

### Rimescolare l'ibridismo: globalizzazione, resistenza dei nativi e produzione culturale alle Hawaii<sup>1</sup>

Cynthia Franklin e Laura Lyons

Nell'autunno del 1999, la Corte Suprema degli Stati Uniti discusse il caso di Rice v. Cayetano. Il caso era nato da un ricorso di Freddy Rice, allevatore bianco dell'isola di Hawaii, che impugnava la validità delle elezioni per lo Office of Hawaiian Affairs (OHA), fin lì riservate alla popolazione di discendenza hawaiana. La Corte decise in favore di Rice e della sua squadra di avvocati, che sostenevano che l'esclusione dei non-hawaiani dalle votazioni rientrasse nella categoria dell'esclusione a base razziale e fosse pertanto incostituzionale.<sup>2</sup> L'OHA, creato da una Convenzione costituente statale nel 1978, è l'ente statale che sovrintende alle terre della corona e del governo del Regno delle Hawaii. Dopo che il regno fu rovesciato nel 1893, la repubblica delle Hawaii, sotto la guida di Sanford B. Dole, avocò a sé quelle che nel Regno erano state le terre della corona e successivamente le cedette agli Stati Uniti al momento dell'annessione, nel 1898. Gli Stati Uniti continuarono a sostenere il proprio titolo di proprietà di quelle terre, e nel 1959 il nuovo stato delle Hawaii le ricevette a titolo beneficiario;<sup>3</sup> le rendite che ne derivano sono dete-

---

\* Cynthia Franklin è Associate Professor alla University of Hawaii e autrice di *Writing Women's Communities: The Politics and Poetics of Contemporary Multi-Genre Anthologies* (1997) e di saggi apparsi in Gloria Anzaldúa and Ana-Louise Keating, a cura di, *This Bridge We Call Home*, e sulla rivista "LIT". Laura E. Lyons è Associate Professor alla University of Hawaii, e ha pubblicato tra l'altro su "boundary 2", "Eire-Ireland", "Genders", "Interventions". Insieme, hanno recentemente curato un numero monografico della rivista "Biography" dal titolo *Personal Effects: The Testimonial Uses of Life Writing*, che si occupa delle testimonianze sui diritti umani come forma di scrittura biografica e comprende interviste a Gayatri Chakravorty Spivak e Haunani-Kay Trask. Una versione più lunga di questo saggio uscirà su "American Studies Journal", 45, 3 (Fall 2004).

1. Desideriamo ringraziare Purnima Bose, Andrea Feeser, Candace Fujikane, Richard Hamasaki, Ku'ualoha Ho'omanawanui, J. Kehaulani Kauanui, Paul Lyons, Beth Tobin, John Zuern e i lettori anonimi di questo numero per i loro preziosi commenti a questo saggio. Gli errori sono tutti nostri. Altri contributi ci sono venuti dai partecipanti alla American Studies Association

Conference del 1999 e alla serie di convegni tenuti nel 2001 nell'ambito dello International Cultural Studies Certificate Program presso la University of Hawaii e lo East-West Center. Grazie anche a Suzi Mechler, vicepresidente della Mountain Apple Company. D. Māhealani Dudoit, curatrice e fondatrice del collettivo della Kuleana 'Oiwi Press, ci è stata d'aiuto per il canto genealogico legato alla canzone degli Hapa, *Pride (In the Name of Love)*. Insieme a molti altri, ne rimpiangiamo la scomparsa.

2. Lo stato fa una distinzione tra "Hawaiian", "Native Hawaiian" e "native Hawaiian", termini che hanno ciascuno un preciso significato legale basato sulla percentuale di sangue. Per un'analisi di queste categorie, cfr. J. Kehaulani Kauanui, *"For Get" Hawaiian Entitlement: Configurations of Land, "Blood," and Americanization in the Hawaiian Homes Commission Act of 1921*, "Social Text" 59, v. 17 no. 2 (summer 1999), pp. 123-144. In questo saggio, usiamo i termini "Native Hawaiian" o "hawaiano" in riferimento a chiunque discenda dalla popolazione indigena che abitava le isole Hawaii prima del 1778.

3. Le *Trust lands* sono detenute in ammini-

nute in amministrazione fiduciaria al fine di migliorare le condizioni dei *Native Hawaiians*.<sup>4</sup> La decisione della Corte Suprema rappresentava quindi un rifiuto di riconoscere lo speciale status politico dei *Native Hawaiians* in quanto popolazione indigena che, attraverso i trattati sottoscritti con gli Stati Uniti, rivendica diritti legali su 1,8 milioni di acri di terra delle Hawaii;<sup>5</sup> al contrario, la Corte mostrava di considerare i *Native Hawaiians* alla stregua di uno qualunque dei gruppi etnici e razziali degli Stati Uniti. Così, nell'estendere il diritto di voto per le elezioni dell'OHA ai non hawaiani, la sentenza *Rice v. Cayetano* ha di fatto aperto la porta alla cancellazione di tutti i diritti degli hawaiani.

Alle Hawaii, il caso *Rice* – in parte finanziato dall'associazione "Americans for a Color-blind Society" – è legato alla retorica contemporanea sulla razza, che lo ha reso possibile. Questa retorica da un lato presenta i *Native Hawaiians* come una componente fra tante del "paradiso razziale" multiculturale delle Hawaii, cioè in termini analoghi a quelli di qualunque altra identità americana *hyphenated*; dall'altro postula l'esistenza di un'identità hawaiana essenziale e autentica, ora perduta a causa di fattori quali i matrimoni misti e l'avanzare della cultura popolare americana. Le mescolanze familiari, si asserisce, avrebbero talmente diluito la percentuale di sangue hawaiano e l'influsso americano avrebbe a tal punto trasformato le pratiche culturali dei nativi, che la loro rivendicazione di un'identità politica distinta non può che essere spuria.

A un anno di distanza dalla sentenza della Corte, una studentessa di un corso di dottorato presso la nostra università, in risposta all'affermazione "Noi non siamo americani" contenuta in *From a Native Daughter* della studiosa e attivista *Native Hawaiian* Haunani-Kay Trask, mandò a un forum elettronico della classe un messaggio nel quale, pur dichiarandosi in ultima analisi d'accordo con Trask sul piano politico, poneva i seguenti quesiti: "Se non è americana, perché si depila le ascelle? E perché porta occhiali da sole all'ultima moda?"

Le domande della studentessa, come il caso *Rice v. Cayetano*, dimostrano che i discorsi dell'autenticità e dell'ibridismo culturale possono operare in direzioni tali da minare le identità e i diritti politici dei nativi. Per quanto i due esempi abbiano una portata enormemente diversa, essi sono collegati: entrambi presuppongo-

---

strazione fiduciaria dal governo degli Stati Uniti per conto dei Native Americans e degli hawaiani. Il governo federale è il detentore del mandato, mentre la tribù o il singolo nativo detiene il titolo beneficiario sulla terra. Le *Trust lands* sono generalmente considerate alla stessa stregua delle riserve. Ringrazio Guido Pigliascio per il suo aiuto nel rendere, qui e altrove, la terminologia relativa allo statuto giuridico delle terre hawaiane [N.d.T.].

4. Per un resoconto più dettagliato di questa storia, cfr. Mililani Trask, *The Politics of Oppression*, in *Hawaii: Return to Nationhood*, a cura di Ulla Hasager e Jonathan Friedman, Copenhagen, Documento no. 75

dello International Working Group for Indigenous Affairs, 1994, pp. 71-87. Per una storia più completa dello OHA, si veda il sito web <http://www.OHA.org>.

5. Per una prospettiva indigena sul rapporto dei *Native Hawaiians* con le terre cedute, cfr. Haunani-Kay Trask, *From a Native Daughter: Colonialism and Sovereignty in Hawaii*, Common Courage Press, Monroe, Maine 1993, Noe-noe Silva, *Aloha 'Aina: Hawaiians Struggle for the Land*, Duke University Press, Durham and London 2003, e Lilikala Kame'eleihiwa, *Native Land and Foreign Desires—Pehea La E Pono Ai?*, Bishop Museum Press, Honolulu 1992.

no che i diritti dei *Native Hawaiians* si basino sulla loro “purezza” e “autenticità”. Un tale modo di vedere la questione ignora che, quando e nella misura in cui termini come “autentico” e “nativista” sono usati da studiosi e attivisti *Native Hawaiian*, Trask compresa, essi non sono evocati nel tentativo di fissare una volta per tutte la “hawaianità” del passato, ma invece caratterizzano discorsi e pratiche culturali prodotte da e per i *Native Hawaiians*. L’equivalenza proposta dalla studentessa tra gli occhiali e le ascelle depilate e un’identità americana che in qualche modo corromperebbe la rivendicazione di identità hawaiana di Trask si connette organicamente alla sentenza della Corte, in base alla quale la loro identità americana e il loro “pedigree misto” fanno dei *Native Hawaiians* solo uno dei tanti gruppi etnici dell’America. Tanto la studentessa quanto la Corte elidono il contesto storico del colonialismo e della formazione statale delle Hawai’i, come pure le dinamiche della cultura, della quale fa sempre parte il cambiamento.

I teorici postcoloniali amano pensarsi in opposizione alle studentesse ingenuie e alla politica reazionaria dominante, che si esprime altrettanto nelle corti e nel discorso popolare su razza e etnia. E tuttavia, come cercheremo di dimostrare nelle sezioni che seguono, una gran parte della teoria postcoloniale, soprattutto quella che si occupa di “ibridismo”, fornisce un sostegno proprio a quella ingenuità e a quella politica repressiva.

### La scoperta dell’autenticità

Nell’intento di contrapporsi all’improduttiva opposizione binaria tra ciò che viene spesso definito “autenticità nativista” e le forme diasporiche o postrutturaliste di identità e di comunità, questo saggio prenderà in esame due opere prodotte alle Hawai’i che si basano entrambe su mescolanze culturali: il CD *spoken word* di Joe Balaz, *Electric Laulau* e la versione data dagli Hapa della canzone degli U2 *Pride (In the Name of Love)*. Nella nostra analisi, cercheremo di mettere in luce il posto importante che queste opere detengono nello sfaccettato movimento, in senso lato nazionalista, per la sovranità dei *Native Hawaiians*, pur ammettendo che esse non rappresentano il fronte culturalmente più radicale nella lotta per il riconoscimento della sovranità politica. Ci concentreremo sui modi in cui queste opere, che mettono in crisi le opposizioni binarie sulle quali poggia buona parte della teoria dell’ibridismo, mostrano che la celebrazione dell’ibridismo caratteristica di tanta teoria postcoloniale è essa stessa predicata su una forma di essenzialismo reazionaria e politicamente conservatrice. Nel prendere a oggetto la produzione culturale hawaiana non intendiamo parlare a nome dei *Native Hawaiians*. Intendiamo invece formulare una critica dei discorsi della teoria postcoloniale e della loro complicità con la cancellazione delle forme culturali e delle battaglie politiche indigene. In altre parole, oggetto della nostra critica sono gli studi postcoloniali.

Il privilegio accordato alle teorie della diaspora e dell’ibridazione all’interno di certi filoni degli studi postcoloniali tende a ignorare, o addirittura a contrastare, l’indigeno in forme alquanto reazionarie. Esiste, al centro di gran parte della teoria dell’ibridismo, una tensione irresolubile che le impedisce di fare i conti con l’indigeno. Nel suo libro seminale *The Location of Culture*, per esempio, Homi Bhabha de-

scrive il “nuovo internazionalismo” in termini che fanno tutt’uno delle diverse circostanze materiali che caratterizzano la migrazione, la diaspora, la dislocazione sociale, l’esilio, lo status di rifugiati.<sup>6</sup> Poi contrappone queste condizioni all’identità nazionale, alla tradizione storica e alle “comunità etniche ‘organiche’”, che ai suoi occhi rappresentano tutte “una psicosi di fervore patriottico” che smentisce le “prove schiaccianti dell’esistenza di un senso più transnazionale e translazionale dell’ibridismo delle comunità immaginate”.<sup>7</sup> Bhabha celebra l’ibridismo per denunciare le politiche e le identità nazionaliste e/o “nativiste”. Simili teorizzazioni dell’ibridismo tendono a considerare alla pari tutti gli elementi di qualunque specifica mescolanza culturale, e quindi a livellare le differenze in termini di potere che esistono fra tradizioni nazionali e culturali ampiamente divergenti. Inoltre, come nota Aijaz Ahmad, nella misura in cui l’ibridismo “oggi sta nell’occupare una molteplicità di posizioni soggettive [...] lo scrittore non solo ha a sua disposizione tutte le culture come risorse, a fini di consumo, ma di fatto appartiene a tutte, in virtù del proprio non appartenere propriamente a nessuna”. Accanto a questo processo di disancoramento della soggettività da confini fisici, per Ahmad “l’idea stessa di appartenenza in sé è oggi vista come frutto di cattiva fede, come un puro e semplice ‘mito delle origini’”.<sup>8</sup> In un articolo sulla globalizzazione del 2001, per esempio, Stephen Greenblatt sostiene che quando dei “gruppi fin qui marginalizzati” fanno uso di forme tradizionali, ricapitolano necessariamente “i più frusti miti d’origine”.<sup>9</sup> Analisi di questo tipo fanno scomparire quegli elementi indigeni che avanzano rivendicazioni concrete riguardo a una specifica terra e cultura.

Il saggio di Greenblatt si trova in “Globalizing Literary Studies”, il primo di un numero doppio di “PMLA” del 2001-2002, dedicato alla globalizzazione. Questo numero illustra bene come le teorie postcoloniali dell’ibridismo, della diaspora e della globalizzazione siano predicate su formulazioni poststrutturali e postmoderne del rapporto tra lingua e identità che occludono l’importanza delle politiche riguardanti le terre, privando in ultima analisi “l’indigeno” di qualunque reale significato. Per noi, al contrario, sono proprio i modi in cui l’indigeno insiste sull’appartenenza, non in astratto, ma a terre specifiche, a rendere le teorie della globalizzazione e dell’ibridazione tanto inadeguate a trattare quelle mescolanze culturali che emergono dal contesto indigeno.

In entrambi i numeri di “PMLA”, la lingua sostituisce spesso la terra e la rende ininfluenza ai fini dell’identità. Stephen Greenblatt rispecchia questa tendenza quando scrive che “la lingua è la più scivolosa delle creazioni umane; come i suoi parlanti, essa non rispetta le frontiere e, come l’immaginazione, non può essere prevista o controllata”.<sup>10</sup> Attribuendo alla lingua un’azione autonoma, Greenblatt la separa dalle forme statali di potere e di cultura; naturalizza i processi storici attra-

**6.** Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 1994, p. 5.

**7.** *Ibid.*

**8.** Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, and Literature*, Routledge, New York and London 1992, pp. 130, 129.

**9.** Stephen Greenblatt, *Racial Memory and Literary History*, “PMLA” 116, 1 (January 2001), p. 58.

**10.** Ivi, p. 62.

verso i quali l'inglese è divenuto una lingua egemone; trascura i legami esistenti tra le lingue indigene e i luoghi e le relative politiche. Anche Iain Chambers cancella le rivendicazioni delle terre da parte dei nativi quando afferma che "la lingua è la nostra casa".<sup>11</sup> Il numero doppio di "PMLA" mette a fuoco l'indigeno una sola volta, in un articolo di Thomas Foster, il cui interesse per Guillermo Gomez-Peña nasce dai modi in cui l'artista "ridefinisce il significato di *indigeno* in modo tale da farci intendere come sia i gruppi nativi sia quelli migranti occupino uno spazio 'concettuale' piuttosto che materiale".<sup>12</sup> "PMLA" dimostra come l'indigeno, anche quando viene preso in considerazione all'interno degli studi postcoloniali, diventa troppo facilmente un puro e semplice tropo.

Il problema diventa ancor più evidente quando l'indigeno è legato a un movimento nazionalista volto al recupero dell'autonomia culturale e/o politica. Il nazionalismo viene per lo più trattato come qualcosa di monoliticamente e intrinsecamente atavistico. Come mostrano le citazioni di Bhabha, Greenblatt e degli altri, i critici postcoloniali interpretano spesso qualunque tentativo di chiamare a raccolta o di recuperare parti di una cultura pre-coloniale come ricerca di un passato incontaminato, nostalgia delle origini perdute, appello a un'incorrotta autenticità nativista. Studi di questo tipo non si preoccupano né della complessità politica di specifiche rivendicazioni nazionaliste in specifici momenti né del ruolo dello stato nel negare ai nativi le loro terre e la loro identità. In questo senso, essi contribuiscono a legittimare sentenze come *Rice v. Cayetano*. Come i tribunali, gli studiosi dipingono i gruppi nazionalisti, inclusi i *Native Hawaiians*, come fossero prigionieri di una stasi temporale: di conseguenza, le loro rivendicazioni territoriali o identitarie vengono lette come tentativi di tornare a un passato irrecuperabile, anziché come una risposta contemporanea a ingiustizie storiche e al perpetuarsi dello spopolamento.

Inoltre, un tale modo di vedere attribuisce erroneamente ai *Native Hawaiians* una epistemologia della conservazione di stampo occidentale. Questo discorso della conservazione, radicato nel processo della modernità, è incommensurabile con l'idea *Native Hawaiian* di "perpetuazione", che considera l'attenzione per il passato come un mezzo necessario a creare un futuro vivibile. La teoria dell'ibridazione, se applicata a contesti indigeni, spesso non riesce a dare adeguato riconoscimento ai conflitti epistemologici, finendo in tal modo per riproporre e naturalizzare costrutti epistemologici occidentali a spese dei movimenti nazionalisti per la sovranità.

## Linee di fuga: la teoria postmoderna e le Hawai'i

Un esempio del modo in cui la teoria postcoloniale valorizza sistematicamente le forme ibride e "moderne" a spese di quelle indigene o "tradizionali" è lo studio

---

11. Iain Chambers, *Citizenship, Language, and Modernity*, "PMLA" 117, 1 (January 2002), pp. 29-30.

12. Tom Foster, *Cyber-Aztecs and Cholo-*

*Punks: Guerillo Gomez-Peña's Five-Worlds Theory*, "PMLA" 117, 1 (January 2002), p. 46. Corsivo nel testo.

di Andrew Ross, *Cultural Preservation in the Polynesia of the Latter-day Saints*, dedicato al Polynesian Cultural Center (PCC) delle Hawaii. Benché cerchi di porsi in contrapposizione alle rappresentazioni occidentali delle Hawaii, che hanno storicamente negato ai *Native Hawaiians* qualunque ruolo attivo, il modo in cui Ross presenta la questione non fa che invertire il problema, presentando gli hawaiani come agenti della propria distruzione. Per tutto l'articolo, Ross sostiene che il nazionalismo *Native Hawaiian* si basa su un discorso dell'autenticità nativista e regressivo. Ross postula un'opposizione fuorviante e improduttiva fra le storie della resistenza *Native Hawaiian* al colonialismo, che "attribuiscono alla popolazione una capacità di azione storica e di resistenza" e le storie "sulla incessante distruzione della loro cultura [che] li inducono a rassegnarsi proprio a quel fato di passività visualizzato soltanto nelle più potenti fantasie di quasi-genocidio".<sup>13</sup> Dato che, sostiene Ross, la maggior parte dei movimenti nazionalisti, compreso quello delle Hawaii, prediligono il secondo tipo di storia, ciò che ne consegue è una "*Kulturkampf*" che rifiuta di riconoscere l'ibridismo culturale e invece "richiede un più netto simbolismo derivato da un passato più 'glorioso', non offuscato da tracce non indigene".<sup>14</sup> L'uso che Ross fa di termini quali "fantasia di quasi-genocidio" e "storie" fa apparire la perdita delle vite e delle terre dei *Native Hawaiians* un puro effetto di discorso. Inoltre, nel desiderio di restituire un ruolo storicamente attivo agli hawaiani, Ross ignora quanti nazionalisti nativi celebrino invece i modi in cui gli hawaiani si sono abilmente appropriati di varie influenze culturali, mettendole efficacemente a frutto nelle proprie pratiche culturali e politiche. Quel che è forse ancora peggio, Ross costruisce una versione dell'autenticità nativista che occulta completamente il ruolo dello stato nel passato e nel presente coloniale delle Hawaii.

Il frequente uso da parte di Ross dei termini "natura" e "sangue" per descrivere il programma politico degli attivisti che combattono per la sovranità *Native Hawaiian* evoca insidiosamente gli spettri di quelle parole d'ordine di "sangue e appartenenza" che hanno caratterizzato i movimenti nazionalisti dell'Europa dell'est. Nel caso delle Hawaii, però, come ha vigorosamente argomentato J. Kehaulani Kauanui, non sono stati i nazionalisti ribelli ad avviare una politica basata sulla percentuale di sangue; sono stati invece il governo statale e quello federale a limitare fortemente il numero dei cittadini legalmente in grado di richiedere l'uso delle *Hawaiian Homestead Lands* o di rientrare nei programmi sociali di welfare destinati ai *Native Hawaiians*, facendo passare una definizione restrittiva di chi possa essere considerato "Native Hawaiian".<sup>15</sup> In effetti, quando Ross conclude il capitolo mettendo in guardia contro i "precari appelli al sangue e alla natura",<sup>16</sup> nasconde il fatto che nessuno dei gruppi pro-sovrani dell'isola propone una definizione più restrittiva del 50% di sangue previsto dalla maggior parte dei programmi statali e fe-

**13.** Andrew Ross, *The Chicago Gangster Theory of Life: Nature's Debt to Society*, Verso, London and New York 1994, p. 62.

**14.** Ivi, p.63.

**15.** Cfr. J. Kehaulani Kauanui, "For Get"

*Hawaiian Entitlement: Configurations of Land, "Blood," and Americanization in the Hawaiian Homes Commission Act of 1921*, cit.

**16.** A. Ross, *The Chicago Gangster Theory of Life*, cit., p. 98.



derali per i *Native Hawaiians*. Ancora una volta, nell'attribuire agli hawaiani la politica americana basata sulla percentuale di sangue, Ross presuppone un'epistemologia occidentale trascurando il fatto che per molti *Native Hawaiians*, compresi quelli da lui citati, non è semplicemente il sangue, ma il legame genealogico con la terra a definire l'identità hawaiana.

Lungo tutto il saggio, Ross dà di sé l'immagine di un accademico affetto da jet lag, il cui accesso alla tecnologia contrasta con la rappresentazione da lui fornita delle culture indigene che incontra. Nota, per esempio, la presenza incongrua di un apparecchio da *karaoke* in un bar delle Fiji. L'effetto della sua sistematica ironia sull'uso delle tecnologie contemporanee da parte degli indigeni è quello di relegare questi ultimi in una posizione per definizione premoderna. Ciò avviene in due diversi modi che, come accade in molta teoria dell'ibridismo, si trovano in un reciproco rapporto di contraddizione costitutiva. Da un lato, bolla come regressivi i nazionalisti *Native Hawaiian* per il loro rivendicare un rapporto intrinseco con le terre dell'arcipelago; dall'altro lato, il suo atteggiamento nei confronti dell'uso indigeno delle nuove tecnologie rivela la sua concezione essenzialista dell'indigeno, in quanto è lui che equipara insistentemente l'essere indigeno con una forma di purezza che esiste al di fuori del mondo del progresso tecnologico. Il problema dell'analisi compiuta da Ross è che potenzialmente assimila tutte le popolazioni native all'età della pietra, suggerendo così che coloro che fanno uso della tecnologia contemporanea non possono più rivendicare un'identità, una cultura, o una terra nativa. Alle Hawai'i invece, contrariamente a quanto asserito da Ross, le battaglie nazionaliste per la sovranità non si basano affatto su primigenie descrizioni di un passato pre-contatto, né si pongono in isolamento rispetto alla mescolanza culturale che caratterizza le stesse Hawai'i odierne.

Diversamente da Ross, il teorico della cultura Rob Wilson cerca di analizzare i rapporti del globale con il locale in modo tale da non replicare i problemi spesso emersi nelle teorizzazioni postcoloniali dell'ibridismo e della globalizzazione. Ciò nonostante, se Ross cerca di spiegare la "complessità" della politica *Native Hawaiian* creando una falsa opposizione tra l'indigeno e l'ibrido, Wilson invece finisce per confondere queste due categorie. In *Reimagining the American Pacific*, Wilson illustra il proprio progetto come un tentativo di "documentare [che] lungo la linea di fuga Honolulu-Taipei verso l'Asia-Pacifico, la produzione culturale dell'identità locale ha luogo all'interno di un immaginario transnazionale che deforma gli agenti locali/nazionali nel momento stesso in cui noi cartografiamo, esprimiamo e cerchiamo tardivamente di spiegare il processo".<sup>17</sup> Nel tracciare linee di fuga Asia-Pacifico, Wilson privilegia una poetica "bastarda" rispetto, e a tratti in opposizione, alla cultura indigena.

In *Reimagining the American Pacific*, la poetica bastarda di Wilson si differenzia dalla teoria dell'ibridismo per il fatto che rivolge il proprio interesse ai modi in cui le influenze transnazionali agiscono in un luogo specifico, e ai prodotti culturali dall'inflessione globale che emergono da una specifica localizzazione. Il suo lavoro rie-

---

<sup>17</sup> Rob Wilson, *Reimagining the American Pacific: From South Pacific to Bamboo Ridge and Beyond*, Duke University Press, Durham and London 2000, p. 259.

sce quindi meglio di quello di Ross a cogliere i molteplici influssi culturali che caratterizzano le Hawai'i contemporanee. La cosa che interessa di più Wilson, però, è il gioco postmoderno dei linguaggi e delle identità, colorato dalla sua personale sensibilità Beat: ciò che Wilson sostiene entusiasticamente è "la cultura esperita come un processo di impurità stilistica e biologica, e come l'abbraccio tra mescolanza translocale e avventura spirituale da 'vagabondo del Dharma'".<sup>18</sup> La sotterranea corrente postmoderna che informa l'opera di Wilson, con il concomitante accento sullo stile, gli fa affrontare in modo significativo le storie diverse che i poeti da lui esaminati hanno in rapporto alle Hawai'i. Nel suo celebrare una poetica aperta a tutti e a chiunque, capace di derivare la propria energia innovativa da mescolanze culturali transnazionali, ogni influenza diventa ugualmente importante e ugualmente "autentica"; ciò che egli valorizza è "la cultura vista come una ricerca di stati e mescolanze non di identità ma di auto-trascendenza, impurità, sconfinamento".<sup>19</sup>

In certi momenti, il modo in cui Wilson formula l'idea di cultura attenua, talvolta fino a farla scomparire, l'attenzione per la storia. La sua analisi si basa su un modo di intendere il colonialismo USA: la sua ricerca è volta a una "linea di fuga" che sappia "mimare, deformare e criticare il progetto statalista del Manifest Destiny man mano che questa traiettoria di espansione della frontiera si altera e dissolve nell'Asia/Pacifico".<sup>20</sup> Come quest'affermazione dimostra, anche quando si riferisce all'imperialismo degli Stati Uniti, Wilson privilegia una geografia che dissolve gli stati nazione in un'entità transnazionale. Per giunta, la complicata storia delle Hawai'i prima come nazione indipendente e poi come cinquantesimo stato degli Stati Uniti recede sullo sfondo. Anche quando Wilson dà conto di problemi distintivi dei *Native Hawaiians*, tali parti stanno in una tensione irrisolta con la tendenza complessiva del suo libro, che è quella di sussumere i *Native Hawaiians* in una configurazione "locale" o dell'"Asia/Pacifico". Ciò produce una rappresentazione diseguale dell'importanza culturale e politica dei *Native Hawaiians* in rapporto alla poetica "bastarda".

In ultima analisi, il modo in cui Wilson formula la poetica "bastarda" si concentra sullo stile a danno della storia. Egli sostiene, per esempio, che "partire, fuggire, destabilizzare, significa *tracciare una via di fuga*: divenire una forza di rottura e assemblaggio dell'immaginazione, divenire uno di quei produttori sperimentali e di quelle forze di espressione immaginaria 'che creano attraverso una linea di fuga'".<sup>21</sup> Il carattere storico di questa estetica permette agli scrittori non nativi di ricavarsi un posto più comodo in un arcipelago nel quale la storia del colonialismo resta tangibilmente presente. Operando a partire dal presupposto postmoderno che "i territori del luogo, dell'identità e della comunità" sono già stati distrutti,<sup>22</sup> Wilson assume lo spossessamento come una condizione creata dalla postmodernità che riguarda tutti i soggetti umani. Così, la perdita delle terre subita dai *Native Hawaiians* diventa paragonabile a ogni altra forma di spossessamento, e anche la deterritorializzazione minaccia di diventare nient'altro che un tropo. La sua esteti-

18. Ivi, p. 280.

19. Ivi, p. 281.

20. Ivi, p. 24.

21. Ivi, p. 275, corsivo nel testo.

22. Ivi, p. 8.



ca lo porta a privilegiare le letterature “minori” rispetto a quelle nazionali. Estendendo il lavoro di Gilles Deleuze e Felix Guattari, Wilson appoggia una letteratura di resistenza volta a deformare e criticare; una simile prospettiva, però, può minare gli sforzi di quanti sostengono la necessità di una letteratura *Native Hawaiian* che faccia da supporto al ricrearsi di una nazione hawaiana.<sup>23</sup>

Nonostante la sua impostazione eclettica e dialettica, il modo in cui Wilson articola la sua poetica “bastarda” è troppo totalizzante. Per quanto sia preferibile a quasi tutte le teorie dell’ibridismo, la poetica “bastarda” lascia troppo poco spazio per una produzione culturale che si fondi sull’affermazione di un’identità *Native Hawaiian* storicamente radicata. Se la teoria dell’ibridismo troppo spesso privilegia la non-appartenenza, la poetica bastarda elide la specificità delle rivendicazioni indigene contemporanee legittimando qualunque modo di rapportarsi al locale. L’opera di Wilson mostra la necessità di confrontarsi appieno con l’indigeno per poter comprendere il locale in tutta la sua complessità storica e culturale; quello che si ottiene, altrimenti, è un locale che, per quanto rimandi a molteplici influssi culturali, manca della specificità e della storicità che promette e da cui emana. In altre parole, un locale non più dotato di radici di quanto sia il globale.

### Aggiungere al miscuglio la musica popolare

Fin qui abbiamo discusso dell’incapacità di molta parte del pensiero postcoloniale a definire il ruolo dell’indigeno nelle mescolanze culturali, sia in generale sia alle Hawai’i. Nelle prossime sezioni cercheremo invece di dimostrare come un’attenzione agli elementi indigeni di due esempi musicali delle Hawai’i possa offrire spunti di critica della teoria postcoloniale. Questi esempi suggeriscono inoltre che la musica culturalmente mista può funzionare come una forma di resistenza a una politica repressiva, sia essa locale, nazionale o internazionale, oltre che come un’alternativa alle visioni apocalittiche della globalizzazione.

Lo studio della musica popolare offre una comprensione dei fenomeni di mescolanza culturale assai ricca di sfumature. La nascita della *world music* e l’incorporazione da parte del rock e del pop *mainstream* di una varietà di forme e tradizioni musicali fanno della musica un sito particolarmente promettente per affrontare la questione dell’ibridismo. Come scrive Stuart Hall, “l’estetica della musica popolare moderna è l’estetica dell’ibrido, l’estetica del *crossover*, l’estetica della diaspora, l’estetica della creolizzazione”.<sup>24</sup> Negli anni Novanta si è avuta un’esplosione di teorizzazioni dell’ibridismo in rapporto al fenomeno della *world music*. Se alcune di queste trascurano il rapporto tra ibrido e indigeno, George Lipsitz, Tony

---

**23.** Cfr. per esempio Haunani-Kay Trask, *Writing in Captivity: Poetry in a Time of De-Colonization*, in Cynthia Franklin, Ruth Hsu e Suzanne Kosanke, a cura di, *Navigating Islands and Continents*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2000, pp. 51-55.

**24.** Stuart Hall, *The Local and the Global:*

*Globalization and Ethnicity*, in Anthony D. King, a cura di, *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Dept. of Art and Art History State University of New York, Binghamton 1991, pp. 38-39.

Mitchell e Timothy D. Taylor hanno prodotto libri di grande acume che, con vari esiti, affrontano il ruolo dell'indigeno all'interno della *world music*.<sup>25</sup> Tutti e tre sfuggono al linguaggio dell'ibridismo e all'evocazione del sangue e della biologia, e sono sensibili al problema di come comprendere le forme culturalmente miste in relazione a localizzazioni e formazioni identitarie specifiche. A partire da un'idea della cultura come processo che riguarda i soggetti indigeni al pari di tutti gli altri soggetti moderni, essi criticano i tentativi di relegare le espressioni culturali native a una qualche forma fissa, pura e pre-moderna. Pur concordando sull'attenzione riservata da questi critici alle forme contemporanee di identità e di cultura indigena, non possiamo non osservare che la loro focalizzazione sulla contemporaneità ha il frequente effetto di far scomparire la storia.

Il nostro studio, pur condividendo le teorizzazioni dell'ibridismo da loro proposte, se ne distacca per una maggiore enfasi sulle questioni dell'identità nativa, della politica nazionalista, e del rapporto di entrambe con la storia. Benché sia costantemente attento alle forme statali del potere, Lipsitz lo è meno alle forme opposte di nazionalismo, e accentua piuttosto il modo in cui le mescolanze culturali possono essere finalizzate a una critica delle forme statali di nazionalismo, capitalismo globale e colonialismo. Egli propone invece una forma alternativa di transnazionalismo, volta alla ricerca della giustizia sociale, poiché, come scrive, "il potere del capitale transnazionale significa che anche tutti noi dobbiamo diventare transnazionali".<sup>26</sup> Gli studi successivi a quello di Lipsitz sono meno attenti ai rapporti che intercorrono tra la musica popolare, la politica indigena o nazionalista e le forme di potere dello stato. Taylor, per esempio, concentrandosi su come i musicisti locali possano contribuire alla causa della giustizia globale, sussume le popolazioni native nella categoria di locale, senza occuparsi di come le espressioni culturali locali possano essere specificamente nazionaliste.

Fra i tre critici, Mitchell è il meno attento alle differenze di potere che caratterizzano qualunque mescolanza di culture. Anche quando individua il fatto che "le forme musicali tradizionali, autentiche e indigene si combinano con gli idiomi musicali globali", è solo per concludere che "la peculiarità locale delle 'musiche popolari nazionali' si può conservare accanto ad una potenziale accessibilità globale che conserva quanto Frith definisce 'l'aspetto più interessante della musica, la sua capacità di confondere le frontiere tra chi sta dentro e chi sta fuori'".<sup>27</sup> Il modo in cui Mitchell celebra la "conservazione" è nella migliore delle ipotesi ingenuo e prematuro, soprattutto se associato alla convinzione che l'aspetto più degno di nota delle musiche popolari nazionali sia la confusione delle "frontiere tra chi sta dentro e chi sta fuori". Inoltre, nel trattare l'"altro" della musica globalizzata, egli pren-

25. George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, Verso, London and New York 1994; Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Leicester University Press, London and New York 1996; Timothy D. Taylor, *Global Pop: World Mu-*

*sic, World Markets*, Routledge, New York and London 1997.

26. George Lipsitz, *Dangerous Crossroads*, cit., p.17.

27. Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity*, cit., pp. 6-7.

de in considerazione siti che sono al di fuori dei mercati predominanti degli Stati Uniti, del Canada e del Giappone. Il nostro interesse primario, invece, è rivolto ai modi in cui le forme indigene esistono *dentro* un sito dominante: nello specifico, al rapporto delle Hawai'i con gli Stati Uniti.

Il cinquantesimo stato dell'Unione è anche sede di un'attiva lotta anti-coloniale. Tra le vicende che portarono le Hawai'i a diventare uno stato ci sono il rovesciamento della nazione sovrana delle Hawai'i, governata da una monarchia nativa, e l'annessione delle isole nel 1898. Solo dopo il 1990 il governo degli Stati Uniti ammise tardivamente l'illegalità di queste azioni, e il Presidente Clinton offrì delle "scuse" alle quali non fece seguito, però, alcun gesto di riparazione né alcun mutamento nello statuto politico delle isole. Ciò nondimeno, fin dagli anni Settanta un forte movimento per la sovranità provvede ogni giorno a ricordare che l'arcipelago è tuttora occupato da una potenza straniera e che i *Native Hawaiians* intendono combattere in ogni sede nazionale e internazionale per la restituzione della loro terra, alla quale non hanno mai rinunciato.<sup>28</sup> Inoltre, i *Native Hawaiians* sono impegnati insieme ad altri locali in una serie di battaglie per la protezione della terra e delle sue risorse dalla voracità dell'industria del turismo globale.

Il modo in cui queste isole sono rappresentate nella cultura popolare americana ha contribuito alla storia della colonizzazione delle Hawai'i e al loro ruolo nella nascita del turismo. La musica è stata, non meno del cinema, un veicolo di fondamentale importanza delle immagini che promuovono le Hawai'i come meta turistica. Ben prima che Elvis incidesse *Blue Hawai'i*, circolavano per gli Stati Uniti e altrove canzoni popolari come *Little Brown Girl in the Little Grass Shack* e *Mele Kālikimaka*, che invitavano i turisti a visitare le nostre spiagge. Questa musica "beach boy" o "hapa haole" era essa stessa ibrida. Le stratificazioni e la complessità della storia delle Hawai'i come stato, colonia, nazione indigena e destinazione turistica ne fanno un sito particolarmente ricco per studiare i rapporti che intercorrono tra l'indigeno e l'ibrido e per riflettere sui modi in cui la dimensione nazionale si integra nelle configurazioni locali/globali. Purtroppo, però, nelle rappresentazioni delle Hawai'i e della loro storia, soprattutto all'interno della cultura popolare, dell'indigeno si offrono quasi sempre immagini fuorvianti, che rispondono allo scopo di vendere le Hawai'i come meta turistica incontaminata e invitante e all'interesse da parte dello stato di riscrivere la propria storia come la storia di un felice multiculturalismo, anzi, di un multiculturalismo esemplare.

A fronte della situazione delle Hawai'i come colonia e come luogo turistico, la musica ha offerto ai *Native Hawaiians* un'importante forma di protesta e un modo per affermare la propria identità culturale. Questa musica ha radici profonde. La cosmologia e la storia *Native Hawaiian* sono state in gran parte tramandate attraverso due forme di canto, *mele* e *oli*, entrambe praticate ancor oggi tanto nelle forme tradizionali quanto in forme nuove in costante evoluzione. Con la nascita del movi-

---

**28.** Non intendiamo suggerire che le lotte per la sovranità siano cominciate negli anni Settanta. L'opera di Noenoe Silva testimonia di una lunga storia di resistenza, che comprende la fir-

ma da parte dell'80% della popolazione *Native Hawaiian* della petizione per opporsi all'annessione: cfr. il suo articolo *Kanaka Maoli Resistance to Annexation*.

mento per la sovranità, la musica è divenuta un'importante forma di espressione politica e culturale; essa è anzi considerata un elemento chiave di quella che viene spesso definita la "Hawaiian Renaissance", e i musicisti sono stati in prima linea nelle lotte anticoloniali per le terre e in tutti gli altri tentativi di decolonizzazione.

Data la complessità della storia hawaiana, i confini interni ed esterni tra i diversi tipi di musica delle Hawai'i – quella tradizionale, quella contemporanea, quella turistica, quella politica – non sono sempre netti. Una *hula* danzata al tramonto in un hotel di Waikīkī non ha lo stesso significato che ha la stessa *hula* eseguita per un pubblico *Native Hawaiian*: il contesto ha un ruolo decisivo nel determinare sia l'intenzione degli interpreti sia la ricezione da parte del pubblico. Per giunta, le mescolanze musicali operano in direzioni imprevedibili.

Nelle sezioni che seguono, prenderemo in esame il CD *spoken word* di Joe Balaz, *Electric Laulau*, e la versione degli Hapa della canzone degli U2, *Pride (In the Name of Love)*. Li abbiamo scelti non per il loro statuto rappresentativo, né perché siano gli esempi migliori di produzione culturale anticoloniale, come potrebbe essere, per esempio, la musica dei Big Island Conspiracy o dei Sudden Rush. Le creazioni di Balaz e degli Hapa, però, permettono di tracciare un quadro più complesso del posto occupato dall'indigeno nelle mescolanze culturali. Focalizzando l'attenzione sui contesti specifici di queste creazioni, si scopre che l'uso che esse fanno dell'indigeno non esiste necessariamente in opposizione all'ibrido, ma non può neanche essere sussunto in questo. Gli altri studi dell'ibridismo musicale tendono a trattare l'elemento indigeno in una mescolanza culturale soprattutto come un fatto di stile, senza tenere nella giusta considerazione l'aspetto politico, specifico a quel particolare luogo, che queste mescolanze necessariamente invocano. Quello che presentiamo qui è un tentativo di riflettere sull'importanza del luogo, inteso non come metafora o come un "ovunque" destoricizzato e globalizzato. Nel suo ispirarsi alla tradizione del *dub*, *Electric Laulau* di Balaz adotta una poetica anticoloniale che è tanto peculiarmente locale nella sua produzione e nel suo modo di rivolgersi agli ascoltatori quanto internazionale nelle sue forme e nei suoi riferimenti. Gli Hapa, invece, sono un gruppo più *mainstream*, la cui linea politica non è né esplicita né coerente. Attraverso un'analisi di quella che è forse la più politica delle loro canzoni, cercheremo di dimostrare che anche le forme più commerciali di transnazionalismo sono suscettibili d'essere impiegate al servizio di una politica d'opposizione. Nella loro esecuzione di *Pride*, in occasione della Hula Bowl del 1993, gli Hapa fecero dialogare la canzone degli U2 con la questione della sovranità hawaiana, contribuendo a creare una mobilitazione in sostegno del movimento. I modi diversi in cui Balaz e gli Hapa si collocano rispetto a quel luogo culturalmente, storicamente e politicamente complesso che sono le Hawai'i potranno offrire spunti per una migliore comprensione dell'importanza del nazionalismo indigeno e della sua capacità di mettere in crisi le facili formulazioni su transnazionalismo, ibridismo e globalizzazione.

### Riflessi politici delle isole: il *dub* giamaicano e la poesia *spoken word* hawaiana

*Electric Laulau* è un CD *spoken word* prodotto nel 1998 da Richard Hamasaki (pro-

fessore, musicista e poeta locale di origine giapponese anche noto col nome di “pulce rossa”), H. Doug Matsuoka (musicista, produttore e sceneggiatore locale giapponese) e Joe Balaz, poeta, musicista e *editor Native Hawaiian*.<sup>29</sup> Il CD presenta la poesia di Balaz con l’accompagnamento musicale di Balaz stesso, di Hamasaki, di Matsuoka, e del musicista hawaiano Aziz Chadly. Si tratta della quarta di una serie di incisioni di *spoken word* avviate da Hamasaki e Matsuoka con la loro etichetta “Hawai’i Dub Music”.<sup>30</sup> I dieci pezzi del CD mescolano generi diversi di musica e di versi; in ciascuno di essi convergono il *pidgin* (o Hawai’i Creole English), l’hawaiano e l’inglese. *Electric Laulau* è il frutto di una collaborazione che, nel suo uso della poesia *dub* giamaicana, mostra come le forme di espressione culturalmente miste possano sostenere (e anzi, attraverso una critica anticoloniale, costituire) parte degli sforzi nazionalisti per riconquistare la sovranità della nazione hawaiana.

*Electric Laulau* si fonda sulla tradizione del *dub*. Tipico prodotto, nella sua origine come forma culturalmente mista, di quello che Paul Gilroy ha chiamato “Black Atlantic”, il *dub* porta il marchio del movimento americano del Black Power e dei movimenti politici e culturali dei quartieri sud di Londra e della Giamaica (come per esempio l’etiopismo radicale). La definizione di “*dub poetry*” fu coniata negli anni Settanta per descrivere le dediche o il *talkover* dei DJ radiofonici della Giamaica. Da allora è stato un impulso culturale attivo anche in Gran Bretagna, e oggi si usa per descrivere la poesia con sottofondo reggae di artisti come Linton Kwesi Johnson, Lee Scratch Perry, Benjamin Zephaniah, Adrian Sherwood, Mutabaruka. Scritta per essere letta ad alta voce, la *dub poetry* è prodotta nel creolo o *patois* giamaicano, lingua usata anche da migliaia di persone in Gran Bretagna. Il *dub*, che trae forza dal ritmo, dallo stile e dal linguaggio del reggae, affronta spesso temi anticoloniali; usa l’eco e il *reverb*, e presenta una linea di basso molto accentuata. Nel *dub* le improvvisazioni elettroniche del produttore del disco e del tecnico di studio danno a questi ultimi lo statuto di artisti in prima persona: il *dub* rende incerta proprietà e copyright, e la sua tecnologia semplice ed economica consente agli artisti di produrre da sé le proprie incisioni.

“Hawai’i Dub Music” è un’etichetta indipendente che si ispira alla tradizione del *dub* a livello di contenuto, di stile, di distribuzione. *Electric Laulau* nasce da una forma estremamente locale di globalizzazione, in quanto le Hawai’i sono il luogo di produzione e di distribuzione e Hamasaki e Matsuoka hanno il controllo completo della produzione, senza dover trattare con case discografiche, studi di registrazione e altri apparati di marketing. Nel battezzare i loro CD indipendenti

---

**29.** Usiamo qui il termine “locale”, secondo l’uso più diffuso alle Hawai’i, per designare la popolazione non bianca nata alle Hawai’i. La questione di chi esattamente sia o si possa considerare “locale”, comunque, è oggetto di dibattito: cfr. per esempio i saggi raccolti in “Amerasia” 26, 2 (2000), numero speciale a cura di Candace Fujikane e Jonathan Okamura,

dal titolo *Whose Vision? Asian Settler Colonialism in Hawai’i*.

**30.** Per informazioni su come acquistare questi CD, si può contattare per e-mail Richard Hamasaki all’indirizzo [redflea@hawaii.rr.com](mailto:redflea@hawaii.rr.com). Per informazioni su *Electric Laulau*, si può contattare Joe Balaz, Box 44, Ka’awa, HI 96730, oppure visitare il sito web <http://joebalaz.iu-ma.com>.

“Hawai’i Dub Music productions”, Hamasaki e Matsuoka mettono in evidenza i rapporti tra la produzione culturale hawaiana e quella giamaicana, estendendo la rete degli scambi transatlantici fino a includere il Pacifico. In *Electric Laulau*, Balaz interpreta la sua poesia anticoloniale al ritmo del basso e del bongo; i versi delle poesie riecheggiano, si riverberano, vengono amplificati, vengono animati dagli effetti vocali di suoni (animali, umani, extraterrestri) prodotti da Balaz.<sup>31</sup>

Nel suo modo di usare il *dub*, *Electric Laulau* suggerisce che le forme culturalmente miste non tendono necessariamente alla cancellazione dei confini nazionali e al rifiuto delle identità nazionaliste, ma anzi possono essere usate per promuovere identità e lotte locali, e specificamente nazionaliste. I prestiti culturali dalla Giamaica alle Hawai’i traggono forza proprio dalla storia simile delle due isole e delle rispettive lotte contro il colonialismo. In entrambe, le effettive condizioni di povertà e diseguaglianza sono in stridente contrasto con la letteratura turistica che le nasconde, promuovendo queste isole come paradisi. In entrambi i contesti, i problemi del presente derivano dall’economia delle piantagioni di zucchero: nella Giamaica, il colonialismo britannico deportò gli schiavi catturati nell’Africa occidentale per farli lavorare nelle piantagioni; nelle Hawai’i, gli uomini d’affari bianchi importarono manodopera asiatica dal Giappone, dalla Cina e dalle Filippine per coltivare le terre hawaiane quando gli hawaiani stessi fecero resistenza. C’è inoltre un legame consequenziale diretto tra le due economie di piantagione: il capitale USA cominciò a progettare la coltivazione dello zucchero alle Hawai’i intorno al 1838, allorché, con l’abolizione della schiavitù nei Caraibi, si prospettò il declino delle piantagioni giamaicane e si intravide il profitto potenziale di un’apertura del mercato mondiale dello zucchero. In entrambe le isole, fra i lavoratori delle piantagioni si svilupparono creoli ancora fiorenti in forma sia orale sia scritta, spesso con la valenza politica di una forma di resistenza al colonialismo. La Giamaica, colonia britannica fino al 1962, ha una lunga storia di resistenza e di ribellione. I poeti *dub* e reggae, che fanno uso del creolo giamaicano, hanno usato la loro musica come potente forma di critica sociale e di protesta politica, e come espressione di orgoglio razziale e culturale. Tanto nella forma quanto nel contenuto, quindi, la *dub poetry* è un eccellente veicolo per quei poeti e musicisti che alle Hawai’i si battono contro il colonialismo e a favore della sovranità.

*Electric Laulau* fa parte di un più ampio movimento che, alle Hawai’i, si ispira all’espressione culturale e alla lotta politica giamaicana. Oggi le radio delle Hawai’i offrono con la stessa frequenza la musica reggae – o la versione hawaiana del reggae, lo *Jawaiian*, un ibrido di musica hawaiana e giamaicana anche noto come “island music” – e la musica di artisti che lavorano all’interno delle più tradizionali forme hawaiane. Il reggae, popolare alle Hawai’i fin dagli anni Settanta, si è

31. La satira e l’umorismo bizzarro di Balaz richiamano l’opera di artisti *dub* giamaicani come U Roy, la prima grande star del *talkover*. Per una discussione di *dub* e *talkover*, cfr.

Dick Hebdidge, *Cut ‘N’ Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Methuen, London and New York 1987, in particolare pp. 82-89.



diffuso per opera di gruppi noti a livello internazionale come pure di gruppi locali quali i Kapena, i Ka'au Crater Boys, e gli Israel Kamakawiwo'ole.

La poesia di Balaz, al pari di molta musica *Jawaiian*, pur affrontando esplicitamente problemi politici del presente e questioni che riguardano gli hawaiani, non consente facili identificazioni con uno specifico movimento per la nazionalità o con una particolare organizzazione politica hawaiana. Tuttavia, la *spoken word poetry*, insieme al rap delle Hawai'i, offre un luogo di riflessione sui valori politici e sociali. In quanto letteratura orale, *Electric Laulau* utilizza nuove tecnologie e al tempo stesso ricollega la poesia hawaiana alle tradizioni della narrativa e dello spettacolo tipiche delle Hawai'i.

Nel creare le produzioni della loro "Hawai'i Dub Music", Balaz, Hamasaki e Matsuoka traggono spunto da un tipo di *performance poetry* che affonda le radici nella Giamaica, a New York e a Londra, oltre che alle Hawai'i. In *The Black Atlantic*, Paul Gilroy sottolinea come gli scambi culturali complessi e le forme culturali sincretiche siano in parte definite dal loro "desiderio di trascendere sia le strutture dello stato-nazione sia i vincoli dell'etnicità e del particolarismo nazionale".<sup>32</sup> Al contrario, secondo noi nella poesia di Balaz, *Regarding Waffles* [A proposito delle cialde], l'uso del *dub* ha la funzione non di *trascendere* le frontiere nazionali e culturali, ma anzi di combinare varie forme oppostive di nazionalismo.

*Regarding Waffles* è una poesia basata su un ritmo reggae che fa ampio uso dell'eco e del *reverb*:

Saluting amber fields of grain  
begin with 2 cups of flour  
4 teaspoons of baking powder  
and 1 and 1/2 teaspoons of pillar of salt taken from da outskirts of da new Gomorra  
(of da new Gomorra).  
For good measure  
don't forget da 2 tablespoons of sugar  
in respect to founding plantations everywhere  
(to founding plantations).  
Mix and sift all of dese dry ingredients in wn empty bowl  
while exhibiting wn thankful expression  
(wn empty bowl).  
In honor of all assimilated cows dat routinely chew der cuds  
add 1 and 1/4 cups of milk,  
1/2 cup of melted butter  
and 2 well-beaten eggs, preferably from wn apathetic chicken  
(ken ken ken).  
Pour dis combined concoction into wn blender  
and whip at extremly high speed  
(pour dis combined concoction).

---

32. Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, p. 19; tr. di Miguel Mellino e Laura Barberi, *The Black*

*Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003, p.50.

After achieving wñ smooth and creamy consistency  
 (high speed)  
 plug in da waffle iron  
 which is uniformly indented  
 like da first lines in all da paragraphs that justify da recipe  
 (plug in da waffle iron).  
 Wen it's hot enough,  
 apply batter and bake to serve  
 wñ heaping plate of crispy brown  
 impressed by wñ bunch of squares  
 (apply batter)  
 (impressed by wñ bunch of squares)  
 (wñ heaping plate)  
 (impressed by wñ bunch of squares)  
 (impressed by wñ bunch of squares)<sup>33</sup>

[Salutando campi ambrati di grano  
 cominciate con due tazze di farina  
 4 cucchiaini di lievito  
 e 1 cucchiaino e 1/2 di sale preso dalla periferia della nuova Gomorra  
 (della nuova Gomorra).  
 Per buona misura  
 Non scordate i 2 cucchiaini di zucchero  
 in segno di rispetto per le piantagioni fondatrici dovunque  
 (per le piantagioni fondatrici).  
 Mescolate e setacciate tutti questi ingredienti asciutti in una ciotola vuota  
 Esibendo un'espressione grata  
 (una ciotola vuota).  
 In onore di tutte le vacche assimilate che ruminano in continuazione  
 Aggiungete 1 tazza e 1/4 di latte,  
 1/2 tazza di burro fuso  
 e 2 uova ben sbattute, preferibilmente di gallina apatica  
 (ica ica ica).  
 Versate il composto così messo insieme in un mixer  
 E frustate alla massima velocità  
 (versate il composto così messo insieme).  
 Quando raggiunge una consistenza liscia e cremosa  
 (alta velocità)  
 mettete a scaldare il ferro da cialde

---

**33.** Parole, voci, vocalizzazioni e effetti sonori di Joe Balaz, musica di H. Doug Matsuoka, Richard Hamasaki, Aziz Chadly e Joe Balaz. Segnaliamo con la parentesi l'effetto dell'eco e del *reverb*, nel tentativo di rendere l'idea della sinergia all'opera nel modo in cui la poesia è mixata. La trascrizione segue l'ortografia dello

Hawaiian Creole English usato da Balaz (p.es., "wñ" for "one"). Ringraziamo Joe Balaz per aver collaborato alla trascrizione. Una versione precedente di *Regarding Waffles*, in inglese americano standard, appare in "Chaminade Literary Review" 2 (1988).

che ha delle dentellature uniformi  
come le prime righe in tutti i paragrafi che giustificano la ricetta  
(mettete a scaldare il ferro da cialde).  
Come è caldo abbastanza,  
Versateci la pastella e fatela cuocere per ottenere  
un piatto colmo di cialde scure e croccanti  
impressionate da un mucchio di quadrati  
(versate la pastella)  
(impressionate da un mucchio di quadrati)  
(un piatto colmo)  
(impressionate da un mucchio di quadrati)  
(impressionate da un mucchio di quadrati)]<sup>34</sup>

*Regarding Waffles* – come l'insieme di *Electric Laulau* – si schiera con i movimenti hawaiani di decolonizzazione senza appoggiare una particolare versione dell'autodeterminazione. Nel verso d'apertura, "Saluting amber fields of grain", Balaz evoca l'inno *America the Beautiful*, i cui sentimenti sono oggetto di satira nel resto della poesia, che mette a nudo l'economia coloniale (le piantagioni fondatrici) sulla quale è costruita l'America. La poesia irride alla complicità del popolo nella propria colonizzazione (le vacche assimilate, la gratitudine per una ciotola vuota, le galline apatiche)<sup>35</sup> e denuncia in chiave comica la violenza della società dei dominatori (lo sbattere e il frustare che producono uniformità, il modo in cui l'essere "impressionati da un mucchio di quadrati" implica l'operare non solo di un consenso egemonico ma anche di un calore rovente, di una coercizione da parte di gruppi repressivi, tra cui i missionari). Nel condannare il colonialismo, la poesia suggerisce anche la necessità di una resistenza ad esso priva di ambivalenze e senza equivoci.<sup>36</sup> La menzione dello zucchero che offre lo spunto per il riferimento alle "piantagioni fondatrici ovunque" connette le economie isolate di Giamaica e Hawai'i, mentre il ritmo reggae e l'uso di un testo in pidgin offre un'alternativa ad *America the Beautiful*, suggerendo sottilmente la necessità di un nuovo inno di resistenza.

Nel prendere come tema le cialde, Balaz si oppone alle configurazioni americane della nazionalità e ai discorsi sul multiculturalismo, spesso rappresentati attraverso il cibo. Nelle metafore del "melting pot" [crogiolo], dello "stew" [stufato] o del "salad bowl" [insalata mista] il multiculturalismo degli Stati Uniti viene raffigurato come un felice pluralismo, anziché come un insieme di rapporti gerarchizzati dominati dal razzismo dei bianchi. Anche alle Hawai'i il cibo serve spesso come prova di varietà culturale e tolleranza. In *Regarding Waffles*, invece, Balaz usa il cibo come strumento di una tagliente critica contro il colonialismo USA. Il suo met-

---

**34.** Nell'impossibilità di darne una resa adeguata, si è tralasciato di segnalare nella traduzione italiana i luoghi dove Balaz usa il pidgin hawaiano, per esempio "wn" per "a/an" e "da" per "the" [N.d.T.].

**35.** "Chicken" in inglese oltre che "gallina" significa "vigliacco" [N.d.T.].

**36.** "Waffle", oltre che "cialda", come verbo vuol dire "equivocare" [N.d.T.].

tere il relazione lo zucchero con "le piantagioni fondatrici ovunque" riecheggia l'osservazione di Stuart Hall che, in quanto giamaicano nero, si definisce "lo zucchero in fondo alla tazza di tè inglese. Io sono la voglia di dolci, le piantagioni di zucchero che hanno fatto marcire i denti a generazioni di bambini inglesi".<sup>37</sup> Nel richiamare l'attenzione sui mezzi di produzione che confluiscono nella preparazione di questa colazione, Balaz chiede ai suoi ascoltatori di riflettere sul modo in cui i rapporti coloniali informano la vita d'ogni giorno.

La critica anticoloniale di Balaz si accompagna all'insistente affermazione che, come proclama nell'ultimo pezzo del CD, "Hawai'i is da mainland to me" [Hawai'i è il continente per me]. Balaz promuove formulazioni Hawai'i-centriche e valori specificamente hawaiani in buona parte attraverso l'uso di altre metafore di cibo. La letteratura delle Hawai'i pullula di riferimenti al cibo, e i suoi piatti multiculturali diventano metafore celebrative che esaltano la varietà etnica e l'armonia multiculturale delle Hawai'i. In *Electric Laulau*, Balaz gioca con il cibo in modo non tanto multiculturale quanto hawaiano; in tal modo, *Electric Laulau* si pone come contributo ad una tradizione specificamente hawaiana. Come osserva Ku'ualoha Ho'omanawanui, anche i *Native Hawaiians* hanno sempre celebrato il cibo, e in particolare la sua consumazione, in canti e canzoni, e il cibo rimane un tema centrale nella musica contemporanea.<sup>38</sup> Intitolando il CD al *lau lau* – un piatto hawaiano di carne, pesce o *taro* avvolto e cucinato in *ti* o foglie di banana – Balaz pone l'accento sulla cultura hawaiana, celebrandola non nel modo nostalgico che Ross attribuisce a chi vuole preservare la tradizione, ma in un modo che porta avanti questa tradizione in nuovi media e nuove confezioni.

Al Dipartimento d'inglese della University of Hawai'i, dove insegniamo, ci sono delle scritte sui muri che chiedono "Ti va di comprare laulau?" Il sito web di Balaz reclamizza il CD e contiene links che rimandano ad altri musicisti e poeti hawaiani. Dapprima venduto direttamente da amici degli artisti ad altri amici o a studenti, *Electric Laulau* è oggi in vendita nei negozi musicali e nelle librerie locali, e viene reclamizzato sulle liste e-mail delle Hawai'i. Prodotto e disseminato a livello locale, *Electric Laulau* esemplifica una forma di globalismo che si vuole programmaticamente locale nelle intenzioni e negli effetti. Dimostra inoltre che le nuove tecnologie non vengono necessariamente utilizzate in opposizione ai valori indigeni, e che il sostegno alla lotta dei *Native Hawaiians* per la sovranità non si basa necessariamente su richiami "nativisti" alla purezza.

## Dagli U2 agli Hapa: in nome del nazionalismo e dei diritti civili

A differenza di *Electric Laulau*, il gruppo musicale degli Hapa si confronta in modo diretto con i processi di globalizzazione, portando la propria musica hawaiana

37. Stuart Hall, *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*, in *Culture, Globalization and the World-System*, cit., p. 48.

38. Cfr. l'articolo di Ku'ualoha Meyer

Ho'omanawanui, *Yo Brah, It's Hip Hop Hawaiian Style: The Influence of Reggae and Rap on Contemporary Hawaiian Music*, "Hawai'i Review" 56 (Spring 2001), pp. 137-175.

negli Stati Uniti continentali e in Giappone, oltre a raggiungere il pubblico delle Hawai'i. Sarebbe facile sostenere che tale carattere commerciale e tale volontà di raggiungere un pubblico più ampio renda la loro musica meno efficace politicamente, in base all'idea che una politica indigena debba essere decisamente locale e non soltanto non commerciale ma anche anticapitalista. Gli Hapa, però, sono una dimostrazione del fatto che la globalizzazione non solo non esiste necessariamente in contrapposizione con le forme indigene di resistenza, ma anzi può essere messa a frutto per appoggiare la causa del riconoscimento della sovranità. Gli Hapa non si possono liquidare con la sola etichetta di gruppo commerciale che asseconda gli interessi di chi è fuori dalle Hawai'i, ma nemmeno prendere a esempio di politica anticoloniale. Il gruppo fa musica *beach boy* insieme a *mele* tradizionali e suona sia per il pubblico locale sia per i consumatori di *world music*, con la sponsorizzazione delle Hawaiian Airlines e degli Outrigger Hotels: la loro musica rispecchia il loro carattere politicamente diseguale. Un'analisi della canzone *Pride (In the Name of Love)* ci offrirà la possibilità di indagare i modi in cui perfino le forme musicali *mainstream*, mercificate e culturalmente miste possano entrare a far parte di movimenti anticoloniali a carattere locale e specificamente nazionalista.

Formatosi nel 1983 e sciolto nel 2001, il gruppo degli Hapa – che in hawaiano significa “metà” e si usa per riferirsi a chi ha sangue misto – è composto da Keli'i Kaneali'i e Barry Flanagan, spesso accompagnati dal Maestro cantore hawaiano Charles Ka'upu e da Kumu Hula Healani Youn. Flanagan, americano di origine irlandese proveniente dal New Jersey, arrivò a Maui nel 1980 per studiare *slack key guitar* dopo aver sentito suonare in un album Tex-Mex di Ry Cooder il più famoso interprete di *slack key guitar* delle Hawai'i, Gabby Pahinui. A Maui conobbe Kaneali'i, che suonava in una *disco band* con il figlio di Gabby Pahinui, Martin. Kaneali'i, cresciuto a Papakolea (la *Hawaiian Homestead land*, cioè il terreno demaniale), proveniva da una numerosa famiglia di musicisti; lui e Flanagan formarono insieme gli Hapa, la cui musica rispecchia il loro interesse per ogni forma di vibrante mescolanza culturale. Nei loro diciotto anni insieme, hanno prodotto cinque album e compiuto numerosi tour.

Mentre *Electric Laulau* si rivolge primariamente a un pubblico locale, gli Hapa indirizzano la loro musica a un pubblico più ampio. Il loro primo album, *Hapa*, vinse il premio Na Hoku Hano Hano, la versione hawaiana del Grammy, e vendette oltre 500.000 copie, un record per un album delle Hawai'i, quasi metà delle quali negli Stati Uniti continentali, un'altra prima per un gruppo delle Hawai'i. Sull'onda della *world music*, gli Hapa hanno fatto il tutto esaurito nei loro tour per gli Stati Uniti e in Giappone. Hanno spesso espresso il desiderio di toccare un pubblico di massa: nel loro sito web è riportata la frase assai citata di Flanagan “Ci piacerebbe veder fare agli Hapa per la musica hawaiana quello che i Chieftains hanno fatto per la musica irlandese e i Gypsy Kings per il flamenco [...]”<sup>39</sup> Come si capisce da questi confronti, gli Hapa si rivolgono agli ascoltatori di *world music* oltre che

---

39. Il sito web degli Hapa è all'indirizzo [www.hapa.com](http://www.hapa.com).

al pubblico delle Hawai'i, e hanno in mente anche gli hawaiani della diaspora, ai quali affermano spesso di voler "portare un pezzo di casa loro".

L'attenzione degli Hapa per il pubblico più ampio non sostituisce né indebolisce il loro impegno nei confronti delle Hawai'i, dove gli Hapa si sono esibiti regolarmente, usando parte dei proventi della loro musica per sostenere le scuole di immersione linguistica in hawaiano. Il revival della lingua hawaiana in tutto l'arcipelago nasce dal movimento per la sovranità delle Hawai'i e lo rinforza, e Flanagan presenta l'uso da parte degli Hapa di testi in hawaiano come un gesto di sostegno a questo movimento, dichiarando che la loro speranza è quella di invogliare i ragazzi a praticare e seguire la musica in lingua hawaiana, perché questa è "parte integrante di ciò che è indigeno alle Hawai'i".<sup>40</sup>

Mentre Andrew Ross contesta l'idea di una cultura indigena "autentica" in nome di una cultura che descrive come un processo di costruzione dinamica in continua evoluzione, per gli Hapa sono le nuove forme musicali a trasportare, disseminare e rivitalizzare quelle tradizionali. Se, da un lato, molte delle canzoni degli Hapa sono in hawaiano e si basano su stili e strumenti tradizionali hawaiani, dall'altro la loro notorietà è legata alle mescolanze culturali. Flanagan sostiene che la trappola della "purezza" che assilla tanti gruppi legati alla tradizione non riguarda gli Hapa, come dimostra il loro album *In the Name of Love*, che contiene canti tradizionali hawaiani, una *guest appearance* di Don Ho e la cover di una canzone di Santana. La loro musica fa inoltre uso di strumenti di diverse culture: *In the Name of Love* contiene il banjo tahitiano, la *steel guitar*, il sitar elettrico e i sintetizzatori, oltre a strumenti considerati più tradizionalmente hawaiani come i tamburi e l'*'ukulele*.<sup>41</sup> Benché non parli l'hawaiano, Flanagan ha studiato *haku mele* o composizione in stile hawaiano; compone in inglese e lavora alla traduzione insieme a Ka'upu. Senza ignorare né confondere le singole tradizioni alle quali fanno riferimento, gli Hapa mettono rispettosamente al centro della propria attenzione le Hawai'i.

*In the Name of Love* – il CD del quale fa parte *Pride* – mette in gioco la miscela culturale del duo in modi che producono non la cancellazione delle distinte frontiere o identità nazionali, ma delle espressioni complementari di nazionalismo.<sup>42</sup> Come le creazioni di Balaz, quelle degli Hapa non sono esplicitamente allineate al più ampio movimento per la sovranità. Eppure, non tanto nonostante il suo carattere culturalmente eterogeneo quanto piuttosto in virtù di esso, la loro musica contribuisce a rivendicare le Hawai'i come patria dei *Native Hawaiians* e a far rinascere le forme e le tradizioni culturali hawaiane che informano la lotta per la sovranità.

L'impegno degli Hapa nei confronti delle Hawai'i e della cultura *Native Hawaiian* è iscritto sulla copertina del loro CD. Come nota Paul Gilroy nel saggio

40. [www.hapa.com](http://www.hapa.com).

41. Alcuni degli strumenti considerati indigeni delle Hawai'i hanno in realtà altre origini culturali. Per esempio, l'*'ukelele* è un adattamento del *braguinha*, strumento proveniente dal Portogallo. Per una trattazione degli adat-

tamenti musicali nel contesto hawaiano cfr. George Kanahela, *Hawaiian Music and Musicians*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1979.

42. Hapa, *In the Name of Love*, The Mountain Apple Company, 1997.



*Wearing Your Art on Your Sleeve: Notes Towards a Diasporic History of Black Ephemera*, le copertine dei dischi sono portatrici di valore iconico; anche se la merce primaria è il disco in sé, “la copertina, con la sua combinazione di testo e immagini, forma un elemento importante ancorché secondario che sembra fin qui sfuggito all’attenzione degli storici culturali dell’esperienza nera”.<sup>43</sup> L’osservazione di Gilroy si applica perfettamente al contesto hawaiano. Sulla copertina del CD degli Hapa compaiono Flanagan con un kilt di famiglia e Kaneali’i con un *lavalava*; entrambi hanno in mano una chitarra e stanno in una posa che suggerisce l’atteggiamento al tempo stesso orgoglioso e spiritoso con cui si propongono come manifestazione contemporanea delle tradizioni culturali irlandese e hawaiana. A prima vista la gonna e il torso nudo di Flanagan sembrano fare del suo kilt l’equivalente del *lavalava* di Kaneali’i.<sup>44</sup> La somiglianza, tuttavia, non regge fino in fondo: ad un esame più ravvicinato, l’abbigliamento di Flanagan non è più “irlandese” di quanto sia hawaiano. A differenza di Kaneali’i, la cui presentazione in chiave hawaiana non dà l’impressione di una messa in scena parodica, gli occhiali da sole e gli scarponcini Doc Marten di Flanagan indicano che la sua identità irlandese-americana, ben consolidata e pacificamente accettata, si può manipolare e perfino parodiare senza che da questo derivi alcun danno agli altri irlandesi americani. Portando il kilt, Flanagan mette in scena una versione dell’identità celtica i cui significanti sono divenuti nel tempo così generici che si può usare il kilt, in sé tradizione scozzese, per evocare l’irlandesità. Analogamente, il *lavalava* polinesiano di Kaneali’i, che in sé non è tradizionalmente hawaiano, in questo contesto viene a significare la sua identità hawaiana agli occhi della maggioranza del pubblico, tanto locale quanto non locale. L’effetto di questa foto di copertina è una forma di mescolanza culturale che non sminuisce né diluisce l’identità hawaiana, per quanto la foto e il gruppo in sé promuovano la mescolanza e lo scambio culturale. In altre parole, la foto manifesta efficacemente le diverse posizioni che Flanagan e Kaneali’i occupano nei

---

**43.** Paul Gilroy, *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Culture*, Serpent’s Tail, London 1994, p. 239.

**44.** Il modo di presentarsi degli Hapa sulla copertina di questo CD è enfaticamente maschile. Questa messa in scena della maschilità e la sua intersezione con il nazionalismo sono in contraddizione con il fatto che il movimento per la sovranità hawaiana è stato guidato in larga parte da donne. Cfr. Haunani-Kay Trask, *From a Native Daughter*, soprattutto il capitolo “Women’s *Mana* and Hawaiian Sovereignty,” pp.111-130. L’edizione riveduta (University of Hawai’i Press, Honolulu 1999) contiene anche una trattazione delle *leader Native Hawaiian* nelle rappresentanze studentesche alla University of Hawai’i (pp. 191-192). La messa in mostra di una maschilità muscolare da parte degli Hapa è forse legata più alla messa in scena di un certo tipo di personificazione della rock star che non all’incarnazione di una politica nazionalista.

Un’analisi dei modi in cui il nazionalismo si articola con il *gender* e la sessualità sarebbe certamente importante, anche se esula dallo scopo di questo saggio. Ringraziamo Ty Kawika Tengan per aver attirato la nostra attenzione su questi problemi.

**45.** Anche se su questa copertina gli Hapa mettono in scena la disuguaglianza tra queste identità, nelle loro esibizioni e interviste Flanagan fa da portavoce del gruppo senza segnalare o riconoscere esplicitamente la disuguaglianza che questo suo ruolo produce. In questo modo il mix creato dagli Hapa è decisamente diseguale, e può richiamare le dinamiche di potere coloniali che esistono tra l’uomo bianco “articolato” e il nativo “silenzioso”. Ringraziamo Noenoe Silva per averci segnalato questa dinamica, che potrebbe ricadere nella categoria del rapporto tipo Cavaliere Solitario-Tonto. Nella primavera del 2001 gli Hapa si sono sciolti. È degno di nota che anche nelle sue

confronti sia delle Hawai'i sia delle proprie rispettive identità etniche e razziali. La foto ci ricorda inoltre che l'Irlanda e le Hawai'i condividono un'eredità coloniale, senza però occultare la diversità delle poste in gioco per ciascuna delle identità culturali rivendicate dai singoli artisti.<sup>45</sup>

Nella loro versione di *Pride*, l'identità culturale duale degli Hapa si realizza in maniera forte e produttiva anche perché, più che in qualunque altra loro opera, gli Hapa qui mettono in primo piano le battaglie nazionaliste sia in Irlanda sia alle Hawai'i e i rapporti che le legano. Questa canzone, che nel 1997 fu tra le Top 10 nella classifica Billboard della *world music*, sovrappone ai testi di Bono canti tradizionali hawaiani e un brano di un discorso di Martin Luther King, Jr. Ponendo queste mescolanze culturali e questi circuiti di scambio al servizio delle rivendicazioni indigene sulle Hawai'i, gli Hapa mostrano che le forme ibride, anziché articolare necessariamente cittadinanze globali o identità apolide, possono essere adottate all'interno di specifiche lotte di autodeterminazione nazionale. Bono degli U2 scrisse il testo di *Pride* in una stanza d'hotel a Waikīkī, e come dicono gli Hapa nelle note, "Lo volevamo portare a casa". La canzone di Bono, del 1984, rende omaggio a Martin Luther King, Jr. e al ruolo ispiratore che il movimento per i diritti civili dei neri ebbe per le popolazioni dell'Irlanda del nord, la cui lotta per l'autodeterminazione nazionale ebbe inizio sotto forma di campagna per i diritti civili.<sup>46</sup>

Nel riportare a casa *Pride* degli U2, gli Hapa arricchiscono la tradizione di resistenza proposta dalle liriche di Bono con uno strato ulteriore che la connette a uno dei più antichi canti genealogici hawaiani. Il canto di Ka'upu crea un ponte nel CD tra *Pride* e l'incisione precedente, *Mele a Paku'i/Ho'okumu*, un canto genealogico tradizionale interpretato da Ka'upu in stile *Oli Oli*. Nello stile tipico degli Hapa, il canto genealogico e la canzone degli U2 si congiungono senza che i loro diversi stili, tradizioni e significati culturali vengano cancellati; al contrario, essi vengono fatti interagire in modo tale da collocare *Pride* all'interno del contesto culturale e politico delle Hawai'i. Il canto di Ka'upu fa da invocazione di quell'orgoglio (*pride*) di cui parla la canzone degli U2, di cui Flanagan e Kaneali'i danno la loro versione. Dopo il verso finale, che descrive l'assassinio di King, concludendo "They took your life / They could not take your pride" (Hanno preso la tua vita / Ma non hanno potuto prendere il tuo orgoglio), Ka'upu attacca il canto genealogico che esibisce le dinastie di capi da cui discendono gli hawaiani contemporanei, offrendo loro una

---

esibizioni post-Hapa, Kaneali'i è rimasto ugualmente reticente, il che indica che il suo silenzio non si può leggere semplicemente in termini di incontro coloniale.

**46.** La Northern Irish Civil Rights Association si batté, per esempio, per il diritto di voto universale per i cittadini adulti dello stato, per ottenere un miglioramento delle condizioni abitative, educative e occupazionali, e per mettere fine alla discriminazione su base religiosa. Per un convincente resoconto dei rapporti fra le battaglie per i diritti civili nell'Irlanda del

nord e il movimento per i diritti civili dei neri negli Stati Uniti, cfr. Brian Dooley, *Black and Green: The Fight for Civil Rights in Northern Ireland and Black America*, Pluto Press, London and Chicago 1998. Molti nazionalisti irlandesi passarono da una retorica incentrata sui diritti civili a una più esplicita enfasi sui diritti umani quando si vide che la riforma dello stato era una soluzione inadeguata. Questo cambiamento di strategia non significa, però, che diritti civili e diritti umani siano irrelati o contrapposti.

potente fonte d'orgoglio. Queste pratiche hawaiane di recita genealogica, come spiega J. Kehaulani Kauanui, "sono una modalità d'identificazione e di contestazione cruciale nel contesto della politica della percentuale di sangue, politica non solo astratta ma anche restrittiva. Laddove la percentuale di sangue ha sempre a che fare con l'individualizzazione di singoli corpi (già definiti in partenza come 'diluiti'), le pratiche genealogiche hawaiane danno spazio al collettivo e al sociale".<sup>47</sup> Il canto di Ka'upu accompagna la ripetizione del coro da parte di Flanagan e Kaneali'i e gradualmente si sovrappone ad essa. Man mano che le voci di Flanagan e Kaneali'i sfumano, quella di Ka'upu aumenta in forza e volume, pur continuando ad essere accompagnata in sottofondo dagli Hapa, che suonano la melodia di *Pride* con il basso, la chitarra elettrica, acustica e ritmica, e la batteria.

Flanagan racconta il modo in cui è nata la versione degli Hapa: "Suonavamo durante l'intervallo della Hula Bowl (a Honolulu) ed era il Martin Luther King Day e anche, coincidenza, il centesimo anniversario del rovesciamento della monarchia alle Hawai'i. Così pensammo che era un buon momento per farla (con il canto di Charles Ka'upu)".<sup>48</sup> Per tre anni suonarono la canzone come pezzo di chiusura nei concerti prima di inciderla con il brano di Martin Luther King, Jr. che la chiude nel CD. Dopo il canto di Ka'upu, che va sfumando e scompare, la melodia di *Pride* continua per qualche secondo; poi vi si sovrappone un brano di un discorso di King che parla della storia e della giustizia, sempre con l'accompagnamento strumentale di *Pride*.

Flanagan descrive le ore di ascolto che ci vollero per scegliere dalla raccolta delle registrazioni di Martin Luther King l'estratto giusto. Nel discorso sulla storia, King proclama: "Io ti dico ora, Signore, la Storia è la lunga storia del passato. In un modo o nell'altro la giustizia è più forte del male. La Storia è la lunga storia del passato. Che la bontà sconfitta è più forte del male che trionfa [...] ci dice qualcosa". Nello scegliere questo brano, Flanagan nota che le parole di King sulla giustizia richiamano il concetto di "pono", centrale all'identità hawaiana.<sup>49</sup> Come dichiara in un'intervista riportata sul sito web degli Hapa, "la giustizia [è] un concetto centrale all'identità hawaiana, espresso nel motto dello stato delle Hawai'i: 'La vita della terra è perpetuata nella giustizia'". Nelle interviste, quando tratta i rapporti tra il concetto hawaiano di "pono" e l'uso che King fa della giustizia, Flanagan non affronta i modi in cui questo concetto è fondamentale per i movimenti per la sovranità, che certo preferirebbero tenere il *pono* ben distinto dallo stato e dall'appropriazione che esso ne ha compiuta. Tuttavia, la canzone in sé, con la giustapposizione che essa opera tra il canto di Ka'upu e l'orazione di King sulla giustizia, evoca la retorica dei movimenti hawaiani per l'autodeterminazione, congiungendo due lotte storiche e politiche distinte.

Gli incroci culturali di *Pride*, lungi dal cancellare i confini geopolitici e la speci-

---

**47.** J. Kehaulani Kauanui, "For Get" *Hawaiian Entitlement*, cit., p. 138.

**48.** [www.hapa.com](http://www.hapa.com).

**49.** Secondo quanto scrive Kame'eleihiwa in *Native Land and Foreign Desires*, "pono" "vie-

ne spesso tradotto come 'giusto', ma in realtà denotava un universo in perfetta armonia" (25). Benché *pono* non sia identico alla "giustizia" cristiana di King, la canzone degli Hapa suggerisce possibili nessi tra i due concetti.

ficità delle lotte per l'integrità culturale, li pongono in primo piano. Questa sofisticata mescolanza di diverse retoriche nazionali mette in crisi l'immagine del "nativismo" come fenomeno semplicistico e pericolosamente riduttivo spesso proposta dagli studiosi, nel loro privilegiare le forme ibride e la non-appartenenza descrivendo quello che Masao Miyoshi ha definito pessimisticamente "un mondo senza confini".<sup>50</sup>

*Pride* situa le Hawai'i all'incrocio tra forme diverse di nazionalismo: quello irlandese, volto al sovvertimento politico dello stato; quello del movimento per i diritti civili, la cui base culturalmente nazionalista cercava rimedi politici specifici alla mancanza di diritti e all'emarginazione sociale, economica e educativa dei neri. Anche se non si capisce bene dove gli Hapa collochino le Hawai'i in questo continuum di lotta, *Pride*, grazie al suo uso della retorica dei diritti civili di King e alle sue connessioni più specificamente nazionaliste, oppone resistenza a una facile assimilazione nel quadro americano e, nel suo unire l'amore e la lotta, può essere d'ispirazione a quanti lottano per la costituzione di una nazione hawaiana. Mentre mette in risalto la lingua e la cultura hawaiana, *Pride* suggerisce una genealogia alternativa ma complementare, che pone la sovranità *Native Hawaiian* in un rapporto d'alleanza con tutte le altre lotte per i diritti umani e la decolonizzazione.

### La resistenza nativa in un'economia globale

Le note interne alla copertina di *In the Name of Love* terminano con le parole "Mahalo e aloha a Outrigger Hotels and Resorts e a Hawaiian Airlines", con accanto il marchio Outrigger. Sarebbe facile leggere questa sponsorizzazione da parte delle *corporations* in termini esclusivamente ironici, come una prova della commercializzazione della cultura hawaiana da parte degli Hapa. L'uso dell'hawaiano, soprattutto la parola "aloha", richiama le strategie commerciali con cui lo Hawaii Visitors and Convention Bureau vende le isole e svende i valori hawaiani. Come nota Haunani-Kay Trask in questo stesso numero, nel condannare le multinazionali del turismo e il loro uso opportunistico della parola "aloha", primariamente "l'aloha è un sentimento e una pratica culturale che opera nel popolo e fra il popolo e la sua terra". Lo "aloha" degli Hapa per la Outrigger, corporazione che sfrutta i lavoratori locali e costringe alla chiusura gli hotel a proprietà e gestione hawaiana, e per le Hawaiian Airlines, che sono il veicolo del turismo, coinvolge inegabilmente il gruppo nel degrado culturale descritto da Trask. Analogamente, il fatto che la prima esecuzione di *Pride* si sia tenuta, accompagnata da un canto hawaiano, alla Hula Bowl, manifestazione turistica che fin dal nome mercifica la cultura hawaiana, è indice di come gli Hapa facciano il gioco degli interessi del ca-

50. Masao Miyoshi, *A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State*, in Rob Wilson e Wimal Dissanayake, a cura di, *Global/Local: Cultur-*

*al Production and the Transnational Imaginary*, Duke University Press, Durham and London 1996, pp. 78-106.

pitale turistico transnazionale. Questa lettura, però, non dà conto di come gli Hapa introducano in queste sedi *mainstream* elementi di opposizione culturale.

La coincidenza del centesimo anniversario del rovesciamento della monarchia hawaiana con la Hula Bowl dove fu eseguita *Pride* fornisce al prodotto culturale degli Hapa un'occasione di contestare la propria mercificazione. Quello della Hula Bowl è un pubblico misto, composto sia da turisti che da residenti alle Hawai'i. Gli spettatori del gioco si trovano per un momento faccia a faccia con una cultura hawaiana che non è un residuo del passato da mettere in scena per il loro divertimento, ma una forza attiva impegnata in una battaglia politica in corso. Per gli spettatori delle Hawai'i, la performance può rafforzare il sostegno alla causa della sovranità hawaiana, traendo la propria forza dalla destabilizzante capacità di prendere una canzone pop ben nota e straniarla in modo non solo da richiamare l'attenzione sul suo preesistente significato politico, ma anche da porre quel significato in rapporto a un terreno storico trascurato e a un conflitto politico in corso.

Ciò che emerge dalla nostra analisi è che, a differenza da quanto sostenuto da quei filoni di teoria dell'ibridismo e della globalizzazione che abbiamo criticato, rivolgere l'attenzione in modo troppo esclusivo alla distribuzione globale e ai significati che essa produce può portare a trascurare le forme d'intervento locale, per quanto effimere, che i prodotti e la produzione "transnazionale" consentono. Poiché la teoria dell'ibridismo tende ad assumere una posizione ironica rispetto ai processi di transnazionalizzazione, il modo ovvio di leggere gli Hapa da tale prospettiva sarebbe quello di concentrarsi cinicamente, per esempio, su come la popolazione di New York City possa fare del radical chic consumando prodotti culturali che fanno di Hawai'i.<sup>51</sup> Nel denunciare come tutte le varianti culturali siano ormai divenute parte di un "gigantesco parco a tema o centro commerciale", Masao Miyoshi scrive:

Per quanto sovversive siano all'inizio, le varianti verranno appropriate in modo aggressivo da qualche ramo del consumismo, come l'intrattenimento e il turismo, come è accaduto per la musica rap, i graffiti, o anche la musica classica e le arti. La Cable TV e la MTV dominano il mondo in modo assoluto. Lo svago e il turismo sono di per sé colossali industrie transnazionali. Il ritorno all'"autenticità" [...] è una strada sbarrata. Non c'è più niente del genere in gran parte del mondo.<sup>52</sup>

Il pessimismo di Miyoshi non è del tutto infondato. Quel che la sua condanna della disseminazione e del consumo trascura – e che invece *Pride* degli Hapa e *Regarding Waffles* di Balaz dimostrano – è la capacità che i prodotti culturali hanno di suscitare resistenza nei loro luoghi localizzati di produzione.

Queste opere ci consentono anche di comprendere meglio il ruolo della resistenza nativa espressa in forme culturalmente miste. Quando i teorici postcolonia-

---

51. Talvolta critiche di questo tipo sono necessarie e importanti anziché semplicemente ironiche o ciniche: cfr. p. es. Shuhei Hosokawa, "Salsa No Tiene Frontier": Orquesta de la Luz

and the Globalization of Popular Music, "Cultural Studies" 13, 3 (1999), pp. 509-534.

52. Masao Miyoshi, *A Borderless World?*, cit., pp. 94-95.

li ignorano la cultura e la politica che stanno dietro agli elementi indigeni, essi corrono il rischio di annettere l'indigeno alle formazioni statali dominanti o alle formule alla moda sulla "world culture". Il postcolonialismo deve prestare maggiore attenzione alle lotte dei popoli nativi, particolarmente nei siti coloniali che non hanno ancora raggiunto lo status di stato-nazione. Questi pongono ordini di problemi particolari. Le concezioni postnazionali della soggettività non possono servire a delegittimare le rivendicazioni politiche, o a depoliticizzare le espressioni culturali, di quei gruppi nativi che operano per affermare la propria sovranità. La politica e la cultura native non si possono sussumere in un unico domicilio globalizzato ed eterogeneo, né assimilare a un desiderio ingenuo di tornare a un passato pre-contatto. Se la critica postcoloniale deve essere responsabile, se non rivoluzionaria nei suoi effetti, il minimo che tutti quelli tra noi che non sono nativi possono fare è riconoscere il fatto che la prima richiesta dei popoli nativi è il diritto all'autodeterminazione.

*Pride* degli Hapa e *Electric Laulau* dimostrano la forza di una produzione culturale localizzata capace di fare i conti con il passato coloniale delle Hawai'i e con l'aspirazione dei *Native Hawaiians* a un futuro indipendente. L'uso che essi fanno di forme provenienti da altri contesti geopolitici e delle tecnologie musicali e di diffusione di massa è indice di una mescolanza culturale che insiste sul fatto che "noi siamo *qui* e siamo anche *lì*" in termini sia spaziali che temporali. Opere del genere rappresentano filoni cruciali all'interno di una cultura di resistenza in senso lato, essa stessa costantemente intenta a teorizzare la propria posizione tra un passato che non è reificato ma continua ad avere una presenza attiva e la minaccia di annullamento in un futuro globalizzato, transnazionale e capitalista.