passato, presente e futuro, culture indigene, asiatiche ed euro-americane. In qualità di artista visivo Yahgulanaas sperimenta e gioca con forme diverse tra loro (l'arte pubblica, la performance multimediale, la pittura, il fumetto), creando un dialogo che porta l'artista a ripensare teorie e pratiche già consolidate in canoni coloniali e in culture dominanti. Ci si sofferma, in particolare, su due tipologie di prodotti artistici: gli *Haida Manga* (un genere coniato dallo stesso Yahgulanaas) e alcune installazioni che recuperano materiali di scarto provenienti dall'industria automobilistica. Al fine di contestualizzare l'opera di Yahgulanaas vengono discussi sia il ruolo estetico e politico dell'ibridismo sia l'impegno civico ed ambientalista dell'autore, che, oltre ad essere un acclamato artista visivo contemporaneo, è stato membro del Consiglio della Nazione Haida, conducendo battaglie politiche importanti per l'ambiente, la giustizia sociale e la costruzione di comunità eque. L'impegno civico e ambientale di Yahgulanaas viene discusso partendo da alcune delle sue prime produzioni, tra cui la serie *underground* a fumetti *Tales of the Raven*.

Keywords: Arte indigena; Ambiente; Automobili; *Haida Manga*; Ibridismo; Micheal Nicoll Yahgulanaas.

1. Michael Nicoll Yahgulanaas: un'identità artistica poliedrica e ibrida

Michael Nicoll Yahgulanaas (Prince Rupert, BC, Canada, 1954; nazionalità Haida) è un artista visivo contemporaneo di origini etniche miste, Haida e scozzesi, così come evidenziato dal suo doppio cognome. A partire dagli anni Ottanta, Michael Nicoll ha scelto di aggiungere al proprio nome quello del suo clan, Yahgulanaas, al fine di rimarcare il proprio ibridismo etnico, culturale e artistico. La sua produzione spazia dall'arte pubblica, alla performance multimediale, alla pittura, al fumetto, forme diverse ma in dialogo, che lo portano a ripensare teorie e pratiche artistiche già consolidate in canoni coloniali e in culture dominanti. Per esempio, Yahgulanaas innova il fumetto, rigettando in modo consapevole e politico la tradizione (coloniale) euro-americana dei *comics* (in termini sia di forma sia di contenuto), e intavola un dialogo proficuo con le produzioni giapponesi, dando così vita a una nuova forma artistica, da lui definita come *Haida Manga*, che unisce l'iconografia e le *frameline* narrative dei popoli Indigeni che vivono nel Pacifico settentrionale con il dinamismo grafico dei manga asiatici. In particolare, Yahgulanaas concepisce l'ibridismo delle sue opere come una forza positiva e propulsiva, capace di aprirsi a ciò che il teorico postcoloniale Homi K. Bhabha (1994) ha definito come "terzo spazio", ovvero un luogo teorico e simbolico, ibrido e di intersezione, in cui l'antagonismo che contrappone dominatori e dominati si annulla creando una dimensione identitaria nuova, capace di includere la differenza senza più organizzarla in modo gerarchico.

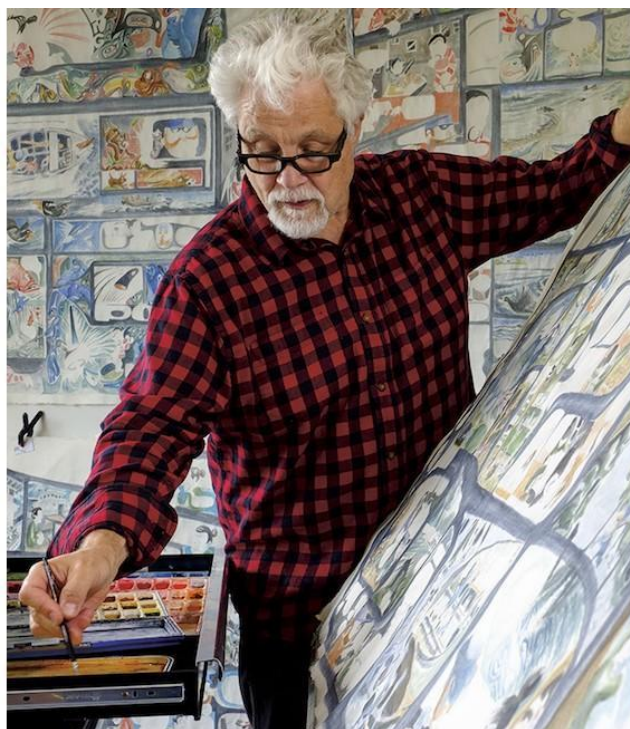


Figura 1. Michael Nicoll Yahgulanaas mentre dipinge un Haida Manga

Come noto, secondo Bhabha, questo “terzo spazio” è, dunque, un luogo di resistenza, contrattazione e innovazione, attraverso il quale i vecchi soggetti coloniali possono esprimere e negoziare identità complesse e molteplici, che superano i confini geografici e culturali dello Stato-nazione, le narrazioni egemoniche imposte dai colonizzatori e le opposizioni binarie utilizzate dal potere coloniale per giustificare lo status quo. A tal proposito, Neil Lazarus (2004, p. 4) evidenzia come il terzo spazio teorizzato da Homi K. Bhabha sia “a fighting term, a theoretical weapon, which intervenes in existing debates and resists certain political and philosophical constructions”¹ chiamato a interrogare la validità e la legittimità di identità essenzializzate. Per Bhabha, l’ibridismo non ha soltanto funzioni sovversive nei confronti del potere egemone, di cui indebolisce (se non addirittura mette in crisi) la capacità di produrre rappresentazioni e significati, ma riconfigura lo spazio e il tempo:

Such act does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present. The past-present becomes part of necessity, not the nostalgia, of living² (1994, p. 7).

Pertanto, il “terzo spazio” decostruisce la fissità e la linearità essendo il prodotto dalla fluidità dei simboli culturali, che vengono negoziati, riscritti, (ri)appropriati e (ri)letti per formulare nuovi concetti. È uno spazio transculturale in costante evoluzione e in antitesi con ogni idea di purezza e/o di gerarchia culturale, in quanto si apre e celebra le molteplicità e le pluralità.

In ambito Nativo, l’ibridismo e il “terzo spazio” di Bhabha trovano assonanze col “mixedblood” di Gerard Vizenor (Anishinaabe e svedese). È, infatti, attraverso questa figura, che lo studioso e scrittore Nativo, in *The Heirs of Columbus* (1991), sovverte le finzioni egemoniche della

¹ “Un’espressione di lotta, un’arma teorica, che interviene nei dibattiti esistenti e resiste a particolari costruzioni politiche e filosofiche” [traduzione mia].

² “Tale atto non si limita a richiamare il passato come causa sociale o precedente estetico; esso rinnova il passato, riconfigurandolo come uno spazio contingente ‘intermedio’, che innova e interrompe la performance del presente. Il passato-presente diventa parte della necessità, non della nostalgia, del vivere” [traduzione mia].

colonizzazione, la famosa quanto contestata “Scoperta delle Americhe”³. In questo romanzo, Vizenor trasforma Colombo in un meticcio ebreo-maya⁴ e rende i suoi discendenti, gli Anishinaabe, dei “Reservation mongrels”⁵, ovvero dei testimoni dell’ibridismo del Nuovo Mondo. Allo stesso tempo, Vizenor sfida il discorso euro-americano sulla modernità adottando una posizione “postindiana”, a cui attribuisce la funzione di assolvere “by irony the nominal simulations of the Indian, waiv[ing] centuries of translation and dominance, and resum[ing] the ontic significance of native modernity”⁶ (1993, p. viii). Tuttavia, è opportuno rimarcare come, in epoca più recente, le posizioni di Vizenor (1994) e Owens (1998) sui “mixedblood” e il meticcio siano stati oggetto di critiche più o meno dirette da parte di studiosi Nativi che adottano un approccio nazionalista (tra cui Elizabeth Cook-Lynn, Craig Womack, Robert Warrior e Jace Weaver), in quanto essi reputano l’ermeneutica *trickster* di Vizenor e Owens troppo aperta al discorso europeo e al cosmopolitismo (cf. Giordano 2009)⁷. Fatte queste premesse, e nella consapevolezza delle diverse rivendicazioni e dei diversi posizionamenti, si può spostare l’attenzione dal dibattito sull’autenticità e l’identità Nativa a una riflessione sull’utilizzo individuale del concetto di ibridismo, che Yahgulanaas plasma in base alla propria cultura (Haida) e alla propria sensibilità (politica e artistica).

Tale ibridismo si riscontra non soltanto nei fumetti creati da Yahgulanaas, ma costituisce una caratteristica fondamentale e ricorrente di tutta la sua produzione, che comprende progetti di arte pubblica su larga scala, sculture e tele realizzate con tecniche miste, acrilici, acquerelli, disegni a inchiostro, ceramiche, ma anche (parti di) automobili recuperate e riqualificate, trasformate da oggetti di scarto, simbolo del consumismo, a opere d’arte. Molte delle opere di Yahgulanaas sono state esibite in spazi pubblici, musei (tra cui il British Museum, il Metropolitan Museum of Art, il Seattle Art Museum, il Museum of Anthropology, il Peabody Essex Museum, l’Humbolt Forum e il Denver Art Museum), gallerie d’arte (tra cui la Vancouver Art Gallery) e collezioni private in tutto il mondo. Alcune sue grandi opere scultoree sono esposte presso l’aeroporto internazionale di Vancouver, vari spazi pubblici della medesima città, della città di Kamloops e dell’Università della *British Columbia*.

Attraverso uno stile giocoso, l’arte di Yahgulanaas esplora temi importanti, quali l’identità, l’ambientalismo e la condizione umana. In particolare, in questo intervento, verranno discusse queste tematiche: l’impegno civico e l’attivismo di Yahgulanaas; il ruolo dell’ironia nelle sue opere; gli *Haida Manga* come genere innovativo e ontologicamente ibrido; le opere plastiche e le installazioni di arte pubblica prodotte dall’artista.

2. Impegno civico e ambientale tra denuncia e ironia

L’impegno civico di Yahgulanaas è motivato da un senso di responsabilità verso la propria comunità e si riscontra già in molte delle sue prime opere, tra cui il primo numero del fumetto *underground* indigeno *Tales of the Raven*, intitolato “No Tankers, T’anks” e creato nel 1977 insieme all’artista e cartografo John Broadhead. Il fumetto è stato pubblicato dalla *Coalition Against Supertankers* (CoAST) nell’ambito di una più ampia campagna contro gli oleodotti e le petroliere, che ha avuto inizio nella Columbia Britannica negli anni ‘70 e che continua tutt’oggi. Il fumetto è stato stampato e distribuito in un momento in cui l’attenzione sui temi ecologici era alta. Infatti, nel 1968, in seguito alla scoperta di giacimenti di petrolio nella baia di Prudhoe, in Alaska, il governo statunitense ha

³ Da un punto di vista accademico e storiografico questa nozione è stata contestata a partire dagli anni ‘50 dagli studi di O’Gorman (1958), Jennings (1975) e Todorov (1982).

⁴ L’identità ebraica vuole ricordare come nel 1492 non avvenga solo la conquista del Nuovo Mondo, ma termina anche la *Reconquista* spagnola, con l’annessione di Granada, e inizia l’espulsione degli ebrei sefarditi dalla Spagna.

⁵ “Bastardi della riserva”. [traduzione mia].

⁶ “Con ironia le simulazioni nominali dell’indiano, rinunciando a secoli di traduzione e dominio e riprendendo il significato ontico della modernità nativa”. [traduzione mia].

⁷ Sull’applicazione del lavoro di Bhabha ai contesti politici indigeni in contrapposizione al lavoro di importanti teorici politici Indigeni nazionalisti, si veda Kevin Bruyneel, *The Third Space of Sovereignty: The Postcolonial Politics of U.S.-Indigenous Relations* (2007).

iniziato a pianificare la costruzione di un oleodotto che attraversava l'Alaska e giungeva fino al porto di Valdez. Meno di un anno dopo, si è verificata un'importante fuoriuscita di petrolio greggio da una piattaforma stanziata presso il canale di Santa Barbara, California, che ha avuto il triste primato di essere stato, in quel momento, il più grande disastro ambientale di questo tipo verificatosi nella storia americana. Allo stesso modo, nel 1970, il Canada ha subito una marea nera altrettanto devastante al largo della costa della Nuova Scozia, quando la vecchia petroliera Arrow si è incagliata durante una tempesta. Questi incidenti hanno portato numerosi cittadini nordamericani ad opporsi alla costruzione dell'oleodotto dell'Alaska. In Canada, questo rinnovato sentimento ecologista ha contribuito alla creazione nel 1971 del Dipartimento federale dell'Ambiente, che però si è dimostrato incapace di impedire nuovi disastri ecologici. Questi eventi hanno mobilitato diversi attori sociali presenti nelle comunità costiere della Columbia Britannica, uniti dalla volontà di contestare e bloccare il passaggio e la costruzione di petroliere e oleodotti. Il popolo Haida è stato uno dei gruppi più attivi nell'opposizione a tali progetti estrattivi ad alto impatto ecologico. *Tales of Raven* rappresenta un'importante testimonianza di questo movimento in forma di fumetto.

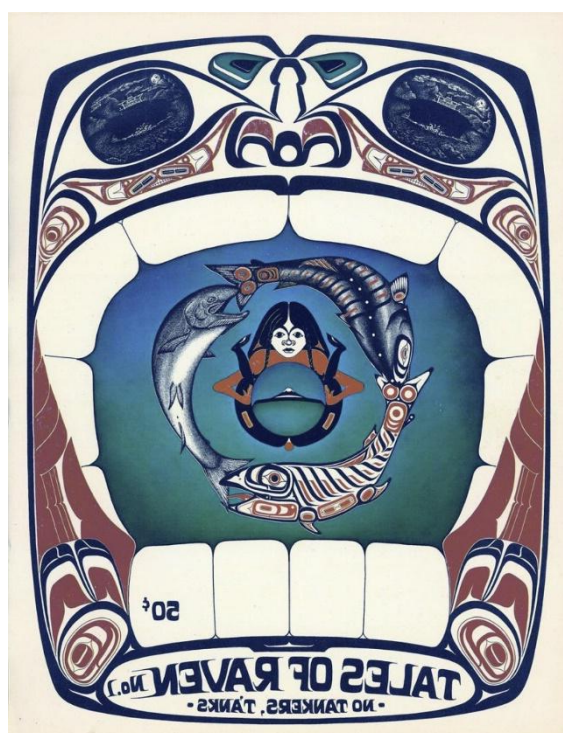


Figura 2. Copertina di *Tales of the Raven* “No Tankers, T’anks” (1973)

A tal proposito si può evidenziare come, all'interno del movimento *underground* canadese, l'esplorazione di tematiche ambientaliste sia stato un tratto abbastanza comune. In particolare, i fumetti *underground* emersi durante gli anni '70, erano fortemente influenzati dalle sperimentazioni sorte negli anni '60 in California e in vari casi incorporavano molte delle rivendicazioni (politiche e ambientali) della controcultura coeva. Al fine di aggirare le convenzioni stilistiche e le restrizioni imposte da organi censori governativi, in Canada e negli Stati Uniti, la maggior parte dei fumetti *underground* venivano auto-prodotti dagli stessi artisti o stampati da piccoli editori locali e di nicchia. In Canada, sono stati il settimanale di Vancouver *Georgia Straight* e alcuni piccoli editori quebecchesi di *bandes dessinées* a dare, per primi, spazio a questo nuovo tipo di prodotti. È stato, infatti, il giornale di Vancouver a lanciare la carriera di uno dei più celebri autori dell'*underground* canadese, Rand Holmes. Tra i fumetti *underground* “ambientalisti” pubblicati in questo periodo si può citare *Gopher Freedom* di Terry Zimmer e Dave Geary, in cui preoccupazioni ecologiste si mescolano a sentimenti antiamericani (sono gli anni di un rinnovato nazionalismo canadese e della Guerra del Vietnam). Questo fumetto racconta la storia di come in Saskatchewan la vita delle

marmotte sia stata disturbata da alcuni infiltrati americani che cercano di rubare le risorse naturali locali (tra cui il petrolio, l'acqua e la terra) per esportarle negli Stati Uniti. Nel fumetto, che propone un registro tendente al comico, la popolazione dei roditori forma un esercito per resistere l'invasione economica/coloniale statunitense, impegnandosi in una guerriglia per proteggere le proprie risorse naturali. In tale contesto, emerge l'originalità e l'innovazione, ad un tempo stilistica e di contenuti, di *Tales of Raven* rispetto a *Gopher Freedom* o altri fumetti ecologisti dell'epoca. Sebbene entrambe le opere condividano preoccupazioni ambientali, l'opera di Yahgulanaas non cerca di stimolare una facile risata (seppur non manchino situazioni, dialoghi, momenti metanarrativi ironici), ma riflette sulla situazione ambientale a partire da una *Weltanschauung* Haida. La serie, infatti, prende il nome da una figura appartenente alla cosmogonia Haida: il corvo [Raven] che, oltre a svolgere nel fumetto la duplice funzione narrativa di "eroe" e "trickster", è colui che nei racconti della creazione indigena ha convinto i primi esseri umani a uscire dai rispettivi gusci, composti da conchiglie di vongola, in cui si nascondevano.

In continuità con il suo impegno ecologico e politico dimostrato in occasione dell'opposizione alla costruzione dell'oleodotto, si può notare come molte delle vignette prodotte da Yahgulanaas siano state pubblicate dalla *Islands Protection Society* (IPS), un'organizzazione formatasi nel 1974 ad Haida Gwaii⁸ e che conta tra i suoi membri gruppi di Nativi e alleati accomunati dal desiderio di opporsi alla deforestazione delle isole dell'arcipelago per promuovere la conservazione delle foreste presenti sull'isola di Moresby, un'azione che porterà alla designazione dell'area come "Haida Heritage Site" nel 1985 e darà poi vita, nel 1993, al *Gwaii Haanas National Park Reserve and Haida Heritage Site*. Nonostante l'esito positivo della battaglia, durante gli anni '70 e '80 non sono mancate frizioni tra gli attivisti e il governo⁹, così come documentato dalle vignette satiriche realizzate da Yahgulanaas in quel periodo, tese a criticare aspramente le relazioni ambigue delle amministrazioni provinciali con l'industria estrattiva, denunciandone anche la corruzione, come nel caso di Bill Vander Zalm, ex Ministro degli affari municipali della Columbia Britannica, dimissionario in seguito a una denuncia per conflitto di interessi (Park 2011, pp. 9-10).

Tuttavia, la caricatura e la satira politica non sono gli unici strumenti utilizzati dall'artista per criticare la politica coloniale e ambientale canadese: una figura allegorica ricorrente nelle sue prime produzioni è quella di un uomo dotato di caratteristiche animalesche e una coda a forma di spina elettrica in costante ricerca di una presa a cui collegarsi. In queste vignette, le prese di alimentazione sono spesso esaurite e, quindi, incapaci di dare a quest'uomo-belva ciò che ricerca con voracità. Simbolicamente, queste prese si ritrovano spesso in alberi tagliati situate in vere e proprie terre desolate, la cui capacità rigenerativa è stata compromessa, probabilmente da attività estrattive e antropiche. Questa immagine non vuole essere una critica all'utilizzo (legittimo) di risorse naturali per il fabbisogno di una comunità, ma un monito contro l'estrattivismo coloniale, basato su un rapporto non reciproco con la terra, sul dominio e sullo sfruttamento. Tale approccio è agli antipodi rispetto alla gestione responsabile indirettamente auspicata da Yahgulanaas e che implica sia il prendere in modo sostenibile risorse dalla terra sia il prendersi cura della stessa affinché la rigenerazione e la vita futura possano continuare a prosperare. Tale visione sembra dialogare con alcune riflessioni di Leanne Betasamosake Simpson (Anishinaabeg), che rileva come

The act of extraction removes all of the relationships that give whatever is being extracted meaning. Extracting is taking. Actually, extracting is stealing—it is taking without consent, without thought, care or even knowledge of the impacts that extraction has on the other living things in that environment. That's always been a part of colonialism and conquest [...] The

⁸ Un arcipelago situato al largo della provincia della Columbia Britannica, noto in passato con il nome coloniale di Queen Charlotte Islands.

⁹ In quegli anni molti degli attivisti Haida (tra cui lo stesso Yahgulanaas) furono arrestati per la loro opposizione al governo e alla violenza che quest'ultimo esercitava sulla natura.

alternative to extractivism is deep reciprocity. It's respect, it's relationship, it's responsibility, and it's local¹⁰. (Simpson 2017, p. 76)

In modo simile, anche Glen Sean Coulthard (Yellowknives Dene) in *Red Skin White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition* attribuisce al capitalismo la responsabilità di aver alterato il rapporto degli Indigeni con la terra sia attraverso pratiche di espropriazione sia attraverso prassi commerciali che hanno minato la vitalità e l'autonomia delle economie indigene, costringendo molti Nativi a entrare nel mercato del lavoro come manodopera da sfruttare, erodendo in questo processo le strutture non-gerarchiche e non-autoritarie di molte tribù. Secondo lo studioso, la questione della terra non deve essere concepita soltanto in termini materiali, ovvero come possesso, ma in termini relazionali e vincolanti, capaci di ispirare modi di vivere liberi da ogni forma di predominio e sfruttamento, basati sul rispetto reciproco (Coulthard 2014, p.13). Questa circolarità relazionale tra uomo e ambiente, mondo animato e inanimato, è ben visibile in "Mutants of the Pit"¹¹, il secondo numero di *Tales of Raven*, in cui Yahgulanaas informa il lettore, attraverso una narrazione futuristica e distopica, sugli effetti dell'avvelenamento da mercurio, rilasciato dall'industria estrattiva come prodotto di scarto nelle acque. Questo fumetto non si limita ad elencare gli effetti sull'uomo, ma sull'intera catena alimentare:

The increasing mercury levels (parts per million) caused an avoidance response in spawning salmon. This means that levels of mercury lower than those fatal to salmon would cause returning salmon to turn around and leave the river without spawning. Of course, this made life rather difficult for those who ate salmon¹². (Yahgulanaas in Park 2011, p. 59)

In modo simile, il primo numero di *Tales of the Raven*, "No Tankers, T'anks", riflette sugli effetti dei versamenti involontari di petrolio sul mare, focalizzandosi, in particolare, sul modo in cui una serie di animali inconsapevoli (che il fumetto definisce come "supporting cast") si trovano ad affrontare questa emergenza (di fatto un vero e proprio pericolo) che arriva dall'esterno. Nonostante, la serietà dell'argomento il fumetto non rinuncia a una vena ironica attraverso giochi di parole, riferimenti intertestuali e commenti metanarrativi sulle convenzioni del fumetto. Ad esempio, il modo in cui il corvo annuncia il proprio arrivo in scena, "Faster than Eagles! Cannier than crows" (Yahgulanaas 1977, p. 4), rimanda ironicamente e in modo esplicito alla famosa introduzione di Superman fatta dal narratore della serie TV *Adventures of Superman* (1952-1958) che era solito recitare: "Faster than a speeding bullet. More powerful than a locomotive". In modo simile, l'annuncio dell'imminente disastro ambientale portato dall'albatros è un rimando alla famosa ballata di Samuel Taylor Coleridge *The Rime of the Ancient Mariner* (1798). Parallelamente, la presenza di vongole con caratteristiche umane riflette sia la leggenda Haida per cui gli uomini si nascondevano all'interno delle conchiglie di questi molluschi sia la tradizione dei comics di usare animali come allegorie dell'umanità. Il fumetto sembra, inoltre, sfidare una visione antropocentrica della natura (pur riconoscendo l'impatto, spesso negativo, dell'uomo su di essa) desacralizzando il nome della specie attraverso giochi di parole come "who-man beans". È, inoltre, importante notare come l'impegno ambientalista di Yahgulanaas sia stato una costante non solo

¹⁰ "L'atto di estrarre rimuove tutte le relazioni che danno significato a ciò che viene estratto. Estrarre significa prendere. In realtà, estrarre significa rubare: significa prendere senza consenso, senza riflettere, senza preoccuparsi e senza nemmeno rendersi conto dell'impatto che l'estrazione ha sugli altri esseri viventi in quell'ambiente. Questo è sempre stato parte integrante del colonialismo e della conquista [...] L'alternativa all'estrattivismo è una profonda reciprocità. È il rispetto, è la relazione, è la responsabilità, è il localismo" [traduzione mia].

¹¹ Il secondo numero di *Tales of Raven*, intitolato "Mutants of the Pit", fu pubblicato nel 1987 con una tiratura di 2.000 copie.

¹² "L'aumento dei livelli di mercurio (misurabili in ppm) ha causato forme di evitamento nei salmoni in fase di riproduzione. Ciò implica che livelli di mercurio inferiori a quelli letali per i salmoni hanno indotto i salmoni che tornavano nel loro fiume natale a invertire la rotta, abbandonando la migrazione senza riprodursi. Naturalmente, ciò ha reso la vita piuttosto difficile a coloro che si nutrivano di salmone" [traduzione mia].

della sua produzione artistica, ma anche della sua esperienza politica quasi ventennale (dal 1981 al 1998) nel Consiglio della Nazione Haida.

Infine, è opportuno rimarcare come nonostante la produzione artistica di Yahgulanaas sia fortemente radicata all'interno di una *Weltanschauung* Haida, il suo impegno civico e le sue collaborazioni si estendono oltre il Pacifico settentrionale e abbracciano un pubblico contemporaneo e internazionale. Un chiaro esempio di questo transnazionalismo è il racconto *Flight of the Hummingbird*, che adatta una storia del popolo Quechua in cui un colibrì solitario trasporta acqua nel suo becco nella speranza di spegnere e arrestare il divamparsi di un incendio. Questa parabola ambientale vuole riflettere sul ruolo che l'individuo può avere nel cercare di cambiare lo stato delle cose. Seppur il tentativo possa sembrare vano, è la ricerca di soluzioni proporzionate ai propri mezzi a nobilitare il lavoro del colibrì che non si abbatte e non si dimostra indifferente. Il richiamo transnazionale dell'opera è contrassegnato dalla prefazione scritta dall'ambientalista kenyota e premio Nobel per la pace Wangari Muta Maathai e da una postfazione del XIV Dalai Lama con riflessioni sui concetti di "responsabilità universale" e "saggezza". Anche l'opera del 2022 intitolata *Kyiv Child* mostra l'attenzione dell'artista verso la crisi umanitaria che affligge i civili ucraini, vittime dell'aggressione russa. Originariamente creata per una mostra d'arte alla TSEKH Art Gallery di Kiev, Michael Nicoll Yahgulanaas ha utilizzato quest'opera d'arte per sensibilizzare l'opinione pubblica nordamericana sulla situazione di questo Paese martoriato dalla guerra. *Kyiv Child* si ispira a una scultura in pietra, esposta nella Cattedrale di San Michele di Kiev, che raffigura un guerriero a cavallo che impugna una lancia. Nella rivisitazione di Yahgulanaas di quest'opera, la pietra della statua è sostituita da un materiale di scarto, il cofano di un'auto ZAZ-AA03 *Slavuta*, prodotta dall'Ucraina post-sovietica. In questa ri-mediazione, il guerriero è sostituito da una madre e un bambino che viaggiano su una pianura dorata e argentata. Attraverso l'esposizione di quest'opera Yahgulanaas è riuscito a raccogliere fondi per sostenere il *Victoria Hand Project*, che fornisce protesi stampate in 3D agli ucraini colpiti dalla guerra, insieme a progetti Unicef e di Medici senza frontiere (van Reeuyk 2004: web). Quest'opera mostra come l'impegno civico di Yahgulanaas, declinabile attraverso i concetti di "responsabilità" e "cura", non si limiti alla sola comunità Haida o all'ambiente, ma si estenda a livello transnazionale, adottando nella pratica un'idea di cittadinanza globale.

3. Gli Haida Manga

Uno degli elementi più innovatori dell'opera di Michael Nicoll Yahgulanaas sono certamente i suoi *Hada Manga*, dei fumetti (ma al tempo stesso un'estetica che si replica su altri media) che si propongono l'obiettivo di superare le convenzioni del fumetto euro-americano. Questa forma propone al lettore un *framework* interpretativo alterNativo, capace di indurre riflessioni sul processo di costruzione e attribuzione di significati alle immagini, amplificando così una delle caratteristiche ontologiche del medium, ovvero la sua natura auto-riflessiva e meta-narrativa. Infatti, come discusso da Hilary L. Chute (2016), che rielabora alcune riflessioni di Marshall McLuhan (2017 [1964]) sul medium, il fumetto è una forma non-trasparente che richiede al lettore di porre attenzione alla sua composizione e di "riempire" cognitivamente quegli spazi vuoti che inevitabilmente genera attraverso la giustapposizione di vignette.

Come anticipato, in modo provocatorio, Yahgulanaas problematizza e rilegge in chiave (de)coloniale l'approccio euro-americano al medium, ponendo particolare enfasi al significato della *gutter*, ovvero quello spazio interstiziale bianco che separa le vignette e in cui, secondo il fumettista statunitense Scott McCloud, viene creato il significato delle sequenze, in quanto il contenuto di una vignetta viene collegato semanticamente a quello della successiva tramite un processo cognitivo che egli definisce come *closure*: "in the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea"¹³ (1993, p. 66). Sebbene l'idea di *closure* legata alla *gutter*

¹³ "Nel limbo della *gutter*, l'immaginazione umana prende due immagini separate e le trasforma in un'unica idea" [traduzione mia].

sia oggi contestata da alcuni *comics scholars* che adottano un approccio cognitivista (Cohn 2010), ciò che è interessante notare per comprendere appieno l'estetica di Yahgulanaas è l'associazione (euro-americana) tra spazio bianco e spazio da (ri)semantizzare. Per l'artista Haida questo framework cognitivo ricorda quanto avvenuto nel continente americano, dove la conquista è stata giustificata dal falso presupposto che i coloni si trovassero davanti a una *Terra Nullius* da colonizzare e risemantizzare attraverso mappe geografiche. Come evidenziato dallo stesso Yahgulanaas, “gutters are like *Terra Nullius* so beloved by colonizers because empty land means my land¹⁴” (Yahgulanaas 2011). Pertanto, non sorprende che, in contrasto con i fumetti euro-americani, che presentano solitamente sezioni discrete (le vignette) organizzate in griglie separate tramite la *gutter*, Yahgulanaas crei un ambiente visivo saturo, in cui predomina una sorta di *horror vacui*, e che abbraccia una *Weltanschauung* olistica Haida, secondo la quale “the whole is everything and everywhere: it extends to each individual its identity as a fraction of itself”¹⁵ (Harrison 2016, p. 53). Come discusso altrove (Arioli 2024, p. 21), secondo Yahgulanaas, la *gutter* rappresenta simbolicamente la cancellazione delle storie indigene attraverso l'imposizione di una linea temporale lineare, coloniale e teleologica (derivata dal mito del *Vanishing Indian*). Nell'opera di Yahgulanaas la decolonizzazione dello spazio avviene solo attraverso una decolonizzazione del tempo e viceversa. Non ci sono più griglie rigide e rettangolari a delimitare e regolare lo spazio-tempo, ma linee sinuose che abbracciano e interagiscono con le scene, creando attraverso cicli di espansione e contrazione, che simulano un dialogo orale in cui ci sono false partenze, sovrapposizioni e, talvolta, distribuzioni non simmetriche dei turni di parola.

Allo stesso tempo, per eliminare qualsiasi senso di vuoto dai suoi *Haida Manga*, Yahgulanaas rende la *gutter* “densa” e non un mero elemento decorativo o strutturale. L'uso del nero non è quindi una semplice ricolorazione della tradizionale *gutter* bianca dei fumetti occidentali, ma un modo per dare a questo elemento forma e massa, rendendolo all'occorrenza un vero e proprio personaggio della storia e non più soltanto un elemento compositivo, decorativo o regolativo (in termini spaziotemporali). La *gutter* nera di Yahgulanaas divide e unisce i riquadri, ma partecipa anche alla storia diventando un oggetto con cui i protagonisti interagiscono. Ad esempio, Miriam Brown Spiers (2014, p. 46) nota come in una sequenza di *Red: A Haida Manga* (2009), un predone pieghi il bordo nero che limita la vignetta in cui si trova per osservare la canoa presente nella vignetta adiacente. Così facendo, la *gutter* non segnala più una frattura che il lettore deve ricomporre attraverso inferenze, ma diventa una linea fluida capace di creare connessioni e movimento attraverso momenti di espansione e contrazione che imitano i flussi del mare. Simbolicamente, le vignette non sono più spazi statici delimitati da confini, ma luoghi dinamici, intrinsecamente ibridi e in cui le azioni di una singola vignetta non sono influenzano solo quelle delle vignette consecutive, ma l'intera storia. A tal proposito, è opportuno ricordare come le singole pagine che compongono ciascun *Haida Manga* siano in realtà frammenti di un murale più grande. Tale soluzione sfida la visione lineare del tempo adottata da molte culture occidentali e propone una visione olistica in cui passato, presente e futuro sono interconnessi e si plasmano a vicenda. Questa interconnessione è facilitata dal fatto che le *gutter* delle singole vignette sono in realtà parte di un disegno più grande (visibile una volta che le pagine vengono staccate dal fumetto per ricomporre il murale originale). Queste linee nere formano una insolita “cornice” (letteralmente una “linea”) narrativa che si dirama in diverse direzioni e che quando viene vista a distanza restituisce una struttura compositiva che ricorda le *crest* usate dai popoli indigeni del Nord-Ovest.

¹⁴ “La *gutter* è come la *Terra Nullius* tanto amata dai colonizzatori, in quanto il concetto di terra vuota assume il significato di terra da possedere” [traduzione mia].

¹⁵ “L'intero è composto da tutte le cose presenti in qualsiasi luogo e dona a ogni individuo la sua identità come frazione di se stesso” [traduzione mia]

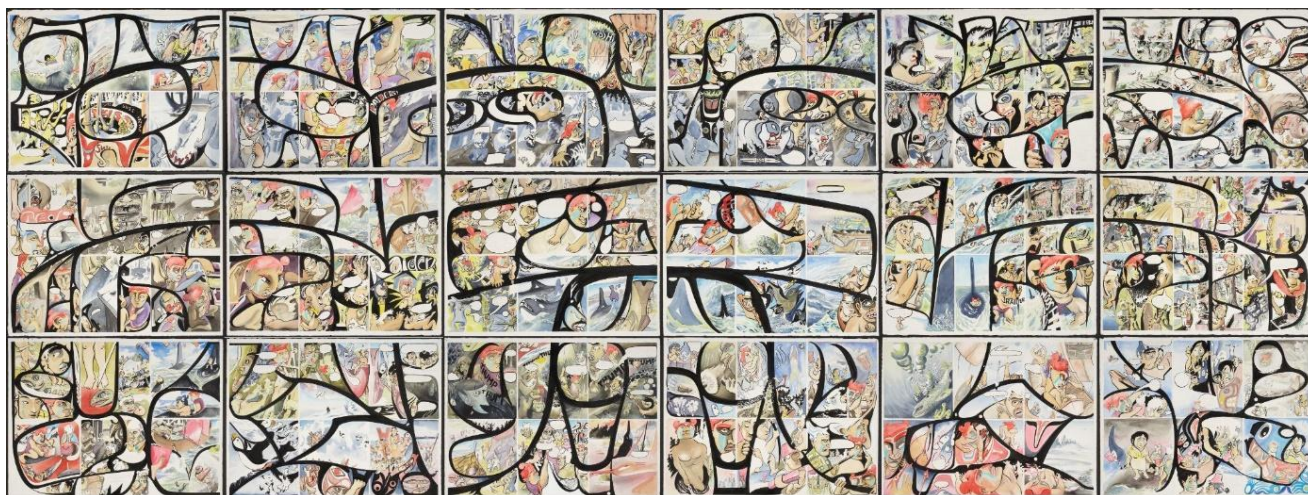


Figura 3. Il murale di Red: *A Haida Manga*

Questo richiamo all'interconnessione non è solo temporale, ma anche culturale. La decisione di Yahgulanaas di guardare alla tradizione giapponese del fumetto non è motivata soltanto da un rifiuto politico della tradizione euro-americana, ma anche dal desiderio di presentare un modello relazionale non-coloniale basato sulla reciprocità. Come discusso in un'intervista:

Haida Manga is the recognition of the relationship between both coasts of the north Pacific. That ocean is not a wall, it's a bridge. There are stories in my family of connection between Haida and Japan. And perhaps even Korea. And that, Japan in particular, was a place of refuge for Indigenous peoples from this part of the world when life in relationship to America and Canada, or to Britain, was problematic, and uncomfortable, and violent. I want to honor that because it is not a commonly known history¹⁶ (Seattle Art Museum 2020).

L'antropologa visuale Nicola Levell (2021, pp. 51-52) osserva come questa connessione emotiva che l'artista ha con il Giappone affondi le proprie radici in una visione romanticizzata del Paese e nelle esperienze traumatiche vissute dalla sua famiglia e dalla sua comunità a causa del colonialismo: mentre in Canada gli Haida erano costretti a vivere in un regime di apartheid (bagni separati, posti a sedere distinti nei luoghi pubblici, ecc.), quando si recavano (per ragioni commerciali, turistiche o migratorie) in Giappone non subivano tali discriminazioni. Tuttavia, da un punto di vista storico, è opportuno ricordare che anche il Giappone ha avuto una sua storia coloniale e ha inflitto sofferenze agli Ainu, il popolo Nativo di Hokkaido, ai coreani e ai taiwanesi, vere e proprie colonie d'oltremare dell'impero giapponese.

Ciononostante, il dialogo transculturale immaginato da Yahgulanaas rimane un tentativo importante di superare qualsiasi argomento nativista, ancorato a una presunta idea di purezza etnica e/o culturale, ed evitare al contempo la trappola dell'essenzializzazione. Infatti, l'ibridismo degli *Haida Manga* pone una sfida tassonomica, in quanto questo genere rigetta programmaticamente di essere catalogato sotto l'etichetta di "arte etnica", rispondendo ad aspettative occidentali sul genere. A tal proposito, si può ricordare come vari artefatti indigeni, tra cui i *totem pole* e le maschere, siano diventati nel tempo delle sorte di feticci che la cultura occidentale ha consumato appropriandosene. Al contrario, le opere di Yahgulanaas includono e sperimentano con materiali e tecniche provenienti da altre culture artistiche nella consapevolezza che una cultura viva adotta pratiche adattive, si confronta con l'alterità e si evolve per rispondere alle esigenze del presente. Da un punto di vista

¹⁶ "Gli *Haida Manga* testimoniano il rapporto tra le due coste del Pacifico settentrionale. L'oceano non è un muro, ma un ponte. Nella mia famiglia circolano storie sul legame che unisce gli Haida e il Giappone. E forse anche la Corea. Il Giappone, in particolare, era un luogo di rifugio per le popolazioni indigene di questa parte del mondo visto che la convivenza con l'America, il Canada o la Gran Bretagna era problematica, difficile e violenta. Voglio così onorare questa circostanza storica in quanto questo evento non è comunemente noto" [traduzione mia].

estetico, gli Haida Manga di Yahgulanaas recuperano dalla tradizione giapponese l'uso di colori vibranti ed espressioni facciali esagerate, capaci di trasmettere in modo immediato le emozioni dei personaggi, specialmente laddove il testo non fornisce alcuna informazione a riguardo (Donahue 2024, p. 126). Inoltre, sebbene in alcuni casi le storie di Yahgulanaas riprendano eventi storici, racconti familiari o elementi cosmogonici, la narrazione risponde all'*hinc et nunc* dell'enunciatore.

La ricerca di relazionalità non si riscontra soltanto nell'ibridismo dell'opera, ma anche nei suoi moti ondosi, che riecheggiano con ciò che gli studiosi definiscono come "Archipelagic Thinking" (cf. Carter 2018). A tal proposito, Nancy Victorin-Vangerud (2003) definisce l'identità arcipelagica come ontologicamente comunitaria in quanto gli individui sono chiamati non solo a essere sensibili e responsabili gli uni verso gli altri, ma ad estendere queste attenzioni al mondo animale e inanimato. Riferimenti a questo pensiero arcipelagico non si riscontrano soltanto attraverso la costante presenza di elementi marini o acquatici negli Haida Manga, ma anche attraverso le caratteristiche dei materiali utilizzati (spesso acquerelli) e dalla sinuosità delle linee. Il fatto che il movimento delle *frameline* e i materiali utilizzati ricordi i moti acquatici non invita soltanto il lettore a superare una visione lineare dello spazio-tempo, ma amplifica la dimensione sensoriale dell'opera e ricorda al lettore come per molte società indigene la natura abbia funzioni pedagogiche.

Infine, si può notare come tutti gli Haida Manga prodotti dall'artista —tra cui si possono citare *A Tale of Two Shamans* (2001), *Red* (2009), *Carpe Fin* (2019), *War of a Blink* (2017) e *JAJ* (2023)— possono essere interpretati come parabole che hanno al proprio centro riflessioni sulla relazionalità e sulla reciprocità in quanto in molti casi il conflitto nasce da forme di incomunicabilità o pratiche di sfruttamento che minano la convivenza pacifica di tribù Native confinanti, il rapporto dell'uomo con la natura o l'instaurarsi di un rapporto non-reciproco tra comunità Indigene e coloni. Pertanto, lo sperimentalismo di Yahgulanaas non è mai fine a se stesso, ma vuole far riflettere il lettore su importanti questioni culturali e politiche. Non a caso l'invito a tagliare le pagine dei manga per ricomporre una copia del murale originale ha lo scopo di render il lettore un partecipante attivo un co-creatore, simulando quel rapporto che si crea tra il narratore di una storia orale e il suo pubblico.

4. Auto, incisioni e installazioni

Tra le installazioni artistiche di Michael Nicoll Yahgulanaas si possono citare opere (tra cui *Pedal to the Meddle*, *Coppers from the Hood* e *Take Off*) che riutilizzano parti di automobili (cofani, porte, paraurti, tappi del serbatoio, ecc.) o addirittura recuperano intere vetture, allo scopo di ridare valore ai resti della cultura consumistica, attraverso uno dei suoi oggetti simbolo, trasformandoli in singolari opere d'arte. Tramite questo gesto creativo, Yahgulanaas cerca di sorprendere lo spettatore e ottenere due obiettivi importanti: stimolare una riflessione sugli istituti museali occidentali ed esprimere una sensibilità ecologica Haida, secondo la quale gli elementi animati e inanimati, umani e non-umani, sono in relazione e interconnessi in modo olistico.

Pertanto, l'opera di Yahgulanaas si pone l'ambizioso obiettivo di superare il vecchio paradigma etnografico, ereditato dagli studi di Franz Boas e Bill Holm¹⁷, con cui venivano valutate e catalogate le opere d'arte indigena nei musei. In particolare, Yahgulanaas vuole mostrare un'arte collocata nel presente e non più interpretabile come vestigia di un popolo nobile destinato a scomparire, così come veniva descritta dal mito del *Vanishing Indian*. Infatti, come discusso da Ann McMullen,

The anthropology that grew up in museums was equally predicated on the past; and by creating the 'ethnographic present,' it temporally distanced Indigenous people from colonizers and

¹⁷ Sebbene *Primitive Art* (1927) di Franz Boas e *Northwest Coast Indian Art: an Analysis of Form* (1965) di Bill Holm abbiano avuto il merito di fornire una prima descrizione dettagliata delle caratteristiche formali dell'arte indigena, le loro descrizioni hanno creato criteri rigidi in base ai quali l'arte Nativa è stata lungo valutata (ed essenzializzata), spesso ostacolando le opportunità di innovazione. Il pubblico e critici valutavano l'arte indigena in base alla conformità rispetto ai canoni involontariamente fissati dagli antropologi, in quanto le produzioni Native non erano inserite tra le opere appartenenti all'arte colta.

museum visitors. Salvage anthropology and primitive art collecting irrevocably placed Indigenous objects in museums, where they were preserved and used to create images of the vanquished. Because Native works did not fit art museums' focus on high culture, anthropology museums helped make Native cultures accessible to the public; but, for some, museums represented 'the final ugly and unadorned edge of Manifest Destiny'¹⁸. (2009, p.69)

La studiosa continua la propria analisi osservando come il collezionismo privato e i musei abbiano, in passato, alimentato una nostalgia per un'era romanticizzata e "perduta": la collocazione di questi artefatti nelle sezioni antropologiche dei musei, e non quelle destinate agli artefatti di arte "colta", insieme all'assenza nelle gallerie d'arte di opere Native destinate alla vendita, ha favorito l'associazione di queste produzioni con un'epoca "premoderna". Fatta questa premessa, non sorprende l'osservazione della studiosa Apache Chiricahua Nancy Marie Mithlo che ha notato come molti artisti indigeni rifiutino il termine "arte" in quanto rigettano il modo in cui "Native arts are perceived in non-Native contexts such as museums, cultural centers, galleries, and scholarly texts—contexts that imbue fine arts with the Western values of individualism, commercialism, objectivism, and competition, as framed by an elitist point of reference" (2012, p. 113). Tuttavia, Yahgulanaas, così come altri artisti della costa nord-occidentale del Pacifico non rifiutano in modo esplicito le istituzioni museali, collaborando con esse, pur evidenziandone le criticità. Perciò, in contrapposizione a questo immaginario coloniale, le installazioni di Yahgulanaas creano uno spazio di dialogo tra presente e passato, ma anche tra culture Indigene ed euro-americane. Nelle sue opere, la tradizione non è concepita come il mero rispetto di convenzioni o il semplice riutilizzo di vecchi stilemi, tecniche o materiali, ma come un punto di partenza dal quale guardare il presente. L'oggetto esposto non è più un testo primario per la comprensione dell'alterità, ma il simbolo di una relazione tra esseri umani e non-umani, che riecheggia con quanto discusso da Thomas King (Cherokee, greco e tedesco) in *All My Relations*:

the relationships that Native people see go further, the web of kinship extending to the animals, to the birds, to the fish, to the plants, to all the animate and inanimate forms that can be seen or imagined. More than that, 'all my relation' is an encouragement for us to accept the responsibilities we have within this universal family by living our lives in a harmonious manner (a common admonishment is to say of someone that they act as if they have no relations)¹⁹. (1990, p.1)

Queste installazioni sono quindi concepite come un dialogo ecologico, intergenerazionale e "responsabile". Questo atteggiamento è chiaramente visibile nell'installazione *Pedal to the Meddle*, in cui una canoa lunga otto metri, intagliata nel 1985 da Bill Reid e altri artisti Haida, è stata capovolta e legata al tetto di una *Pontiac Firefly*²⁰ lunga tre metri e mezzo, dando l'impressione che qualcuno

¹⁸ "L'antropologia che si è sviluppata nei musei era ugualmente basata sul passato; e attraverso la creazione di un 'presente etnografico', ha temporaneamente allontanato le popolazioni indigene dai colonizzatori e dai visitatori dei musei. L'antropologia di recupero e il collezionismo di arte primitiva hanno irrevocabilmente collocato gli oggetti indigeni nei musei, dove sono stati conservati e utilizzati per creare immagini dei vinti. Poiché le opere Native non corrispondevano alla definizione di arte colta dei musei d'arte, sono stati i musei antropologici a rendere le culture Native accessibili al pubblico; ma, per alcuni, questi musei non erano altro che 'il confine finale, brutto e spoglio, del Destino Manifesto'" [traduzione mia].

¹⁹ "Le relazioni create dai Nativi vanno oltre la rete di parentela, estendendosi agli animali, agli uccelli, ai pesci, alle piante, a tutte le forme animate e inanimate che possono essere viste o immaginate. Ma soprattutto, "*All My Relations*" è un incoraggiamento ad accettare le responsabilità che abbiamo all'interno di questa famiglia universale, vivendo la nostra vita in modo armonioso (un rimprovero comune è dire a qualcuno che si comporta come se non avesse parenti)" [traduzione mia].

²⁰ La scelta del modello non è casuale, ma contiene varie allusioni. Il marchio della vettura, Pontiac, evoca sia l'omonimo condottiero Nativo americano sia la città di Detroit, vecchia capitale dell'industria automobilistica statunitense, fortemente scossa, nella sua storia, da varie crisi economiche. Il modello, invece, rimanda a un animale, la lucciola (*firefly*)

la stesse rubando, forse per riportarla ai suoi legittimi proprietari, o che stesse portando la canoa fuori dal museo per riportarla nel suo luogo naturale, l'acqua. Questo processo di appropriazione culturale, a cui l'installazione allude, appare ancora più evidente se si considera che la banconota da 20 dollari della serie *Canadian Journey* (stampata dal 2004 al 2012) raffigura la "canoa nera" della scultura *Spirit of Haida Gwaii* di Bill Reid, redendo letteralmente questo artefatto una "valuta culturale", simbolo dell'identità Canadese a livello nazionale e internazionale, così come avviene con i già citati *totem*. Tuttavia, è opportuno evidenziare come *Pedal to the Meddle* non sia solo una critica al modo (illecito) con cui i collezionisti privati e i musei (ma non solo, come si è visto) si impossessavano di manufatti Nativi, ma un modo per ripensare: la relazione tra coloni e popoli indigeni (quale spazio è oggi dato agli artisti Nativi negli spazi espositivi? Che ruolo è riconosciuto alla loro arte?); la funzione dell'opera d'arte nel museo (la canoa passa dall'essere un feticcio acquisito e decontestualizzato da parte dei coloni a diventare un oggetto artistico "vivo", rimesso in gioco e risemantizzato attraverso il suo capovolgimento e accostamento a un'automobile); l'impatto ecologico dei mezzi di trasporto (la canoa mette tacitamente in discussione la sostituzione di mezzi di trasporto ecologicamente sostenibili con soluzioni inquinanti).

Tuttavia, nonostante la giustapposizione di elementi appartenenti al mondo euro-americano con quelli Haida, l'installazione non presenta un'opposizione binaria tra queste due visioni del mondo, ma un dialogo. A tal proposito, Deena Rymhs osserva come "[t]he ease of their pairing and their visual harmony suggest that these modes of mobility figure more as homologous relations to each other as opposed to foils—as two iterations of technological invention rather than two points on a linear axis of technological evolution²¹" (2016, p. 5). Facendo ciò, Yahgulanaas rifiuta implicitamente la contrapposizione tra "pre-industriale" e "moderno" e la visione teleologica della storia in essa inscritta. Tale scelta è rimarcata anche dalla trasfigurazione dell'automobile che ora incorpora elementi visivi indigeni appartenenti alla tradizione Haida. Attraverso questo intervento artistico, il ridipingere la carrozzeria, la *Pontiac firefly* è tanto un oggetto Haida quanto un oggetto post-industriale, un prodotto di scarto creato dal tardo capitalismo. La rivitalizzazione dell'auto vuole far riflettere l'osservatore sulla "vita" dei materiali delineando una traiettoria che si estende oltre a quella immaginata dal capitalismo. Rivelando all'osservatore la vita dinamica dei suoi materiali, Yahgulanaas plasma un modo diverso di vedere e approcciarsi al mondo non-umano. Il valore degli oggetti e dei materiali non è quindi più attribuito attraverso logiche di scambio o rapporti tra domanda-offerta, ma dal loro essere inseriti in ciclo vitale che, come quello umano, è composto da fasi di trasformazione e decadimento. A tal proposito, è opportuno osservare come il consumismo, la tendenza all'accumulo e l'obsolescenza dei prodotti (che vengono smaltiti per far spazio a nuovi prodotti), tipici del capitalismo, offuscano non soltanto la vitalità dei materiali e degli oggetti, ma anche la loro capacità di sopravvivere agli esseri umani.

Simili riflessioni ecologiche sono riscontrabili anche nella serie *Coppers from the Hood*, composta da cofani di automobili *Toyota Tercel* ricoperti con foglie di rame e dipinti con immagini che ricordano lo stile adottato da Yahgulanaas nei suoi *Haida manga*. In questa serie, la forma dei cofani viene riconfigurata per rievocare gli scudi di rame utilizzati dalle popolazioni indigene della costa nord-occidentale del Pacifico durante i *potlatch* (cerimonie rituali, che tradizionalmente comprendono un banchetto, in cui vige l'economia del dono). Il rivestimento in rame da parte di Yahgulanaas è un omaggio al significato "nobiliare" che questo metallo ha per gli Haida, e altre popolazioni indigene della costa nord-occidentale del Pacifico. Tale soluzione si presta a una duplice lettura: se, da un lato, marca come nel tempo la ricchezza e l'influenza di una persona sia stata esibita attraverso oggetti e materiali diversi (prima il rame, poi l'auto); dall'altro lato, la copertura in rame ha la funzione di nobilitare un vecchio *status symbol* (l'auto) ormai ridotto allo status di rottame.

in inglese), al fine di rimarcare ancora una volta un sistema di interdipendenze che unisce il mondo umano, quello animato e quello inanimato.

²¹ "La facilità con cui si affiancano l'una all'altra e la loro armonia visiva suggeriscono che questi due mezzi siano omologhi invece che contrapposti, due iterazioni della stessa invenzione tecnologica e non due punti situati su un asse lineare che marca l'evoluzione tecnologica" [traduzione mia].

Questo contrasto inevitabilmente mostra l'obsolescenza dei nuovi *status symbol* che vengono consciamente progettati con un ciclo di vita limitato, rendendoli inservibili o obsoleti dopo un certo periodo per spingere i consumatori a sostituirli, sostenendo la domanda. Tale pratica ha spesso l'effetto indiretto di sradicare i materiali che li compongono dal loro ciclo vitale e, per questa ragione, la scelta del rivestimento in rame ha il valore di inserire il prodotto di scarto in un nuovo ciclo vitale, ma ha anche lo scopo di attribuirgli qualità degli esseri animati attraverso un gioco relazionale, in quanto, come da rimarcato da Deena Rymhs, molti popoli indigeni situati lungo la costa nord-occidentale del Pacifico associano il colore rame al salmone e al sangue (per i *Kwakwaka 'wakw*, le parole che indicano il concetto di "sangue" e "rame" sono addirittura omonimi) (2026, p.10). Anche la serie *Flappes* adotta un'estetica simile, essendo composta da tappi di serbatoi di automobili, ricoperti di fogli di rame e verniciati.



Figura 4. Un pezzo della serie *Coppers from the Hood*

Il conferimento di caratteristiche che nella tradizione occidentale sono solitamente associate agli umani e/o agli animali a oggetti inanimati è visibile, anche, nell'opera *Take Off*, una grande scultura metallica commissionata dal comitato organizzativo delle Olimpiadi invernali di Vancouver 2010, collocata nella *Thunderbird Winter Sports Arena* dell'Università della *British Columbia*. Non a caso, quest'opera, realizzata tramite il recupero dei paraurti e una portiera di una Volvo, riproduce un uccello che spicca il volo dall'acqua, creando una connessione implicita tra mondo animato e inanimato. Allo stesso modo, la sua serie *Under the Hood* mette in mostra dei cofani di automobili che assomigliano a genitali femminili. Questa serie espande le sperimentazioni della serie precedente *Coppers from the Hood*, introducendo allusioni sensuali e riferimenti alla sessualità, avvicinando così l'oggetto allo spettatore attraverso un gioco di riconoscimento. Come dichiarato dall'autore stesso in un'intervista: "The whole purpose is to create works people can find themselves in" (Griffin 2014, web). Pertanto, l'opera di Yahgulanaas è inscritta fortemente nel presente e considera l'interazione con l'osservatore un elemento centrale, stimolando un atteggiamento interattivo e non passivo, capace di produrre cambiamento.

Bionota: Mattia Arioli è Professore a contratto presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC) dell'Università di Bologna, dove ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi sulla memoria della Guerra del Vietnam attraverso le *graphic narratives* che ha ricevuto una menzione speciale al premio Agostino Lombardo edizione 2022. I suoi principali interessi di ricerca includono gli studi sulla memoria culturale, il fumetto, la letteratura asiatico-americana, le produzioni indigene e le forme della cultura visiva. È autore di diversi saggi sul fumetto di guerra e sulla

rappresentazione del trauma, pubblicati su riviste nazionali e internazionali. Nel 2023, il suo progetto “Clement Baloup’s *Memoires de Viet Kieu*: Exploring the Legacy and History of the Vietnamese Diaspora(s)” è stato premiato con una menzione speciale al John A. Lent Award, conferito dall’ICAF (International Comics Art Forum).

Recapito mail: mattia.arioli2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

- Arioli M. 2024, “Indigenous comics against settler time”, in *From the European South* 14, pp. 12-27.
- Bhabha H. K. 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London, New York.
- Boas F. 1995 [1927], *Primitive Art*, Dover, New York.
- Bruyneel K. 2007, *The Third Space of Sovereignty: The Postcolonial Politics of U.S.-Indigenous Relations*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Carter P. 2019, *Decolonising Governance: Archipelagic Thinking*, Routledge, Oxon, New York.
- Chute H. L. 2016. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Harvard University Press, Cambridge.
- Cohn N. 2010, “The limits of time and transitions: Challenges to theories of sequential image comprehension”, in *Studies in Comics* 1(1), pp. 127-147.
- Coulthard G. S. 2014, *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Donahue J. J. 2024, *Indigenous Comics and Graphic Novels*, University of Mississippi Press, Jackson.
- Giordano F. 2009, “Notes on Contemporary Indian Identity”, in *RSA Journal* 20, pp. 47-62.
- Griffin K. 2014, “Michael Nicoll Yahgulanaas Finds Sex Under the Hood”, in *Vancouver Sun* (BC), 24 maggio, <http://blogs.vancouversun.com/2014/05/24/michael-nicoll-yahgulanaasfinds-sex-under-the-hood/> (30.09.2025).
- Harrison R. 2016, “Seeing and Nothingness: Michael Nicoll Yahgulanaas, Haida Manga, and a Critique of the Gutter”, in *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 43 (1), pp. 51-74.
- Holm B. 1965, *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, University of Washington Press, Seattle.
- Jennings F. 1975, *The Invasion of America: Indians, Colonialism, and the Cant of Conquest*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- King Th. 1990, *All My Relations: An Anthology of Contemporary Canadian Native Fiction*, McClelland and Stewart, Toronto.
- Lazarus N. 2004, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Levell N. 2021, *Mischief Making: Michael Nicoll Yahgulanaas, Art, and the Seriousness of Play*, University of British Columbia Press, Vancouver.
- McCloud S. 1993, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Harper Collins, New York.
- McLuhan M. 2017 [1974], *Understanding Media: The Extensions of Man*, Ginko Press, Berkeley.
- McMullen A. 2009, “Reinventing George Heye: Nationalizing the Museum of the American Indian and Its Collections”, in Sleeper-Smith S. (ed.) *Contesting Knowledge: Museums and Indigenous Perspectives*, University of Nebraska Press, Lincoln, London, pp. 65-105.
- Mithlo N. M. 2012, “No Word for Art in Our Language? Old Questions, New Paradigms”, in *Wicazo Sa Review* 27 (1), pp. 111-126.
- O’Gorman E. 1958, *La invención de América: el universalismo de la cultura de Occidente*, Fondo de Cultura Económica, Lincoln, London.

- Owens L. 1998, *Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Park L. 2011, *Old Growth. Michael Nicoll Yahgulanaas*, The Red Leaf, Vancouver.
- van Reeuyk C. 2024, "B.C. artist backs Victoria Hand Project clinic in Ukraine", in *Haida Gwaii Observer* (BC), 22 novembre, <https://www.haidagwaiiobserver.com/home2/bc-artist-backs-victoria-hand-project-clinic-in-ukraine-7665673> (30.09.2025).
- Rymhs D. 2016, "A Metaphysics of Scrap: Michael Nicoll Yaghulanaas's Automobile Art", in *Wi: Journal of Mobile Media* 10 (1), pp. 1-23.
- Simpson L. B. 2017, *As We Have Always Done. Indigenous Freedom through Radical Resistance*, University of Minnesota, Minneapolis.
- Spiers M. B. 2014, "Creating a Haida Manga: The Formline of Social Responsibility in *Red*", in *Studies in American Indian Literatures*, 26 (3), pp. 41-61.
- Todorov T. 1985, *The Conquest of America: The Question of the Other*, Harper & Row, New York.
- Victorin-Vangerud N. M. 2003, "Thinking Like an Archipelago: Beyond Tehomophobic Theology", in *Pacifica*, 16 (2), pp. 153-172.
- Vizenor G. 1991, *The Heirs of Columbus*, University Press of New England, Hanover and London.
- Vizenor G. 1993, "The Ruins of Representation: Shadow Survivance and the Literature of Dominance", in *American Indian Quarterly* 17, no 1, pp. 7-30.
- Vizenor G. 1994, *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*, University of Nebraska Press, Lincoln, London.
- Yahgulanaas M. N. 1977, *Tales of the Raven. No Tankers, T'anks*, Coalition Against Supertankers, Masset (BC).
- Yahgulanaas M. N. 2001, *A Tale of Two Shamans*, Locarno Press, Vancouver.
- Yahgulanaas M. N. 2009, *Red: A Haida Manga*, Douglas & McIntyre, Vancouver.
- Yahgulanaas M. N. 2011, "In the Gutter"; riprodotto in Levell, N. 2021, *Mischief Making: Michael Nicoll Yahgulanaas, Art, and the Seriousness of Play*, UBC Press, Vancouver.
- Yahgulanaas M. N. 2017, *War of the Blink*, Locarno Press, Vancouver.
- Yahgulanaas M. N. 2019, *Carpe Fin*, Douglas & McIntyre, Vancouver.
- Yahgulanaas M. N. 2023, *JAJ: A Haida Manga*, Douglas & McIntyre, Vancouver.
- Zimmer T. and Geary D. 1975, *Gopher Freedom*, Trans-Prairie Gopher Freedom League Propaganda Press, Saskatoon.

Video interviste

- Oregon Humanities Center 2023, "UO Today interview: Haida artist Michael Nicoll Yahgulanaas" [Video], 24 ottobre, *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=-IPa-LMw8CU> (30/09/2025).
- Seattle Art Museum 2020, "Art is Not a Noun, It's a Verb: Michael Nicoll Yahgulanaas on 'Carpe Fin'" [Video], 18 gennaio, *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Tn9a0mKqAW8> (30/09/2025).