



Emanuele Battiniello

**“Il corpo è una lama
che si affila tagliando”**

**Autobiografia, corporeità e postmemoria
nelle opere di Ocean Vuong**

LE BALENE
STUDI DI LETTERATURA AMERICANA COMPARATA
17

Collana diretta da Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

Le balene – Studi di letteratura americana e comparata
Collana diretta da
Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

... What am I that I should essay to hook the nose of this leviathan!

Una collana intitolata all'animale letterario più famoso degli Stati Uniti, ma anche ispirata al suo vagare senza confini. Libri di studiosi emergenti ma anche di naviganti di lungo corso, uniti dal desiderio di tuffarsi in profondità e di sperimentare nuovi percorsi.

Tutti i volumi sono sottoposti a *double-blind peer review*

Emanuele Battiniello

“Il corpo è una lama
che si affila tagliando”

Autobiografia, corporeità e postmemoria
nelle opere di Ocean Vuong

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2025 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 979-12-5613-042-9 (versione cartacea)
ISBN 979-12-5613-043-6 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Ringraziamenti	7
Introduzione	11
1. IL CAMPO LETTERARIO ETNICO	17
1. Ricezione dell'opera o della vita di Ocean Vuong?	17
2. Performance di autorialità etnica	24
3. Fotografia come posa autoriale	35
2. NIGHT SKY WITH EXIT WOUNDS	43
1. Auto-mito-poiesi come <i>Postmemory</i>	43
2. Omero rifugiato e la città che brucia	46
3. <i>Fatherwriting</i> : tentativi di scrivere [il padre]	57
4. Oltre il corpo come metafora	77
5. Anatomia del corpo paterno: <i>embodiment, evidence, hunger</i>	81
3. ON EARTH WE'RE BRIEFLY GORGEOUS	111
1. Estetica del frammento: dalla poesia al romanzo	111
2. Autofiction parte I: <i>Staging the letter</i>	125
3. Autofiction parte II: <i>Staging Reading, Performing Writing</i>	141
4. <i>Coming of Age / Coming Out</i>	161

4. <i>TIME IS A MOTHER</i>	195
1. Lutto privato e collettivo	195
2. Corpo animale / Corpo di carta	210
3. Conclusione: <i>Dear Rose</i>	225
Bibliografia	231

Ringraziamenti

Questo lavoro di ricerca ha origine in una tesi di laurea magistrale discussa all'Università di Napoli "L'Orientale". Durante la ricerca che l'ha generata, e durante il periodo di successiva rielaborazione che mi ha permesso di trasformare la tesi in una ricerca in forma di monografia, ho avuto la fortuna di essere seguito, affiancato e supportato da alcune persone che hanno reso la realtà di questo libro una possibilità altrimenti impensabile.

Le idee che costellano queste pagine hanno materialmente preso forma negli Stati Uniti: un ringraziamento dovuto va all'International Forum for U.S Studies, a Jane Desmond e Virginia Dominguez, che mi hanno dato la preziosa opportunità di trascorrere un periodo di ricerca come studente in visita presso la University of Illinois Urbana-Champaign. Lì ho avuto modo di incontrare e dialogare con Ramón Soto-Crespo e Tim Dean, i cui suggerimenti e le cui conversazioni sono stati stimoli cruciali nel donare fondamenta solide al mio lavoro.

Il ringraziamento più sentito va alla professoressa Donatella Izzo, colei che ha creduto da principio nel valore delle mie idee. Le basi teoriche e l'entusiasmo che animano queste pagine sono frutto delle sue lezioni di letteratura americana che ho avuto il privilegio di frequentare a "L'Orientale", il migliore allenamento critico che uno studente possa desiderare durante gli anni dell'università. Mi permetta di rimarcare quanto sia raro essere seguiti da un docente

anche nei momenti successivi alla propria laurea: la forma di questo testo porta in sé non solo i suoi suggerimenti in forma di idee, ma anche l'attento lavoro di correzione e di indirizzamento che ha saputo darmi, non facendomi mai sentire abbandonato in un'impresa che mi è parsa tanto più grande di me. Di questo (e di tante altre cose) le sarò infinitamente grato. Questo libro esiste *davvero* perché mi ha aiutato lei a visualizzarlo, comporlo, dargli un corpo.

Un caloroso ringraziamento va a Vincenzo Bavaro, il mio correlatore, il cui lavoro di ricerca come critico, citato anche nelle pagine di questo volume, è stato fondamentale per trovare un lessico critico adeguato a intraprendere la stesura di questo libro.

Un ringraziamento sconfinato va a tutta la mia famiglia, il mio porto sicuro. Ad Angelina Amendola e Giuseppe Battiniello, i miei genitori, che mi hanno supportato tanto nel mio percorso accademico quanto nella mia crescita di vita in generale: la vostra intelligenza e sensibilità, la vostra cura nello scegliere le parole, il vostro coraggio nell'incarnare modelli di vita dal pensiero indipendente, è tutto presente in queste pagine. Grazie di essere sempre presenti per me, di avermi seguito e di continuare a seguirmi con pazienza e amore nella confusione della vita: la mia gratitudine nei vostri riguardi è immensa, ben più grande di quanto potrei mai esprimere a parole. Siete il centro che salda le idee di questo libro.

A Luisa Battiniello e Aurora, le piccole grandi donne che mi accompagnano nella vita di tutti i giorni: è meraviglioso crescere insieme a voi, il vostro bene mi alimenta e mi tiene in equilibrio più di quanto immaginate.

Un ringraziamento affettuoso va a Miranda, Nicola, Antonella, Ciro, Cristian e Ivan: tutti voi siete fondamentali tasselli del mio essere, il vostro caldo abbraccio mi rende fiero di appartenere a questa famiglia. Il senso di appartenenza e di comunità che sento con tutti voi è un dono che sono fortunato ad avere, sconfinato in queste pagine.

Senza la presenza e l'affetto dei miei amici, che mi hanno donato occhi nuovi per guardare il mondo, molto delle domande che animano questa ricerca non si sarebbero neanche formate nella

mia testa: grazie a Giorgio Fichera, Giustina Silvestro, Ivan Esposito, Lucia Abbatiello, Rosa Bevilacqua. A voi devo il privilegio di avere un orecchio pronto ad accogliere il mio groviglio interiore, da anni oramai.

Introduzione

Night Sky with Exit Wounds è stato pubblicato nel 2016, tra i libri di poesia più acclamati di quell'anno.¹ Il successo dell'autore Ocean Vuong, vincitore del Whiting Award nel 2016, del Forward Prize for Best First Collection nel 2017, e del prestigioso T.S. Eliot Prize nel 2018, diventando il più giovane scrittore mai premiato, a soli 29 anni, esemplifica fin dalle prime battute la sua posizione di prodigio della letteratura anglofona contemporanea. Tale status verrà ulteriormente consolidato dal successo del suo primo romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*, pubblicato nel 2019, e il conferimento nello stesso anno del MacArthur "genius" grant.² L'ultima raccolta pubblicata dall'autore nel 2022 è *Time Is a Mother*, che continua i nuclei tematici dei lavori precedenti alla luce della scomparsa della madre nel 2019 (pochi mesi dopo la pubblicazione del romanzo), e con il sopraggiungere della pandemia COVID-19, una meditazione in forma di poesie sull'inscindibilità di lutto privato e collettivo.

¹ Alexander Chee, "Sound of Silence", *BON Magazine*, 71 (Autumn/Winter 2016), <https://bon.se/magazine/bon-71/sound-of-silence/>.

² Un investimento donato dalla McArthur Foundation che ha affermato dello scrittore: "Still early in his career, Vuong is a vital new literary voice demonstrating mastery of multiple poetic registers while addressing the effects of intergenerational trauma, the refugee experience, and the complexities of identity and desire". <https://www.macfound.org/fellows/class-of-2019/ocean-vuong>.

Ricordare l'ascesa stellare di Vuong come scrittore *Vietnamese American* non risulta interessante solo per ragioni di completezza, ma è necessario per comprendere il movente del suo corpus: il suo successo nel mercato letterario americano, l'essere diventato l'interprete della lingua inglese per la sua famiglia vietnamita, essere il primo a laurearsi e insegnare scrittura creativa alla University of Massachusetts Amherst, non sono solo elementi materialmente ed economicamente abilitanti alla scrittura dell'autore ma figurano come motivi ricorrenti nella sua opera, sistematicamente interrogati nelle loro implicazioni profonde. Vi è un impulso decostruttivo e metaletterario che permea la sua scrittura, una vigilanza costante sulla lingua – mai considerata come un elemento naturale già dato ma frutto di uno sforzo artificiale e artigianale, *craft* – e una insistente messa in discussione del potere della letteratura di rappresentare l'esperienza vissuta. Questa strumentale paranoia, questo sguardo (auto)interrogante, sarà rivolto alla Storia americana, ai generi letterari, e ai corpi minoritari che abitano le sue architetture testuali.

In questo lavoro di ricerca, monograficamente dedicato all'autore *Vietnamese American*, propongo una lettura unitaria dei lavori fino a questo momento pubblicati da Ocean Vuong, riconoscendo, da un lato, la fitta rete di relazioni che legano le opere l'una all'altra a livello intertestuale, generando un macrotesto coerente e progettualmente coeso; dall'altro, avvalendomi della letteratura critica sviluppata attorno ai concetti di Autofiction, Corporeità e Postmemoria, mi propongo di portare alla luce delle questioni tematiche fondamentali tematizzate dalla scrittura dell'autore, che rendono i suoi testi di cocente interesse per comprendere le dinamiche odierne del mercato letterario statunitense.

L'obiettivo di questo lavoro monografico è interrogare le ragioni del successo dell'autore nel panorama letterario contemporaneo, tentando di individuare e commentare alcuni degli elementi intratestuali che ne hanno sancito il successo *mainstream*; d'altro canto, ritengo fondamentale esaminare le dinamiche extratestuali relative alla ricezione dei testi prodotti dagli autori identificati come “etnici”. Tenterò, dunque, di articolare una lettura critica dei testi di

Ocean Vuong basata sul riconoscimento di una precisa estetica e strategie formali ricorrenti, descrivendo come la voce dell'autore sia in costante dialogo critico con l'idea di autobiografia etnica nello specifico, e con l'etichetta di "etnico" in generale. Oltre a richiamare l'attenzione sui componimenti in sé, lasciandone emergere complessità e stratificazioni attraverso le pratiche di *close reading* contestualizzato, l'intento è di offrire una lettura alternativa del corpus di opere dell'autore, che non si accontenti di incasellare l'autore in etichette scivolose, instabili e limitanti come *Asian American*, *Vietnamese American*, autore *queer* o scrittore diasporico: Ocean Vuong abita tutte queste differenti posizioni in maniera consapevole e intersezionale; una lettura che tenga conto del potenziale dell'autore non può che misurarsi con la sovradeterminazione di questi *marker* identitari, e con la capacità idiosincratca di Vuong di identificarsi (e disidentificarsi) con esse.

La struttura quadripartita del libro vede un primo capitolo dedicato ad una breve ricostruzione del dibattito critico sulla letteratura etnica, un secondo capitolo incentrato sull'analisi di numerosi componimenti contenuti nella raccolta *Night Sky with Exit Wounds*, un terzo capitolo dedicato al romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*, e un quarto capitolo conclusivo orientato sull'ultima raccolta pubblicata dall'autore, *Time Is a Mother*.

Sebbene ogni capitolo abbia il suo focus su di un'opera distinta, la mia analisi ha come intento esplicito il legare in un continuum la scrittura poetica a quella in prosa, delineando un percorso di rimandi interni che mi permette di inserire citazioni agli altri testi dell'autore per meglio illuminare il significato progettuale dell'intero corpus di opere di Vuong: questo movimento di simultanea apertura e definizione dei limiti delle singole opere è un mio personale tentativo di emulare il movimento tra il livello diegetico e metadiegetico dei testi messo in atto dall'autore, che nella sua scrittura allude costantemente alle dinamiche extratestuali che danno forma ai suoi testi e lascia trasmigrare simboli identici da un'opera all'altra, amplificandone progressivamente la densità semantica e creando un immaginario personale ricorrente.

Come spiego nel primo capitolo, la fruizione delle opere degli autori “etnici” viene posta sotto la lente problematica del consumo capitalistico della loro vita, in un fenomeno di reificazione della figura autoriale che vede un conseguente appiattimento della ricezione da parte di lettori e critici: il lavoro delle soggettività minoritarie viene relegato meramente all’eccezionalità delle proprie circostanze biografiche, a null’altro che la propria condizione identitaria di minoranza. I testi degli autori “etnici” vengono quindi recepiti con l’aspettativa della trasmissione di un chiaro messaggio sociopolitico, spesso in linea con un’idea astratta d’inclusione tipica dei discorsi multiculturalisti statunitensi, che fanno equivalere un’idea di rappresentazione ed esposizione a un atto politico capace di risolvere l’oppressione strutturale. Dimostrerò nelle pagine che seguono come nel suo corpus di testi Ocean Vuong sia capace contemporaneamente di abbracciare e decostruire dall’interno la topologia del romanzo etnico, creando delle opere che se superficialmente appaiono come il prototipo perfetto della letteratura etnica, a un’analisi attenta e dedicata rivelano un interessante lavoro di rinegoziazione dei limiti del campo letterario etnico.

Il titolo di questo volume, “Il corpo è una lama che si affila tagliando” è la traduzione italiana dei versi “the body is a blade that sharpens / by cutting”, contenuti nella poesia “Headfirst”: ho scelto questi versi in particolare, con il richiamo alla dimensione del corpo, poiché è proprio quest’ultimo il punto d’accesso privilegiato che ho scelto per navigare le opere dell’autore. Rintracciando la rilevanza dell’elemento materico e corporale all’interno delle liriche e del romanzo, si delinea una scrittura idiosincraticamente “corpocentrica” dell’autore *Vietnamese American*, ed emerge come nelle mani di Ocean Vuong il corpo si configura come uno stratificato significativo, un sito di potere in cui viene resa leggibile la sovradeterminazione di forze storiche che legano la storia della guerra in Vietnam all’America contemporanea. L’autore non si limita a richiamare una presunta universalità del corpo come metafora astratta, ma evoca e interroga i meccanismi storici che hanno costituito e segnato i corpi dei rifugiati. Il sottotitolo che ho

scelto, “Autobiografia, Corporeità e Postmemoria” configura una triade di elementi legati tra loro, e saldati proprio nel corpo come significante, che figurano come un *refrain* nella mia analisi; queste tre prospettive mi permetteranno di illustrare come le opere di Ocean Vuong, nella loro diversità formale, sono tutte costantemente impegnate in uno smantellamento deliberato della macchina di *mythmaking*, muovendosi in un terzo spazio produttivo tra realtà e finzione, sostanziato nella scelta dell’autofiction.

1. IL CAMPO LETTERARIO ETNICO

1. Ricezione dell'opera o della vita di Ocean Vuong?

Nella sua recensione di *Time Is a Mother* sul *Columbia Journal of Literary Criticism* dal titolo “The Cult of Vulnerability”,¹ Annelie Hyatt nota come le poesie pubblicate nel 2022 siano in qualche modo “much rougher around the edges” rispetto a quelle contenute in *Night Sky with Exit Wounds*, la prima raccolta di Ocean Vuong, e spiega tale cambiamento di stile legandolo alle aspettative che il pubblico di lettori fa gravare sugli scrittori *Asian American*:

That Asian American artists must offer an emotional service to the public is unique to their community: while it is true that all art has become more individualized in the 21st century, the demand placed on Asian American artists to soothe emotional turmoil aligns with their historical role in the economy, which has largely revolved around service jobs such as laundry, therapeutic, and nail salon work. The stereotype of Asian hospitality has fueled the implicit belief that Asian American art *should* require the

¹ Annelie Hyatt, “The Cult of Vulnerability: A Review of Ocean Vuong’s *Time Is a Mother*”, *Columbia Journal of Literary Criticism* (May 2022), <https://c-j-l-c.org/portfolio/the-cult-of-vulnerability-a-review-of-ocean-vuong-s-time-is-a-mother%E2%80%A2%BC/>.

artist to sacrifice a part of herself for the emotional catharsis of the consumer.²

Il “culto della vulnerabilità” a cui l’autrice fa riferimento potrebbe riferirsi tanto a caratteristiche formali dell’opera di Vuong (come lo stile confessionale rintracciabile sia nelle poesie che nel romanzo, con la sua forma epistolare aperta) quanto agli effetti extratestuali delle strategie adottate dall’autore nella sua scrittura: come la critica sottolinea, nella scrittura poetica contemporanea la *self-disclosure* pare essere diventata un imperativo a cui uno scrittore che desidera avere successo non può sottrarsi. Vi è un vero e proprio “culto del poeta” che la critica riconosce essersi sviluppato attorno alla *public persona* di Vuong, così come ricevuta e idealizzata su internet (nell’articolo sono citati alcuni commenti sulla piattaforma *Goodreads*), che ci rivela come ad avere rilevanza per il successo dello scrittore non sia solo la sua opera ma la trasmissione quasi agiografica della vita dell’autore asiatico, offerta a uso e consumo della fame del pubblico. Hyatt commenta lo scarto tra *Night Sky with Exit Wounds* e *Time Is a Mother*, rispettivamente la prima e la seconda raccolta poetica di Vuong, nei termini di un investimento da parte dei lettori nella biografia dell’autore, affermando che l’ultima raccolta “demands its readers to fill through a detailed knowledge of the events of the author’s life”.³ Sebbene io ritenga fondata l’intuizione che vi sia una tensione con il genere autobiografico che lega di rimando tutte le opere di Ocean Vuong, non sono d’accordo con la critica all’adozione da parte del poeta della propria vita come materiale. A detta di Hyatt, la vita rimaneggiata da Vuong oscura la forma del testo, e sottolinea che tanto per i critici quanto per i lettori sono le difficoltà, le battaglie e la sofferenza costitutive della biografia dell’artista a divenire rappresentative dell’opera, ancor più del testo in sé. A mio parere, l’autore gioca in realtà in maniera intelligente,

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

consapevole, e direttamente provocatoria con il successo dei suoi lavori precedenti, come diventerà evidente soprattutto a partire dal romanzo, e nella seconda raccolta poetica. Tuttavia, riconosco come assolutamente centrato il commento sulle aspettative che gli scrittori di discendenza asiatica incontrano nel mercato letterario statunitense: tali osservazioni riecheggiano il più generale dibattito sulla posizione critica dello scrittore etnico alla mercè del mercato letterario americano, come fotografato emblematicamente nel saggio di Sau-Ling Cynthia Wong dal titolo “Autobiography as Guided Chinatown Tour?”, del 1999. Sebbene il saggio muova le mosse specificatamente dalla fortuna del romanzo *The Woman Warrior* (1976) e dalle accuse all’autrice Maxine Hong Kingston di *selling out*, di “svendita della propria etnia” da parte dei critici asiaticoamericani, è l’autrice stessa del saggio a riconoscere come “the critical issues raised in this debate [...] lie at the heart of any theoretical discussion of ethnic American autobiography in particular and ethnic American literature in general”.⁴ I punti fondamentali del dibattito, di cui riconosco l’urgenza e l’attualità anche nel contesto contemporaneo, concernono la relazione tra *fiction*, autenticità e comunità etnica: il romanzo di M. H Kingston venne distribuito commercialmente come *non-fiction* generando accuse da parte di personalità di spicco nelle *Asian American pen wars* come Frank Chin, che definì il romanzo come “written with white acceptance in mind”⁵ in quanto la scelta dell’autobiografia, arricchita di elementi dichiaratamente virtuali e di *fiction*, la rielaborazione del folclore, e la traduzione di termini cinesi in inglese (ritenuta imprecisa e approssimativa) sembravano voler appagare l’appetito per l’esotico e per l’autentico dei lettori bianchi. La critica centrale di Chin, condivisa da altri critici e scrittori “militanti”

⁴ Sau-Ling Cynthia Wong, “Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston’s *The Woman Warrior* and the Chinese American Autobiography Debate”, in *Maxine Hong Kingston’s The Woman Warrior: A Casebook*, Ed. Sau-ling Wong (New York: Oxford University Press, 1999), p. 29.

⁵ Citato da Wong, p. 35.

della coalizione asiaticoamericana, riguardava soprattutto il ruolo della scrittrice asiatica in relazione alla sua comunità etnica di appartenenza: la rappresentazione della comunità asiatica in America passava attraverso l'auto-rappresentazione del singolo individuo, su cui grava il compito politico di rappresentare sotto una luce positiva il microcosmo etnico di appartenenza, il cosiddetto *burden of representation*. Chin vede con sospetto il lavoro fortemente immaginativo che Kingston attua sul genere autobiografico, e considera l'immagine della comunità *Chinese American* emersa nella sua autobiografia come una sorta di tradimento ai danni del proprio gruppo etnico, affermando che “Chinese American writers cannot afford to wash the culture’s dirty linen in public”.⁶

Analizzando punto per punto le critiche mosse dagli stessi critici asiaticoamericani a Kingston, Wong mostra come le pressioni sullo scrittore etnico non sono solo date dal contesto sociopolitico esterno al testo, dall'orizzonte delle aspettative dei lettori e critici bianchi negli Stati Uniti, ma vengono anche dall'interno della propria comunità etnica, che obbliga lo scrittore all'autocensura, a incarnare la figura del *representative of the whole community* suo malgrado. Il rapporto tra l'Io autobiografico delle narrative etniche autobiografiche e la pressione comunitaria viene quindi a profilarsi in questo modo: “the self is epistemologically underprivileged, not privileged: to discover the validity of its private truths, it must appeal to the arbitration of the community (however defined) [...] A series of mutually incompatible demands on ethnic autobiography follows from the tenets outlined above”.⁷ L'uso della prima persona singolare, il ricorso all'esperienza autobiografica – sebbene rimaneggiata da elementi finzionali, – creano una tensione complessa tra il rischio di divenire “a friendly guide to an exotic culture”⁸ per il lettore bianco o un traditore antagonistico alla propria comunità. L'elemento autobiografico si rivela una bomba

⁶ *Ibid.*

⁷ Wong, “Autobiography as Guided Chinatown Tour?”, pp. 37-38.

⁸ Wong, “Autobiography as Guided Chinatown Tour?”, p. 39.

a orologeria, e i limiti distinti tra finzione e *memoir* non così netti: l'invito a una lettura autobiografica è più denso di conseguenze di quanto sembri in apparenza.

Continuando a riflettere sugli “incompatible demands” sopracitati, una critica tagliente, cronologicamente più recente, e in sintonia con le dinamiche dell'autobiografia etnica fino ad ora individuate è quella dello scrittore, saggista e *memoirist* Viet Thanh Nguyen, che dedica nella sua raccolta di saggi *Nothing Ever Dies* un capitolo⁹ a quella che definisce come “the impossible situation”¹⁰ dell'*ethnic writer*. Innanzitutto, egli definisce l'etichetta di “etnico” come “the box that contains all sorts of troubling content”,¹¹ riconoscendo che “what brought these so-called ethnics to America are usually difficult experiences, and more often than not terrible and traumatizing ones”.¹² Caratteristico di questo tipo di letteratura è il percorso dal silenzio alla vocalizzazione, il ciclo “from silence to speech”¹³ che pare implicitamente confermare, in maniera paradossale, l'eccezionalismo e la benevolenza americani. La possibilità di essere ascoltati nel mercato, la possibilità di avere una voce, è dunque condizionata: lo scrittore minoritario è costretto a capitalizzare sul proprio vissuto traumatico per attrarre l'attenzione dei lettori e in qualche modo pacificare il dilemma etico al cuore dei lettori bianchi – convinti che leggere delle esperienze dell'Altro sia in qualche modo una forma di conoscenza e assoluzione rispetto alla storia della violenza imperialista americana; Nguyen inquadra le aspettative dei lettori bianchi sotto il profilo etico, descrivendone il bisogno di *reconciliation and closure*.¹⁴ Nel caso specifico della Guerra in Vietnam e della letteratura di produzione vietnamita americana che ne eredita il lascito, viene a crearsi un'insanabile

⁹ Viet Thanh Nguyen, *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2016), pp. 193-222.

¹⁰ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 202.

¹¹ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 199.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 205.

opposizione binaria che vede l'essere vittima (*victimhood*) opposta all'aver una voce, avere la possibilità di diventare uno scrittore:

On the one hand, when literature speaks of the war and the harm done to the Vietnamese, the Vietnamese are victims. On the other hand, the existence of the literature seems to prove that America ultimately fulfilled its promise of freedom, giving the Vietnamese a voice. These problematic scenarios of being victim or having a voice place the ethnic author into an impossible situation.¹⁵

Ad aggravare la situazione per gli scrittori vietnamiti vi è anche la scarsità numerica di opere marcatamente *Vietnamese American*, per cui l'accesso ai mezzi di produzione della propria storia personale è un vero e proprio campo di battaglia da cui dipende la sopravvivenza della memoria, tanto propria che delle altre persone di discendenza vietnamita. Nguyen interpreta questa impossibilità di criticare in maniera radicale la storia della violenza imperialista statunitense e la *foreign policy* americana in termini di un problema di *affirmation*: “Vietnamese American literature will often bring up the failure of American ideals during the war. While simultaneously affirming how America rescued refugees from that war”.¹⁶ Ne consegue l'imporsi di una impossibilità di fondo di trascendere la posizione di *victimhood* da parte degli scrittori *Vietnamese American*, che possono essere critici fino a un certo punto, che possono parlare ma pagando il caro prezzo di dover autocensurare gli aspetti più giustamente radicali della loro denuncia. L'etichetta di *ethnic writer* diviene così una trappola insidiosa, così come aveva delineato Wong nel dibattito sulla scrittura autobiografica *Asian American*, quasi un trentennio prima di Nguyen. Similmente egli sottolinea il potere suggestivo dell'etichetta *ethnic* che fa collassare la distinzione tra autore e narratore, così che l'autore etnico appare come portavoce autentico della comunità,¹⁷ e la sua corporeità (il

¹⁵ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 202.

¹⁶ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 204.

¹⁷ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 210.

corpo dello scrittore vero e proprio, in termini tanto di razza ed etnia quanto di genere) risulta immischiata e inestricabile dalla sua produzione testuale.¹⁸ Da scrittore etnico egli stesso, Viet Thanh Nguyen invita a un lavoro di lettura critica e di produzione consapevole del perimetro e delle dinamiche di questa *ethnic trap* così descritta:

This [ethnic] author should be rightfully paranoid about being caught in so-called ethnic literature's defining dilemma, which is to talk about only one thing, the one grief that can be possessed, worn, and hawked. While the literary industry sees the ability to tell one's story with one's own voice as a sign of humanity, it is also the mark of inhumanity, as both the ethnic author and the ethnic story become commodities sold and sold out.¹⁹

Questa forma di sospetto deve essere affiancata alla capacità di trascendere la singolarità del proprio vissuto, della propria esperienza personale e intraetnica di violenza, in modo da connettere le *lines of oppression* (vale a dire: confrontare il proprio vissuto intereticamente) in modo da rivelare la violenza imperialista, il razzismo e la disparità di classe come problemi strutturali in seno alla democrazia americana, e non esperienze eccezionali, inspiegabili e isolate. Nelle parole di Viet Thanh Nguyen: "Victimization is not a lonely experience but is shared".²⁰ La storia del Vietnam, sciolta dalla retorica eccezionalista, risulta non come un'aberrazione irrazionale e disumana ma come il prodotto calcolato della *war machine* americana e del *military-industrial complex* "that would prefer refugees to think of their stories as immigrant stories".²¹

¹⁸ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 211.

¹⁹ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, pp. 217-218.

²⁰ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 218.

²¹ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 221.

2. *Performance di autorialità etnica*

Il dibattito che ho fin qui ricostruito, avvalendomi di alcuni contributi critici che hanno esemplificato e problematizzato gli elementi costitutivi del dibattito critico sulla letteratura etnica, mi permette di illuminare la maniera in cui il corpus di opere di Ocean Vuong è stato recepito, dal suo brillante esordio a oggi, proprio alla luce di tali dinamiche, che vedono l'identità sociale dello scrittore come inscindibile dalla sua produzione testuale. Per capire il successo della sua opera è quindi necessario interrogare i meccanismi del mercato editoriale americano e le modalità con cui Vuong si relaziona a esso, dentro e fuori dai suoi testi.

Fondamentale a questo scopo saranno le suggestioni e riflessioni basate sull'analisi che Vincenzo Bavaro fa della letteratura etnica nel suo libro *“Una storia etnica”?: capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti*.²² La “letteratura etnica” è definita come un campo relativamente autonomo, in cui “una delle maggiori aspettative che operano su uno scrittore, o su un testo, identificati come ‘etnici’ – a prescindere dalla tematica, dalla tecnica e dalla qualità letteraria del testo individuale – sia che esso debba restituire l'immagine della propria ‘etnicità’ attraverso modalità che siano approvate dal campo”.²³ Lungi dal considerare lo scrittore come vittima di un meccanismo che lo svuota da qualsiasi *agency*, incastrandolo in un sistema in cui la visibilità dell'aspetto razziale/etnico è coercitivo e ineluttabile, Bavaro intende l'etnicità come una forma di capitale simbolico a cui dà il nome di “capitale razziale”.²⁴ Gli scrittori creativi etnici trovano quindi molteplici e contestuali strategie di investimento nella propria differenza, in modo da poter negoziare in maniera fruttuosa la leggibilità degli aspetti etnici della propria opera e del proprio vissuto.

²² Vincenzo Bavaro, *“Una Storia Etnica”?: Capitale culturale e Performance Etnica nella letteratura degli Stati Uniti* (Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2013).

²³ Bavaro, *“Una Storia Etnica”?*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*

Ocean Vuong, in quanto scrittore di discendenza vietnamita, è chiamato a confrontarsi direttamente con questi aspetti del mercato editoriale. In diverse interviste e recensioni in occasione della pubblicazione del romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous* viene evocata dai critici l'etichetta di *Great American Novel*,²⁵ ancor più sorprendente (a parere di questi ultimi) perché associata alla figura di un autore immigrato e dichiaratamente omosessuale. Vuong commenta con consapevole lucidità questa etichetta, in un'intervista per il *Guardian* nel 2019:

the Great American novel is charged with the responsibility to be the monolithic statement of a generation; for me a more faithful enactment of such a statement would be disintegration, and I knew that I wanted to write a novel that fell apart, I didn't want to arrive whole, I didn't want to step on the stage complete – give an oratory dictation of what it's like to be an American as a queer person, as an immigrant.²⁶

Citando l'idea di una responsabilità che grava sullo scrittore, che viene interpellato suo malgrado come *spokesperson* di una certa comunità, tanto in senso etnico, sessuale o generazionale, Vuong dichiara una precisa volontà contraria, arrivando ad abbracciare l'idea di disintegrazione come scelta formale della sua scrittura, definendo il suo primo romanzo come un testo che si sfalda su se stesso nell'atto stesso di prodursi. Tuttavia, nella tensione tra le dichiarazioni di intenti autoriali (la volontà appunto di rifuggire da

²⁵ L'etichetta coniata da John William De Forest nel suo saggio del 1868 si riferisce ai romanzi che sono stati storicamente oggetto di discussione critica, e quindi parte del canone letterario; il termine si riferisce a quei romanzi che incarnano quintessenzialmente lo spirito americano e la specificità della vita negli Stati Uniti, e trova ancora oggi un certo uso come categoria più pubblicitaria che critica (proprio per la sua genericità e vaghezza).

²⁶ Claire Armitstead et al., "Ocean Vuong and the new Great American Novel", *The Guardian books podcast* (23 July 2019) <https://www.theguardian.com/books/audio/2019/jul/23/ocean-vuong-and-the-new-great-american-novel-books-podcast>.

certi meccanismi che equiparano l'autore singolo come metonimia della sua comunità etnica di appartenenza) e la ricezione della sua immagine pubblica è inequivocabile l'attenzione e il peso dato alla sua storia personale, evidente pure nella continua enfasi sull'eccezionalità della sua biografia, osannata nei titoli suggestivi dati alle sue interviste: basti citarne ad esempio due di *The Guardian* che hanno come intestazione “*As a child I would ask: what's napalm?*”²⁷ – e “*War baby: the amazing story of Ocean Vuong, former refugee and prize-winning poet*”.²⁸ È palpabile come questi titoli strizzino l'occhio al fascino esotizzante della guerra in Vietnam (reificata come un artefatto storico disinfettato dal suo portato conturbante) e all'attrattiva di una figura marginale, un *outcast* di cui seguire morbosamente le vicende personali.

La mia impressione è che il valore letterario dell'opera di Vuong arrivi in secondo piano rispetto alla percepita eccezionalità del suo vissuto, o addirittura sia indistinguibile da quest'ultimo: il corpus delle opere di questo autore pare portare in sé il corpo fisico dell'autore. Chiaramente, il vissuto autoriale di cui parlo non è solo la sua biografia in senso stretto: Vuong non può non essere razzializzato nel momento in cui si affaccia nel mercato letterario statunitense, e la sua differenza razziale e la sua discendenza etnica sono costantemente date per scontato, invocate nella discussione della sua attività creativa. Il discorso si complica ulteriormente se si tiene conto che l'opera di Vuong, a partire dalla sua prima raccolta poetica, si misura con un accentuato autobiografismo: è egli stesso a mettere al centro il suo vissuto in un mercato letterario che chiede esattamente ciò all'autore etnico. Nella mia analisi interrogherò ed esplorerò gli aspetti della scrittura di Vuong che

²⁷ Emma Brockes, “Ocean Vuong: ‘As a child I would ask: What’s napalm?’”, *The Guardian* (22 July 2019) <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/09/ocean-vuong-on-earth-we-are-briefly-gorgeous-interview>.

²⁸ Claire Armitstead, “War baby: the amazing story of Ocean Vuong, former refugee and prize-winning poet”, *The Guardian* (3 October 2017) <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/03/ocean-vuong-forward-prize-vietnam-war-saigon-night-sky-with-exit-wounds>.

mi sembrano consapevolmente commentare, giocare e simulare questo aspetto di “consumo” della vita di un autore razzializzato: l'autore si muove nel perimetro del mercato letterario etnico come un soggetto vietnamitamericano che ha interiorizzato le regole costitutive, il gusto e le implicazioni di questa specifica porzione di mercato, accarezzandone costantemente i limiti e mostrandone la natura costruita (e costruente).

In una più recente intervista per il *New Yorker* di Hua Hsu,²⁹ riflettendo sulle differenze tra i registri linguistici delle sue opere poetiche, sull'austerità del linguaggio nella sua prima raccolta e il tono più marcatamente colloquiale e sfrontato dell'ultimo lavoro, *Time Is a Mother*, Vuong commenta con consapevolezza le aspettative che i lettori, soprattutto bianchi, hanno circa la sua opera. Egli riconosce innanzitutto che la possibilità di esplorare un registro linguistico più contemporaneo è arrivata alla terza pubblicazione proprio in luce del successo dei suoi lavori precedenti, per cui Vuong percepisce come aver raggiunto lo status di autore affermato muti inevitabilmente la disposizione tanto dei critici quanto del pubblico nei confronti delle sue opere. Il poeta motiva il rigore linguistico di *Night Sky with Exit Wounds* legandolo all'attenzione richiesta dal materiale trattato, in modo da non esaltarne gli aspetti emotivi in maniera patetica, “It was material that I was inheriting, and I couldn't make it too affecting”.³⁰ La ragione di tale preoccupazione è proprio l'orizzonte di aspettative della *white audience*: “I didn't want to laugh at it, at the risk of a white audience laughing with me, and thereby laughing at something I never experienced, the trauma of my elders”;³¹ e della sua prima raccolta afferma: “It's a very classic debut book, in that I showed all the tools that I learned

²⁹ Hua Hsu, “Ocean Vuong is still learning”, *The New Yorker* (April 10, 2022) <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/ocean-vuong-is-still-learning->

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

to get a seat at the table. The sharp imagery, the metaphor, the restraint. I showed the long poem, I showed the short lyric poem”.³²

I timori espressi da Vuong sono puntualmente confermati proprio dalle recensioni di alcuni critici, che sbrigativamente e con una certa forzatura rileggono il lavoro dell'autore alla luce della sua biografia, considerando i suoi versi come un mero cavalcare l'onda delle *identity politics* che infiammano il dibattito letterario statunitense. Un esempio di critica negativa alle poesie di Vuong che trovo utile ricordare in questa sede è la recensione a *Night Sky with Exit Wounds* di William Logan per l'edizione di giugno 2018 del *New Criterion*, intitolata “Old Wounds”.³³ Per Logan, il lavoro di Vuong si presenta inadatto a raccontare ciò che per lui sono le brutalità della guerra proprio in virtù della *backstory* ingombrante di Ocean Vuong, che il critico sottolinea essere sostanzialmente cresciuto a Hartford dall'età di due anni, implicando, in maniera a dir poco problematica, che la prossimità al conflitto in Vietnam abbia qualche significato ultimo nell'autenticare chi può e chi non può raccontare in arte le conseguenze di un conflitto. Egli afferma con una punta di veleno: “little in Vuong’s work conveys the immigrant’s wrenching dislocation or permanent sense of loss, the rupture of identity between two worlds and the knowledge of being orphaned in both”;³⁴ Si evince in queste parole come il critico stia proiettando sull'autore, proprio in quanto autore “etnico”, delle aspettative precise riguardo i temi che le poesie di Vuong dovrebbero presentare per essere il frutto autentico di una voce diasporica. La leggibilità di Vuong come “autore” passa per il filtro di una versione stereotipica del poeta-immigrato che egli dovrebbe autenticamente incarnare, quasi che esistesse una sola monolitica identità essenziale disponibile per tutti gli autori *non-American-born*, basata sulla insormontabilità della dislocazio-

³² *Ibid.*

³³ William Logan, “Old Wounds”, *The New Criterion*, 36.10 (June 2018), <https://newcriterion.com/article/verse-chronicle-9845/>.

³⁴ *Ibid.*

ne spaziale, sullo sdoppiamento traumatico della propria psiche divelta fra due mondi inintegrabili, e un ritornello di sofferenze associate alla propria condizione minoritaria. Per Logan Vuong non è abbastanza “*steeped in war*”,³⁵ e una corretta versione della sua poetica è per il critico piuttosto incarnata dal lavoro di Joseph Conrad: “when Vuong touches on the horror of the war, the touching isn’t quite enough. The debt incurred should demand something like *Heart of Darkness*”;³⁶ non può sfuggire che il riferimento proprio a “*Heart of Darkness*”, entrato ormai a far parte del canone occidentale come testo sull’imperialismo inglese e sul senso di colpa degli imperialisti bianchi, rievochi con una certa ironia il film “*Apocalypse Now*” di Francis Ford Coppola, che da Conrad prende ispirazione per ricreare l’inferno del Vietnam, in cui tuttavia gli unici vietnamiti presenti sono mute vittime in forma di cadaveri. Egli lamenta inoltre di trovare i versi di Vuong poveri di dettagli sostanziali, come il riferimento all’imprigionamento del padre che l’autore vietnamitamericano cita senza dare dettagli precisi: il fastidio che Logan prova è a tutti gli effetti un’insofferenza nei confronti dell’opacità strategica adottata da Vuong; laddove ad uno scrittore bianco si riconoscerebbe una qualche forma di artificio e di intenzionalità autoriale nel modo di elidere ed offuscare i propri dettagli autobiografici (magari nel nome di un *higher purpose* reminiscente del principio di impersonalità dell’autore di T.S Eliot), nel caso di un autore vietnamitamericano siamo di fronte ad un ventaglio di aspettative che vedono una distinta ricezione del proprio vissuto come unica forma preventiva di accesso al significato ultimo del testo. In maniera paradossale il critico pare asserire che la gestione della propria vita nei versi di Vuong è contemporaneamente troppo palese e troppo obliqua, ed ancora una volta ricorre a paragoni con autori canonici nel tentativo di screditare e smontare la poetica di Vuong come derivativa dei Poeti Confessionali degli anni Cinquanta e Sessanta, con un pizzico di

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

identity politics di troppo: “Confessional poetry began shading into identity politics a decade or so ago, when the fraught psychology of Plath and Lowell became less important than the still-raw oppressions of biography; but biography has now become the whole sales-pitch”.³⁷ Per quanto calzante possa apparire il paragone con i Poeti Confessionali, l’uso strumentale del critico mi sembra *tone-deaf* nel contesto della poesia di Vuong. Il richiamo alle politiche delle identità è piuttosto un pregiudizio che un critico riversa su di un autore etnico che non gli sembra seguire un modello canonico che gli è familiare (e che nella sua recensione contribuisce a cristallizzare). È paradossale quindi l’affermazione “The poet’s back story, as Hollywood would call it, is so affecting it gets in the way”:³⁸ una dichiarazione del genere è in chiaro conflitto con quanto citato, in sede dello stesso articolo, sulla scarsità di informazioni attendibili nei versi di Vuong: il critico sembra concentrarsi più sulla biografia del poeta vietnamitamericano che su un’analisi formale e contenutistica dei versi, peccando in conclusione della stessa ossessione identitaria che pretende di criticare.

L’aporia che rivelo nell’analisi di Logan non è tuttavia propria di una sua idiosincrasia nei confronti di Ocean Vuong, quanto più è esemplare dei criteri di ricezione a cui sono sottoposti gli autori minoritari in generale nel mercato letterario americano. Nel suo studio sull’intersezione tra dimensione estetica e dimensione sociale, *Thinking Its Presence: Form, Race and Subjectivity in Contemporary Asian American Poetry*, Dorothy J. Wang descrive e contestualizza perfettamente l’atteggiamento di critici come Logan per i quali il concetto di identità in letteratura è divenuto “a dirty word”:³⁹ la posizione ideologica dei critici impegnati in una lotta snobistica nei confronti della letteratura delle minoranze, a loro parere contami-

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Dorothy J. Wang, *Thinking Its Presence: Form, Race, and Subjectivity in Contemporary Asian American Poetry* (Stanford University Press, Stanford, CA 2014), p. 3.

nata da un eccesso di politica, da questioni identitarie, e per questo poco “letterarie”, è abitata dallo “specter of race”,⁴⁰ dalla difficoltà statunitense di articolare un dibattito sull’argomento che infesta come “un grande rimosso” i discorsi dei critici e la storia delle relazioni razziali in America. Come osserva acutamente Wang, il binarismo tra identità ed estetica, tra dimensione culturale e oggetto letterario, è frutto di una feticizzazione della letteratura come oggetto d’arte autonomo, retaggio di una certa interpretazione critica dello *high modernism*: “In the US academy and society at large, the words ‘identity’, ‘identitarian’ and ‘identity politics’ are often automatically conflated. Used synonymously, all three function as a reductive shorthand to refer to an essentializing and unthinking ‘identity politics’[...] ‘Identity politics’ is a straw-man term”.⁴¹ E infatti Logan afferma, in un inciso tra parentesi che non ha niente di casuale o secondario: “I don’t have a problem with the identity or the politics, but a lot of bad poetry has been written in the name of putting them together”.⁴² La poetessa e critica asiaticoamericana Paisley Rekdal commenta la recensione di Logan ritenendola uno spunto interessante per introdurre riflessioni complesse riguardo la ricezione della letteratura delle minoranze etniche. Ella si chiede giustamente “How much racial identity is enough?”.⁴³ Rekdal analizza la recensione di Logan proprio nei termini della “fame” dello sguardo del critico bianco, che prova sentimenti ambivalenti nel momento in cui entra in contatto con un prodotto culturale che elude gli elementi tipici della scrittura etnica in quanto genere, e rende quindi illeggibile la propria etnicità agli occhi di un critico bianco “allenato” a riconoscere come di valore un solo tipo di performance autoriale. I testi poetici di Vuong resistono la feticizzazione del dolore e lavorano nella direzione di un’estetica

⁴⁰ Wang, *Thinking Its Presence*, p. 16.

⁴¹ Wang, *Thinking Its Presence*, pp. 12-13.

⁴² Logan, “Old Wounds”.

⁴³ Paisley Rekdal, “Wounded Elders: On Racial Identity and Reviewing”, *Asian American Writers’ Workshop* (July 5, 2018), <https://aaww.org/ocean-vuong-immigrant-poetry/>.

frammentaria, basata sul rimaneggiamento del proprio vissuto e una rivendicazione di opacità. La poetessa conclude efficacemente il suo intervento asserendo in maniera chirurgica: “whether Vuong’s poems are aesthetically good or not according to Logan’s review is almost beside the point: these poems have become an opportunity for Logan to simultaneously both fetishize *and* discount the effects of war on Vuong and his family”.⁴⁴

Entrambe le recensioni che ho deciso di citare e commentare, che mostrano l’urgenza e la validità del dibattito già ricostruito da Wong e Thanh Nguyen nel contesto specifico delle opere di Vuong, sono solo alcune tra le più emblematiche che confermano la fondatezza delle preoccupazioni relative *white audience* intuite dall’autore. Vorrei ora ritornare sulle dichiarazioni dell’autore sul *New Yorker* e dimostrare come egli sia consapevole che essere un autore nel campo letterario è innanzitutto una questione di “performance”. Con l’efficace immagine del “posto a sedere” Vuong dimostra di essere consapevole delle regole di accesso del mondo editoriale statunitense, ciò che Vincenzo Bavaro nella sua analisi di stampo materialista definisce con il termine mutuato da Pierre Bourdieu di “campo”.⁴⁵ Rileggendo la citazione più sopra alla luce degli strumenti critici messi a punto da Bavaro nel suo lavoro sul capitale razziale, mi sembra che il poeta esprima consapevolezza circa la sua posizione di “esordiente” all’interno del campo letterario, e alluda a questo specifico campo di forze in competizione che si presenta come uno “spazio di possibilità socialmente costruite”,⁴⁶ le cui regole di accesso e di successo sono regolate, in una determinata contingenza storica, da un certo tipo di *habitus*⁴⁷ che lo scrittore deve esibire/incarnare/performare. Alla luce di ciò, la varietà formale della prima raccolta appare come una *performance* della *mastery* necessaria ad essere riconosciuto come scrittore dal

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Bavaro, “Una storia etnica”?, p. 23.

⁴⁶ Bavaro, “Una storia etnica”?, p. 22.

⁴⁷ Bavaro, “Una storia etnica”?, p. 23.

possibile successo, una competenza esibita e accuratamente calcolata per incarnare un certo tipo di autorialità. Come affermato nella citazione di Vuong, forse con una nota di insofferenza nei confronti della forzatura di tale esibizione tecnica, la sua raccolta di debutto segue una formula che è un investimento cosciente in un certo tipo di capitale simbolico che vede nel *début book* una codificazione testuale all'incrocio tra una ricezione prevista (da parte dei critici, dei lettori, dell'editoria) e una serie di scelte testuali strategiche che rendano l'opera leggibile secondo una certa disposizione ad essere "un'opera prima". Le varietà formali di cui Vuong riferisce agiscono, a mio parere, come una forma di credenziali che codificano le poesie di Vuong come d'avanguardia: del resto è Michael Cunningham, scrittore di successo nel panorama letterario contemporaneo, a definire nella prefazione italiana di *Cielo Notturmo con fori d'uscita* con la spendibile etichetta di "sperimentale" il lavoro di Vuong.

Tale varietà formale è stata effettivamente registrata e interpretata da diversi critici. In una recensione al romanzo⁴⁸ che si sofferma brevemente sulla raccolta poetica *Night Sky*, Min Hyoung Song definisce come *gimmick* la poesia intitolata "Seventh Circle of Earth", la quale si presenta in maniera piuttosto eterodossa rispetto a poesie più tradizionali, con due pagine quasi del tutto bianche eccetto per una costellazione di numeri da uno a sette, che rimandano alle note a piè di pagina dove i versi della poesia – così stipata nei margini – effettivamente si dipanano in maniera orizzontale e lineare. Altri esempi di varietà formale potenzialmente rintracciabili ad una lettura superficiale sono ad esempio: in "Immigrant Haibun" la forma adottata risulta essere quella di una prosa dal linguaggio marcatamente lirico, le cui vignette dallo stampo narrativo sono separate da asterischi; in "My Father Writes from

⁴⁸ Min Hyoung Song, "The Beauty of Men: Ocean Vuong's 'On Earth We're Briefly Gorgeous'", *Los Angeles Review of Books* (June 24, 2019) <https://lareviewofbooks.org/article/the-beauty-of-men-ocean-vuong-s-on-earth-were-briefly-gorgeous/>.

Prison” la verticalità della poesia lascia il posto a una scrittura di modalità epistolare che presenta tuttavia cesure tipograficamente segnalate in forma di *slash*, le barre oblique tipiche della trascrizione orizzontale e in prosa di versi originariamente poetici e verticalmente disposti; e “Aubade with Burning city”, forse la poesia più commentata e riportata della raccolta, che tratta esplicitamente il tema della guerra in Vietnam interpolando scene di due amanti durante la guerra con versi della canzone *White Christmas*, inseriti nel testo in corsivo e disposti spazialmente nel corpo della poesia con giustificazione variabile in modo da simulare graficamente una intromissione auditiva nel racconto, giocando ambigualmente tra il livello diegetico ed extradiegetico della musica nella narrazione.

È possibile ipotizzare, a mio parere, che parte di tale formula del “libro di debutto” non si esaurisca con l’esibizione di un certo *range* di attrezzi che il poeta deve saper dimostrare agli occhi di chi giudica, ma comprenda anche il lavoro che lo scrittore fa sulla sua *public persona* e quindi sulla commerciabilità del proprio vissuto, sul lavoro biografico e autobiografico. Ad essere evocata implicitamente nella citazione di Vuong sull’orizzonte di lettori bianchi, e sul debutto come momento fondativo della propria carriera di scrittore, è la peculiare posizione dello scrittore etnico che non può fare a meno di doversi misurare con la propria razzializzazione nel mercato letterario e con il peso specifico di un vissuto marcatamente etnico. Bavaro, all’inizio della sua ricerca commenta come il mercato letterario neoliberale statunitense vede il trionfo del discorso multiculturalista per il quale “la diversità deve essere celebrata, apprezzata e ‘prodotta’, mentre dall’altro lato essa diventa fundamentalmente bidimensionale, semplificata e astorica”.⁴⁹ Investire sulla propria differenza (nel suo intersecarsi plurale lungo gli assi intersezionali di *gender, ethnicity, class, e sexuality*) “costituisce un valore nell’economia dell’attività letteraria all’interno di un ambiente apparentemente liberale e pluralista”.⁵⁰ Nella sua

⁴⁹ Bavaro, “Una storia etnica”?, p. 63.

⁵⁰ Bavaro, “Una storia etnica”?, p. 24.

ipotesi Vincenzo Bavaro definisce il capitale simbolico a cui dà il nome di *capitale razziale* in questi termini:

Per capitale razziale non intendo necessariamente la complicità con stereotipi razzisti o esotici, ma mi riferisco piuttosto all'*habitus* degli scrittori minoritari che consiste nel capitalizzare la differenza etnica, riconoscendola come valore fondante, come categoria prioritaria della propria identità sociale, affinché il proprio lavoro acquisti significato – diventi leggibile – in relazione alla componente etnica.⁵¹

La biografia di Vuong si configura così come una forma di “*usable past*”,⁵² e la propria identità sociale è una risorsa su cui capitalizzare per un debutto di successo. Vuong stesso pare consapevole della possibilità seduttiva della sua biografia agli occhi dei lettori quando, in un’intervista con Viet Thanh Nguyen, afferma: “We think of origin stories, and I understand that in the literary context, in this privileged space of the literary world, my life is very ‘unique’”.⁵³

3. Fotografia come posa autoriale

Il paradosso al cuore dell’identità etnica è proprio la modalità in cui non si è essenzialmente visibili ma si “diventa” tali. Non è un caso, a mio parere, che la copertina di *Night Sky with Exit Wounds* per il mercato anglofono presenti una foto di Vuong bambino,

⁵¹ Bavaro, “*Una storia etnica*”?, p. 21.

⁵² Bavaro definisce la contraddittorietà delle operazioni di investimento nel passato nei termini di una duplice pulsione: “quella attivista che cerca di storicizzare l’oppressione razziale, e quella neoliberale che nella richiesta e nell’invozione di differenziazioni, reifica e rende tutto sommato innocua la stessa ricerca genealogica e il recupero storico” (p. 66).

⁵³ Viet Thanh Nguyen, “Failing Better: A Conversation with Ocean Vuong”, *Los Angeles Review of Books* (June 24, 2019) <https://lareviewofbooks.org/article/failing-better-a-conversation-with-ocean-vuong/>.

con accanto sua madre Rose e sua zia: la foto in questione cattura la famiglia in un momento di transito cruciale tra il Vietnam e gli Stati Uniti, in un campo profughi creato dal potere coloniale e militare statunitense nelle Filippine, una delle *refugee routes* che hanno designato lo spazio geografico transnazionale della diaspora vietnamita.⁵⁴ Lo scrittore enfatizza il peso emotivo e il significato di una tale scelta, delucidando le circostanze e la storia della fotografia affermando nel 2017: “That picture cost my family three tins of rice, according to my mother. Each of us gave up our ration just to be seen”.⁵⁵ In un’intervista del 2022,⁵⁶ Vuong ritornerà sulla scelta della foto come copertina aggiungendo:

I started to do my own research, and I realized right away that one’s research with the Vietnam War—something I was not prepared for was to see upwards of—hundreds of dead bodies. Asian bodies. Bodies that look like me. So when you are most recognizable in your research as a corpse, it does something to you. Sometimes the bodies were so mangled, you didn’t know where one began and ended. And so I wanted for my first book to have Vietnamese bodies on the cover that were living. And so that photo was a moment of salvaging and preserving bodies in transit. What was it about these women, I thought, that would surrender their very sustenance, in order to preserve their image?⁵⁷

Ricorrente anche a distanza di anni è l’urgenza da parte di Vuong di sottolineare come l’idea della visibilità abbia un costo materiale, e che soprattutto non sia qualcosa di già dato e autoevidente come il senso comune della parola vorrebbe suggerire; è

⁵⁴ Yen Le Espiritu, *Body Counts: The Vietnam War and Militarized Refugees* (Berkeley: University of California Press, 2016), pp. 24-48.

⁵⁵ C. Armitstead, “War baby”.

⁵⁶ Krista Tippett, “Ocean Vuong – A Life Worthy of our Breath”, *The On Being Project* (May 3, 2023) <https://onbeing.org/programs/ocean-vuong-a-life-worthy-of-our-breath-2022/>.

⁵⁷ *Ibid.*

significativo che l'autore sia tornato sul tema della fotografia anche in vista della pubblicazione della sua terza opera (che invece non presenta figure umane in copertina): la visibilità di cui egli parla va strategicamente calcolata e "pagata". Il libro di poesia, dunque, presenta già dalla superficie materiale della copertina, che è a tutti gli effetti un genere di auto-rappresentazione visuale, un tentativo di esternalizzare il proprio vissuto tenendo in tensione la pulsione, da un lato, a rappresentare l'unicità incarnata della propria vita, e dall'altro, ad andare incontro ai gusti del pubblico che brama l'esposizione dell'autore (nel duplice senso anglofono di *exposition* come spiegazione e come esibizione). Come notato da Bavaro, vi è una tendenza specifica nella letteratura vietnamita-americana dei primi anni duemila a "capitalizzare sull'esperienza dell'esilio",⁵⁸ proprio perché il pubblico statunitense è alla costante ricerca di quelle storie che ripropongono l'itinerario transnazionale dei rifugiati, il percorso "*flight-to-resettlement*",⁵⁹ che in qualche modo confermi il ruolo d'elezione e la benevolenza americana. La fuga dal Vietnam comunista, che culmina nelle braccia degli Stati Uniti progressisti, è diventato un vero e proprio luogo letterario ricorrente che vede l'identità eccezionale americana recuperata nel ruolo di *white savior*. Tuttavia, evocando il tropo dell'esperienza dell'esilio, Vuong non sta solo partecipando ad una strategia di *self marketing*, che si limiterebbe ad affermare l'eroismo statunitense in maniera patriottica seguendo il gusto del campo editoriale, ma sta muovendosi entro i limiti di quella richiesta biografica per articolare dall'interno qualcosa che la eccede, sottoponendo a una disamina il concetto stesso di visibilità. Egli ha una chance di diventare visibile e ne sfrutta il potenziale, interrogando le condizioni di produzione della propria visibilità, e rivelando come l'autorialità diasporica sia a tutti gli effetti una performance entro la quale i soggetti minoritari sono inquadrati secondo delle codifiche precise

⁵⁸ Bavaro, "*Una storia etnica*?", p. 241.

⁵⁹ Le Espiritu, *Body Counts*, p. 2.

che registrano alcune voci come “diasporiche” in maniera condizionata e contingente.

Denunciare che la visibilità dei corpi vietnamiti nella sfera pubblica si sia limitata a restituirne l’immagine reificata di cadaveri inermi o vittime, e conseguentemente celebrare la vita viva dei corpi vietnamiti già a partire dalla copertina della sua prima raccolta, è un programmatico recupero di una *agency* che passa proprio per la capitalizzazione della propria etnicità, attraverso la messa in centro del corpo vietnamita. Del resto le memorie pubbliche della guerra in Vietnam, “the first televised war” ad entrare nell’immaginario collettivo statunitense grazie alla tecnologia e la fotografia documentaria, sono intrecciate in una storia comune che costituisce la *industry of memory* delineata da Viet Thanh Nguyen,⁶⁰ che sostituisce la responsabilità americana evocata dalle memorie dei singoli individui coinvolti nel conflitto con immagini iconiche che esorcizzano il coinvolgimento e il senso di colpa americano, spostando il focus sulla spettacolarizzazione della sofferenza delle vittime. I corpi vietnamiti che hanno trovato spazio agli occhi dell’opinione pubblica americana sono quasi sempre quelli di vittime sofferenti e in fuga, gravemente bruciate dal napalm e mutilate; basti ricordare a tal proposito le iconiche fotografie del 1972 di Nick Ut, che cattura una bambina in fuga passata alla storia come “Napalm Girl” di nome Phan Thi Kim Phuc; Thich Quang Duc, il monaco buddhista che si è dato fuoco in un atto di protesta a Saigon nel 1962 e la foto scattata da Eddie Adams della pubblica esecuzione di un soldato Viet Cong durante “l’Offensiva del Têt” nel 1968.⁶¹

⁶⁰ Viet Thanh Nguyen, *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016), pp. 12-13; 105.

⁶¹ Vuong stesso commenta questa foto in un’intervista nel febbraio 2013: “When I saw Eddie Adams’ Pulitzer Prize-winning photo, I was completely stunned. To me it is the ultimate allegory for all human failures and I wanted to capture that in the poetic form.” Kameelah Janan Rasheed, “A Vessel for Peace: An Interview with Writer Ocean Vuong”, *The Well and Often Reader*, (February 2013) <http://wellandoftenpress.com/reader/interview-ocean-vuong/>.

Non è un caso, a mio parere, che la foto dell'autore non lo veda posare da solo per gli occhi dei lettori: la foto familiare, nella sua resa collettiva, trascende l'idea di una posa autoriale e costituisce un vero e proprio *objet trouvé*, frutto di una ricerca personale dell'autore nella sua storia etnica, nel suo scavo genealogico. Con il suo carattere documentario e biografico la foto testimonia la Storia della diaspora vietnamita intersecandola alla storia personale di Ocean Vuong e della sua famiglia, suggerendo l'impossibilità di districare la storia privata dei soggetti rappresentati dalla Storia del coinvolgimento americano in Vietnam.⁶² L'autorialità costruita da Vuong si mostra dal principio intrinsecamente legata alle figure delle due donne che posano con lui, il cui sacrificio materiale non è solo quello contingente della razione di cibo ceduta in cambio della foto, come raccontata nell'aneddoto, ma è sostanziato dalle ripercussioni dell'intera storia della diaspora vietnamita negli Stati Uniti. La possibilità di diventare visibile nelle vesti di un autore è impensabile per Vuong senza includere nei propri scritti autobiografici la biografia sofferta e difficile della madre e della nonna: l'elemento etnico della sua vita risulta irriducibile alla mera autobiografia, la eccede, e chiama in causa tanto una visione relazionale dell'io autobiografico quanto la connessione tra il Vietnam e gli Stati Uniti, la cui espansione imperialista ha "generato" a tutti gli effetti i rifugiati – come dimostrato con precisione da Yen Le Espiritu, nel suo libro *Body Counts: The Vietnam War and Militarized Refugees*, con la creazione del termine "militarized refuge(es)",⁶³ un neologismo che svela "the hidden violence behind the huma-

⁶² Cfr. Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29.1 (2008), pp. 103-128. Nel suo saggio viene discusso il valore postmemoriale delle *family photos* in distinzione con la fotografia documentaria, dal carattere pubblico: "Unlike public images or images of atrocity, however, family photos, and the familial aspects of postmemory, would tend to diminish distance, bridge separation, and facilitate identification and affiliation", p. 116.

⁶³ Le Espiritu, *Body Counts*; la reciproca costruzione di *refuge* e *refuge(es)* è definita come: "the layered story of militarized refuge(es)—one that connects U.S. colonialism, military expansion, and transpacific displacement" (p. 47).

nitarian term ‘refuge,’ thereby challenging the powerful narrative of America(ns) rescuing and caring for Vietnam’s discarded that erases the role that U.S. foreign policy and war played in inducing the ‘refugee crisis’ in the first place”.⁶⁴

La questione della visibilità è quindi un nodo problematico di interesse nel corpus letterario di Vuong, ne rappresenta il presupposto e contemporaneamente si presenta in larga parte come un’articolazione tematica, che, come illustrerò nei capitoli dedicati alle singole opere, prende la forma di motivi ricorrenti e precise strategie stilistiche di autoriflessione. Difatti, l’autore stesso è attento nel precisare che il suo primo romanzo è “not so much as a tour bus moving through a decimated landscape, which is what often writers of color are expected to perform. Be a tour guide of a smoldering world”,⁶⁵ Egli si interroga sulla possibilità di ritrarre le vite delle donne che lo circondano, della violenza americana che lo ha cresciuto a Hartford, tentando di restituire una certa autonomia ai volti e i corpi che popolano la sua scrittura: “What if [the novel] it’s more of a gallery? A portrait gallery? Surrounded by the faces of these people. And that you move through the book on your own terms. But most importantly, these people get to stand on their own terms, including the white characters”.⁶⁶ Alla conclusione di uno dei passi di *On Earth We’re Briefly Gorgeous*, che si lega al titolo del romanzo (e dunque possiamo supporre di particolare rilevanza per l’intero testo) Vuong pare commentare la circolarità viziosa e ambivalente del diventare visibili con l’immagine della preda cacciata: “Because the sunset, like survival, exists only on the verge of its own disappearing. To be gorgeous, you must first be seen, but to be seen allows you to be hunted”.⁶⁷ Il rapporto tra predatore e

⁶⁴ Le Espiritu, *Body Counts*, p. 18.

⁶⁵ “Ocean Vuong in conversation with Tommy Orange”, *City Arts & Lectures*, KQED Broadcast, (April 11, 2021) <https://www.cityarts.net/event/ocean-vuong>.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ocean Vuong, *On Earth We’re Briefly Gorgeous* (UK: Penguin Press, 2020), p. 238. Tutte le citazioni si riferiscono a quest’edizione; d’ora in poi, il numero di pagina sarà riportato nel testo in parentesi.

preda diviene l'oggetto di un fiorire di immagini in *On Earth We're Briefly Gorgeous*: l'autore sovverte questa diade archetipica in più pagine del romanzo, articolando una forma di *agency* dal basso propria di chi è preda; in altri passaggi è la stessa idea di passato a essere inquadrata come "something that needed to be hunted down" (133), e la dinamica brutale e sensuale della volontaria sotmissione della preda al cacciatore viene ricorrentemente usata per descrivere l'assetto relazionale che lega il protagonista del romanzo al suo amante, Trevor. Nel capitolo dedicato al romanzo darò una lettura contestualizzata e analitica di alcuni tra questi passi che hanno l'idea della caccia come referente: per ora, nel contesto della consapevolezza di Vuong delle dinamiche di reificazione e consumo del campo letterario, mi interessa leggere questo continuo ritorno sulla tematizzazione della caccia come un tentativo di inchiesta sulle dinamiche di potere mediate dallo sguardo e dalla ritualità del consumo, quasi che lo scrittore volesse segnalare ai lettori la loro ossessione scopica e la smania di consumo che muove il loro interesse, la loro "fame" per la scrittura di un autore emergente *Vietnamese American* da cui ci si aspetta un'adesione perfetta tra personaggio e identità sociale del suo autore.

2. NIGHT SKY WITH EXIT WOUNDS

1. *Auto-mito-poiesi come Postmemory*

Il titolo del romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous* richiama esplicitamente una poesia dallo stesso titolo contenuta nella raccolta *Night Sky with Exit Wounds*:¹ quest'ultima, nella sua interezza, presenta in nuce immagini, temi e caratteristiche stilistiche che ricorreranno nel romanzo pubblicato nel 2019. Questo richiamo intertestuale così diretto lascia presagire che le due opere, quella poetica e quella in prosa, siano così legate da non poter pensare l'una senza l'altra, e una lettura degli elementi comuni ci permette di leggere la scrittura poetica di Vuong come il primo movimento di una tripartitura che ha il romanzo al suo centro. Già dalla scelta del titolo del romanzo è quindi esplicita una continuità progettuale nel suo *corpus* di testi, che non si limita alla mera successione delle pubblicazioni, ma lascia intuire la necessità e l'urgenza da parte dell'autore di confrontarsi sistematicamente con gli elementi costitutivi del campo letterario etnico. L'impulso postmemoriale, che

¹ Ocean Vuong, *Night Sky with Exit Wounds* (Port Townsend, WA: Copper Canyon Press, 2016). Tutte le citazioni al testo sono tratte dalla traduzione italiana con testo a fronte: Damiano Abeni e Moira Egan, *Cielo notturno con fori d'uscita* (Milano: La nave di Teseo, 2017). I numeri di pagina saranno d'ora in poi riportati parenteticamente nel testo.

porta le generazioni figlie di sopravvissuti di eventi catastrofici a ricreare memorie intense di esperienze che non hanno vissuto di prima mano, attraverso un investimento emotivo che prende le forme di processi di “identificazione, immaginazione e proiezione”², percorre come una corrente sotterranea sia la prima raccolta di liriche che il romanzo. Ciò che mi interessa registrare è innanzitutto la connessione tra l’opera poetica e il romanzo in prosa, indagando come la prima informi il secondo, tanto stilisticamente quanto tematicamente. A tal proposito l’analisi degli elementi nel *corpus* di opere di Ocean Vuong che riconosco come *postmemoriali* mi permette di descrivere un itinerario possibile che leghi le due opere nella loro successione come tappe di un progetto unitario “sull’autofiction”. Le problematiche dell’autofiction come genere letterario nel contesto della forma del romanzo vengono esplorate nel capitolo dedicato a *On Earth We’re Briefly Gorgeous*; i nessi autofinzionali presenti nel lavoro poetico, invece, sono rintracciati già a partire dall’opera poetica, e sono oggetto dell’analisi di questo secondo capitolo. È Vuong stesso che del resto suggerisce, in una intervista con Chris Stewart, una lettura in chiave autofinzionale anche del suo lavoro poetico: “my own work in ‘auto-fiction,’ or auto-mythology, which is how I view my poems. Taking the lived experience and then mythologizing it towards other tropes”;³ e sotto il segno della mitologia descrive anche l’attività di *storytelling* di sua madre e sua nonna (che verrà poi messa in scena esplicitamente nel romanzo, diventandone genesi e *motif*): “It was almost intoxicating for them to create a *mythology of their lives*, because they were so powerless [...] But when it was time to tell the story, they held everything”.⁴ La risultante tra il gioco del mito e della realtà fa sì che uno agisca reciprocamente sull’altro, denaturalizzando la capacità mitica del racconto ufficiale statunitense dell’esperienza in

² Hirsch, “The Generation of Postmemory”, p. 114.

³ Chris Stewart, “Interview with Ocean Vuong”, *Gayletter*, (16 April, 2022), <https://gayletter.com/ocean-vuong/>

⁴ Brockes, “Ocean Vuong”, corsivo mio.

Vietnam, e mitizzando la realtà diasporica vietnamita in America, in un confondersi tra *fact and fiction* che raggiungerà la sua completa messa a punto ed espressione nel romanzo.

Per comprendere il lavoro di autofiction di Vuong è quindi necessario sottolineare come lo smantellamento della macchina di *mythmaking* si preannuncia già a partire dalla sua prima opera. La presenza della mitologia nelle poesie di Vuong è importante per una varietà di implicazioni: vi è chiaramente un uso citazionistico della mitologia come archivio di immagini disponibili per il poeta, come suggeriscono i titoli delle poesie “Telemachus”, “Trojan”, “Eurydice”, “Odysseus Redux”, che ha l’effetto di esibire agli occhi dei lettori un certo capitale culturale che accredita Ocean Vuong come un poeta che conosce il canone classico occidentale (nella prospettiva quindi di una “performance di autorialità” capace di giocare con le fonti del canone letterario occidentale). D’altro canto, le citazioni del mito non possono essere ridotte a mero sfoggio erudito: il lavoro che il poeta attua sul testo omerico in particolare, e sulla mitologia come modalità narrativa d’invenzione in generale (ciò che ho appunto definito come *mythmaking*), è un processo di infiltrazione; la potenza archetipica della guerra di Troia viene evocata come uno sfondo sfocato, una forma, una *Gestalt*,⁵ riempita dalla realtà materiale e specifica della guerra in Vietnam. Lo scrittore *Vietnamese American* sta a tutti gli effetti intervenendo sul canone fondativo del genere poetico *tout court* inscrevendo se stesso e “la sua gente” nella mitologia fondativa dell’occidente. È lo stesso Vuong a definire il potere del mito come modalità di *storytelling* legandolo al bisogno di raccontarsi come strategia di

⁵ Il termine tedesco *Gestalt* (traducibile come forma) è legato alla corrente della *Gestaltpsychologie* tedesca degli anni 20, il cui campo di ricerca è lo studio della percezione e il rapporto tra figura/sfondo nelle arti figurative, in una disamina del modo in cui nella percezione dell’immagini “il tutto è più della somma delle sue parti”. La specificità del termine richiama, come vedremo lungo il corso dell’analisi dei componimenti, il gioco della percezione tra figura/sfondo, e la modalità in cui l’autore mette in relazione il mito-come-forma e il Vietnam-come-contenuto nel contesto della sua prima raccolta poetica.

sopravvivenza, la scrittura come antidoto all’oblio. In un’intervista con Viet Thanh Nguyen del 2019,⁶ Vuong cita esplicitamente il modello omerico dopo aver descritto il debito che sente nei confronti delle storie che ha ascoltato dalla sua famiglia:

Homer wrote the Iliad 400 years after the Trojan War. So what did he invent, and what did he inherit? If he decided to be silent, we would lose everything about him, and that war, and his people and what they valued. And so, I see the inheritance of a story like the inheritance of an object that we create, except the neat thing is that it’s continuously being shaped and reshaped each time it’s told.

È evidente, dunque, che il rimaneggiamento del mito non si limiti alla potenza mitica di immortalare i suoi soggetti eternandoli, ma abbia soprattutto a che fare con la possibilità del mito di abbracciare la molteplicità del vissuto, di poter essere ri-narrato tenendo insieme differenti versioni degli eventi che sconfessano la possibilità di una autorità monolitica sulla Storia. Nei paragrafi successivi dimostrerò le implicazioni profonde dell’adozione del discorso mitico come dispositivo narrativo per un autore etnicamente marcato come *Vietnamese American* nel mercato letterario anglofono: osserverò dunque la significativa giustapposizione tra l’eredità familiare della guerra in Vietnam (e la conseguente diaspora vietnamita) e il riferimento archetipico alla guerra di Troia.

2. Omero rifugiato e la città che brucia

Leggendo analiticamente alcune poesie contenute in *Night Sky with Exit Wounds* mi propongo di riscontrare delle evidenze testuali che confermino la particolare visione dell’autore relativamente al lavoro poetico come autofiction. In particolare, tratterò in questo paragrafo di tre poesie che ho deciso di raggruppare insieme

⁶ Nguyen, “Failing Better”.

in quello che mi pare chiaramente definibile come un “un ciclo omerico”.

Nella poesia “Telemachus”, in cui la voce adottata dall’autore sembra essere quella di Telemaco, il figlio di Odisseo, la scena raffigurata è quella di un figlio che trascina lungo una spiaggia non (ancora) identificata il corpo di suo padre: “Like any good son, I pull my father out / of the water, drag him by his hair // through white sand, his knuckles carving a trail / the waves rush in to erase” (p. 24). Il gioco dei deitici attua una sospensione spazio-temporale dalla qualità mitica, limitandosi a marcare un movimento da una sponda della spiaggia all’altra, e l’universalità ambivalente della figura del figlio (“like any good son”) in contrasto con la filiazione paterna univoca (marcata dal pronome possessivo), colora di dubbio l’attribuzione familiare di ciò che leggiamo, alludendo così alla natura *staged* di questa scena tra un padre archetipico e costruito e un figlio “possibile”. Degno di nota è il motivo, che sarà ricorrente in altre poesie e soprattutto nel romanzo, della “cancellatura”: la dimensione corporea pronunciata del padre trascinato sulla spiaggia è in contrasto con l’impermanenza della sua traccia sulla sabbia: il mare che corrode, copre e fagocita la traccia del vissuto insinua un elemento di precarietà e instabilità, che, come vedremo in numerose istanze, Vuong associa all’atto scrittoriale stesso e alla possibilità di rappresentare i soggetti narrati in maniera etica, senza in qualche modo estinguerne la complessità e riappropriarsi violentemente della loro voce. Immediatamente la figura filiale viene connotata dall’uso della lingua vietnamita: “Do you know who I am, / Ba? But the answer never comes. The answer / is the bullet hole in his back, brimming/ with seawater” (p. 24); l’uso del vietnamita e l’elemento dei proiettili, così dissonanti rispetto al *setting* mitico suggerito dal titolo, fa collassare l’iconicità della guerra narrata nell’Iliade e nell’Odissea con la tragedia assolutamente reale e contemporanea del Vietnam. La dimensione geografica stessa, vaga, viene solo contornata con l’allusione a un altrove, alle macerie di una città distrutta da un bombardamento: “Because the city / beyond the shore is no lon-

ger / where we left it. Because the bombed / cathedral is now a cathedral / of trees” (p. 24). È evidente, dunque, come già a partire da questa prima poesia Vuong stia vestendo i panni di un Omero rifugiato, abitando la posizione di cantore testimoniale: la natura mediata dei ricordi “cantati” è incarnata nel correlativo oggettivo di una bottiglia arenata sulla spiaggia (“he could be anyone’s father, found / the way a green bottle might appear // at a boy’s feet containing a year/ he has never touched” [p. 24]), e alla fine della poesia è proprio la voce narrante a descrivere il suo “lavoro di immersione” nella giuntura tra ricordo e Storia con un’immagine corporalmente accentuata, “*l’opera fedele di annegamento*”: “The face / not mine – but one I will wear / to kiss all my lovers good-night: / the way I seal my father’s lips // with my own & begin/ the faithful work of drowning” (p. 26). Il Telemaco della poesia si rivela quindi vietnamita, in fuga da una guerra: vale a dire un rifugiato. Il padre, dapprima “proprio” si smaterializza nella dimensione storica (come rimarcato anaforicamente nel testo “potrebbe essere il padre di *chiunque*”), diventando uno *stand-in* per tutti i padri caduti in guerra e cancellati dalla corrosione salina della Storia. Le labbra di Telemaco sigillano quelle del padre in un bacio: da un lato, tale gesto anticipa come nella raccolta la dimensione dell’affettività omoerotica sia centrale; dall’altro, il bacio può essere identificato ritualmente come un passaggio di testimone, come se la bocca del padre (metonimia della sua voce, delle sue parole, della possibilità di articolazione verbale) affidasse a quella del figlio la sopravvivenza del racconto che egli non è in condizione di narrare. A tal proposito, non pare assolutamente casuale la scelta lessicale di *work* per descrivere il lavoro filiale, un’allusione tanto al processo di elaborazione del lutto (chiamato “work of mourning” in inglese) quanto al movimento fisico del corpo che combatte con il moto delle onde: il termine rimanda al libro stesso che il lettore stringe tra le mani, all’opera come *work of art*, frutto di uno sforzo scrittoriale e di un lavoro di scavo genealogico. La costellazione di elementi qui descritti, con la formula lirica ed evocativa che chiude la poesia e ne rappresenta l’apogeo,

sembra descrivere efficacemente per immagini e in maniera assolutamente calzante l'idea di postmemoria.

Il concetto di *postmemory*, che ha ottenuto una certa spendibilità accademica non solo nei *memory studies* e nel contesto degli *Holocaust studies* in cui specificatamente nasce, è stato messo a punto da Marianne Hirsch per spiegare una struttura trans-generazionale di trasmissione del trauma e dei ricordi. Come spiegato da lei, la differenza sostanziale tra il termine più convenzionale di memoria e l'uso di *postmemory* sta nella sensazione di intimità di questa seconda tipologia di “ricordi incorporati” perché affettivamente carichi: “Postmemory is not identical to memory: it is ‘post,’ but at the same time, it approximates memory in its affective force”.⁷ Tali ricordi sono “not memories but emanations—of wartime experiences” che emergono in “flashes of imagery; in abrupt but broken refrains, transmitted through ‘the language of the body’”.⁸ Non è solo la persistenza del trauma, quindi, a essere chiamata in causa specificatamente dal termine, ma il paradigma postmemoriale tenta di spiegare questa particolare forma di rimemorazione sottolineando l'aspetto di incorporazione mnemonica di un contenuto “già mediato”⁹ – in quanto coloro che appartengono alla cosiddetta *generation after* devono negoziare il significato storico di un evento traumatico facendo i conti con un ampio archivio pubblico e ufficiale che si scontra con l'intimità della propria storia personale e familiare, per cui i confini netti tra pubblico e privato si confondono divenendo inattendibili. Altra caratteristica messa a fuoco da questa struttura di memorializzazione è l'aspetto costruttivo e di performance del “Postmemorial work” che “strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural

⁷ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, p. 109.

⁸ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, p. 111.

⁹ “I would argue that, as public and private images and stories blend, distinctions and specificities between them are more difficult to maintain, and the more difficult they are to maintain, the more some of us might wish to reassert them so as to insist on the distinctiveness of a specifically familial second-generation identity”. Hirsch, “The Generation of Postmemory”, p. 114.

memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression”.¹⁰ Problema fondamentale per Hirsch è il rischio delle appropriazione insito nelle *postmemories*: “If we thus adopt the traumatic experiences of others as experiences that we might ourselves have lived through, if we inscribe them into our own life story, can we do so without imitating or unduly appropriating them?”;¹¹ come possono dunque gli artisti delle generazioni successive cercare di riempire il *gap* tra una filiazione verticale, che rimanda all’autenticità (anche nella sua declinazione etnica, come discusso nel capitolo precedente) e una affiliazione orizzontale come processo proiettivo, quindi attivamente investire di una pulsione identificativa il rapporto con la storia dei propri genitori e comunità?¹² Autenticazione e proiezione paiono opporsi l’una contro l’altra, ma ciò che tenterò di dimostrare è che Vuong si muove tra i poli opposti di questo binarismo, tematizzando il rischio dell’appropriazione delle memorie e della voce altrui all’interno dei suoi versi, e percorrendo una strada che tiene consapevolmente in tensione entrambe le posizioni, in cui un ruolo fondamentale è svolto dalle strategie testuali postmoderne e l’uso in chiave autofinzionale della mitologia.

Difatti, nella poesia “Trojan”, che segue nella raccolta “Telemachus”, Vuong riutilizza il materiale mitico in una scena dal *setting* privato, e dal contenuto apparentemente allusivamente autobiografico. Il protagonista al centro della narrativa di questa poesia è un generico *he*, il “Troiano” a cui il titolo riferisce, intento

¹⁰ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, p. 111.

¹¹ Hirsch, “The Generation of Postmemory”, p. 114.

¹² *Filiation* e *Affiliation* sono termini usati da Edward Said per suggerire modalità di lettura critica dei testi che denaturalizzano la trasmissione verticale di un testo (facente parte di un canone da cui si legge discendere) inserendolo in un contesto materiale: “To study affiliation is to study and to recreate the bonds between texts and the world, bonds that specialization and the institutions of literature have all but completely effaced. Every text is an act of will to some extent, but what has not been very much studied is the degree to which texts are made permissible”; Edward Said, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), pp. 174-176.

a studiare allo specchio la sua figura mentre indossa un vestito rosso (“he steps / into a red dress. A flame caught / in a mirror the width of a coffin” [p. 28]). La bara evocata da questi versi iniziali, unita all’associazione pericolosa del fuoco, pare alludere alla violenza omofobica che un atto di trasgressione di *gender* come il *crossdressing* genera agli occhi della società eteronormativa statunitense.¹³ La dimensione privata della *queerness* del personaggio descritto abita l’immaginario mitico dell’Odissea: il ragazzo che indossa un vestito di donna è il cavallo di Troia in seno all’unità della famiglia, un elemento di disturbo (un’ombra, una macchia) nella discendenza della sua genealogia, come attestato dai versi “his horse / -head shadow thrown on the family / portraits, glass cracking beneath / its stain” (p. 28). La *queerness* dell’autore, e il suo vissuto personale, sostanziato nell’episodio del vestito rosso e la violenza omofoba che torneranno nel romanzo, con un riferimento esplicito al bullismo che il protagonista subisce da un suo coetaneo e da sua madre quando viene sorpreso a indossare abiti femminili,¹⁴ si intrecciano all’immaginario mitico, in un deliberato tentativo di

¹³ La poesia “Homewrecker” riprende alcuni elementi osservati qui in “Trojan”: pur non facendo parte delle poesie di argomento mitologico, questa presenta una figura paterna evocandone la rabbia, “We covered / our ears & your father’s tantrum turned / to heartbeats” (p. 76). Vi è un riferimento simile al *crossdressing* e all’amore omosessuale come elemento di disturbo all’ideale di eterosessualità compulsoria alla base della famiglia e della mascolinità egemone: “& this is how we danced: our mothers’ / white dresses spilling from our feet, late August / turning our hands dark red. & this is how we loved: / a fifth of vodka & an afternoon in the attic, your fingers / through my hair—my hair a wildfire” (p. 76). Torna anche il riferimento alla bara: “When our lips touched the day closed / into a coffin. In the museum of the heart / there are two headless people building a burning house. / There’s always the shotgun above / the fireplace” (p. 76). La casa in fiamme costruita da questo atto di intimità segna contemporaneamente l’estraneità dei corpi omosessuali al corpo ideale e unitario della Nazione, e testimonia la necessità di creare uno spazio intimo e alternativo all’eteronormatività in cui accasarsi: “If not the attic, the car. If not / the car, the dream” (p. 76).

¹⁴ Cfr. *On Earth We’re Briefly Gorgeous*: “Days later, a neighborhood boy, riding by on his bike, would see me wearing that very dress—I had put it on

sciogliere la maschilità celebratoria e senza tempo dell'*epos* nella *worldliness* dell'esperienza di un rifugiato omosessuale e vietnamita nell'America contemporanea. L'ultimo verso della poesia richiama tanto il paesaggio bombardato di “Telemachus” (“They will see him clearest when the city burns” [p. 28]) quanto l'episodio biblico della distruzione di Sodoma e Gomorra, divenuto l'archetipo della punizione inflitta a chi trasgredisce le norme di genere e sessuali. Come abbiamo potuto rintracciare in questi versi, il richiamo alla violenza omofoba salda il legame tra presente fattuale e passato mitico, riattivando una versione della Storia all'incrocio tra il referente classico e l'iperreale; l'origine del primo si perde (e archetipizza) nello spettro storicamente radicato della guerra in Vietnam: in tal modo Ocean Vuong ci presenta una versione personale e idiosincratca del Vietnam che rimarca costantemente la sua natura di automitologia, di racconto affettivamente filtrato e rielaborato.

In “Odysseus Redux”, che pare concludere questo trittico di poesie di tema omerico, l'elemento mitico viene sovrascritto dalla storia personale. Come sostenuto in maniera convincente da Kelly Nguyen nel suo saggio “Queering Telemachus: Ocean Vuong, Postmemories and the Vietnam War”, questa poesia può essere letta in continuità con la già citata “Telemachus”, riconoscendo nell'interlocutore evocato nella poesia proprio l'Odisseo rifugiato delle poesie precedenti, l'effigie del padre originario in fin di vita sulla spiaggia.¹⁵ Singolare è la descrizione dell'entrata in scena del padre, che pare emergere dalla dimensione figurale di un quadro di Caravaggio: “He entered my room like a shepherd / stepping out of a Caravaggio” (p. 168); Il riferimento a un artista canonico occidentale come Caravaggio complica la trama di riferimenti intertestuali che sto ritessendo nella mia lettura critica: esattamente

thinking I would look more like you—in the front yard while you were at work. At recess the next day, the kids would call me *freak, fairy, fag.*” (p. 14).

¹⁵ Kelly Nguyen, “Queering Telemachus: Ocean Vuong, Postmemories and the Vietnam War”, *International Journal of the Classical Tradition*, 28.4 (2021), pp. 1-19, qui p. 16.

come il riferimento mitico, quello all'arte figurativa dice del capitale simbolico dello scrittore (che non si limita al solo canone letterario, e ai racconti ereditati del Vietnam, ma pare a suo agio anche con i capisaldi del canone artistico figurativo occidentale), e agisce ulteriormente come spia per il lettore sull'evanescenza e l'impalpabilità della figura descritta. Il padre evocato è al confine tra un padre reale (seppur fantasmatico, l'ombra di un padre assente evocata solo nei suoi contorni) e l'evocazione quasi surreale di "tutti i padri possibili", come suggerito dalla qualità mediata del riferimento caravaggesco, che porta con sé tutta la potenza del chiaroscuro. Tale lavoro di matrice metatestuale (e, se si vuole, anche transmediale) si traduce, inoltre, in uno degli stilemi estetici più cari a Vuong, tanto in *Night Sky* quanto in *On Earth*: l'uso di metafore tipografiche che testualizzano la natura dei corpi narrati – quasi a voler insistere sull'aspetto finzionale e costruttivo di ciò che è rappresentato, tenendo presente in maniera ossessiva e ingombrante lo sforzo della scrittura. Nei versi "All that remains of the sentence / is a line / of black hair stranded / at my feet" (p. 168), i capelli neri della figura paterna sono arenati come l'inchiostro nero di una frase (il richiamo alla spiaggia della poesia intitolata "Telemachus" è esplicitato dalla dimensione litoranea della parola "stranded"); l'Odisseo rievocato è appunto quello morto sulla spiaggia, che torna come un cadavere: "Back from the wind, he called to me / with a mouthful of crickets— / smoke & jasmine rising / from his hair" (p. 168). Come osservato acutamente da Kelly Nguyen, il riferimento al fumo e al gelsomino sono reminiscenti della pratica vietnamita di comunicare con i propri antenati defunti onorandoli con l'incenso:¹⁶ l'*ethnic heritage* dello scrittore scivola impercettibilmente nel contesto mitico e surreale per cui l'Odisseo in questione è appunto *redux*, "guidato indietro" dal mondo dei morti dal canto della poesia e da una pratica ritualistica vietnamita di *ancestor worship*. L'atto resuscitatorio presenta le due figure danzare insieme in una prossimità omoerotica, che

¹⁶ Nguyen, "Queering Telemachus", p. 16.

vede l'ombra del figlio mescolarsi a quella del padre: “Then we danced / without knowing it: my shadow / deepening his on the shag” (p. 168). Il desiderio *queer*, già identificato nella poesia “Trojan”, riallaccia come un filo le poesie del ciclo omerico, con il riuso della stessa immagine dei petali rossi (“One of its red petals fell / through the window—& caught / on his tongue” [pp. 168-170]) e dello specchio (“I tried / to pluck it out / but was stopped/ by my own face, the mirror, / its cracking, the crickets, every syllable / spilling through” [p. 170]). Il testimone filiale di questi versi, similmente a quanto accennato in “Telemachus”, entra in contatto con la bocca del padre, nel tentativo di tirare fuori dalla sua bocca, dal suo corpo, le sillabe di un racconto che sgorga come sangue rosso. Alla fine della poesia vi è la sovrapposizione somatica tra la faccia del padre (descritta in “Telemachus” come “the face / not mine—but one I will wear / to kiss all my lovers good-night” [p. 26]) e quella del figlio: questa trasmissione ereditaria dei tratti somatici è una figura incarnata della trasmissione tanto del trauma bellico e storico della guerra in Vietnam quanto delle memorie personali del padre, una saldatura metaforica nella materialità del corpo tra memoria, etnia, l'identità del *refugee* e identità *queer*. L'immagine postmemoriale del padre evocato da Vuong “bleeds history”¹⁷ in forma di una emorragia verbale e di un racconto che viene rimodellato dal desiderio di ri-raccontare della figura filiale.

Sebbene le poesie che si riferiscono direttamente all'Odissea siano tre, mi sembra possibile riallacciare a queste anche il componimento dal titolo “Logophobia”, che segue l'appena discussa “Odysseus Redux” nell'ordine della raccolta. “Logophobia” ricongiunge i frammenti delle poesie precedenti presentandosi come una coda ideale al ciclo di argomento mitologico. Il titolo allude, in maniera quasi controintuitiva per un testo, alla paura irrazionale di parlare in pubblico e delle parole. I versi mettono in scena

¹⁷ Il riferimento è al sottotitolo “My father bleeds history” della graphic novel *Maus*, di Art Spiegelman; questa è stata oggetto e artefatto fondamentale per la teorizzazione della *postmemory* nel lavoro di Marianne Hirsch.

immediatamente l'atto scrittorio: "Afterward I woke / into the red dark / to write / già ònh/ on this yellow pad" (p. 172); la figura impegnata a scrivere è ancora una volta marcatamente vietnamita, intenta a scrivere la parola *famiglia* su di un bloc-notes giallo. "Quickly— / I drill the ink / into a period / The deepest hole, / where the bullet, after piercing / my father's back, / has come/ to rest" (p. 172): ecco che ritorna l'immagine iniziale del ciclo omerico contenuta in "Telemachus", la schiena del padre forata da un proiettile, e stavolta il riferimento alla sua natura di figura descritta in una poesia è resa in maniera letterale, apertamente allusa in una strategia di *self-reference* dalla sensibilità postmoderna. Il buco di proiettile diventa il punto disegnato dall'inchiostro di una penna, un tentativo di scavo della punta della penna nel corpo accostato a un atto di riesumazione delle ossa: "Looking through the letters / I can see / into the earth / below, the blue blur / of bones" (p. 172). Unite al titolo della poesia, queste immagini sembrano illuminare il contenuto preciso della fobia allusa: l'aspetto spaventoso e terribile del *logos* è il dover dissotterrare i morti attraverso la parola, il dilemma etico di esibire i propri morti e la propria sofferenza che attanaglia uno scrittore etnico che voglia essere letto. Scavare nella vita della propria comunità diventa sinonimo di un atto epistemicamente violento, penetrare il silenzio, la riluttanza e la vera e propria fobia del raccontare dei sopravvissuti al Vietnam. Lo scrittore diventa così un carnefice che esercita la stessa violenza conoscitiva che il pubblico di critici e lettori esercita su lui stesso, ripetendone il medesimo sguardo affamato: "Quickly—I climb / inside. / I enter / my life / the way words / entered me— / by falling through / the silence / of this wide / open mouth" (pp. 172-174); ancora una volta, a essere richiamata è la dimensione verbale mediata dalla bocca, profonda come un abisso.

La chiusura di questo ciclo di poesie che ho idealmente rintracciato vede così il ritorno alla dimensione elementare della scrittura, allo scavo dello scrittore in se stesso, alla penna che si posa sul foglio. Nei testi di Ocean Vuong fin qui analizzati mi sembra quindi emerso un movimento fondamentale al lavoro

nella sua scrittura: egli non si è limitato a seguire acriticamente le regole del campo letterario, fornendo ai lettori e ai critici ciò che puntualmente si aspetterebbero di leggere, ma ha messo in scena sulla pagina una versione spendibile del suo retaggio etnico che in qualche modo ne disturba una ricezione trasparente e pacificata. Le allusioni di stampo metatestuale all'atto scrittorio, il rimaneggiamento del mito, e l'esibizione delle ferite del Vietnam sono a mio parere un tentativo (eccezionalmente funzionante) da parte dello scrittore di seguire e al contempo torcere le regole costitutive del campo letterario etnico. Il *close reading* delle poesie che ho scelto ricostruisce e registra una ossessione dell'autore per il corpo, per la bocca come sistema di articolazione fonica e narrativa, con un'emersione frequente del livello metatestuale della scrittura: Ocean Vuong, dunque, rimanda costantemente alla natura materiale del libro che sta scrivendo (o più generalmente, direi, alla natura di *work* della sua scrittura), prevenendo una ricezione acritica della sua biografia di rifugiato vietnamita e omosessuale da parte dei lettori, obbligati in una certa misura a confrontarsi con la presenza costante di un autore *self-inserted* nella dimensione mitica. Accanto alla mitologia omerica e a quella del conflitto in Vietnam, troviamo dunque l'automitologia di un autore che tematizza all'interno dei suoi versi la difficoltà del raccontare propria della sua identità di *ethnic writer*.

Le poesie del ciclo omerico fin qui analizzate dimostrano il rapporto privilegiato tra la scrittura poetica dell'autore e i *topoi* mitologici. Tuttavia, non sono le uniche della raccolta a presentare elementi postmemoriali: in altre poesie il riferimento al Vietnam si fa più palese, fa a meno del referente omerico, e la speculazione sulla figura umbratile del padre diviene più intensa e significativa, un'occasione per l'autore di articolare la sua risposta al perimetro noto della scrittura etnica.

3. Fatherwriting: *tentativi di scrivere [il padre]*

In continuità con l'analisi precedente, tenterò ora di delucidare alcune caratteristiche ricorrenti nelle poesie di Ocean Vuong dove l'argomento mitologico abbandona il referente omerico e continua il lavoro di invenzione sulla figura paterna. Il titolo del paragrafo, che mette tra parentesi quadre la parola padre, è un richiamo alla dedica della raccolta posta nel peritesto: “*tặng mẹ [và ba tôi]*”, a cui segue la traduzione in inglese “for my mother [& father]”. Alla luce di ciò che ho già detto sul peso di un invito alla lettura (auto) biografica, che è al contempo abbracciata, complicata e sconfessata dall'autore, mi pare evidente che questa messa in parentesi insolita suggerisca una certa modalità di lettura del testo, e plasmi di rimando le aspettative dei lettori e dei critici che si avvicinano a esso. La mia ipotesi al riguardo è che la segnalazione tipografica agisca, oltre alla sua natura di segno grafico, come una forma di dispositivo decostruttivo: l'impulso ad una lettura che sostituisca metonimicamente il padre reale di Vuong a tutte le occorrenze di figure paterne nel testo è, se non arrestato, ostacolato dallo stesso autore, come vedremo nelle poesie della raccolta costruite attorno alla figura del padre.

In “My Father Writes From Prison” Vuong adotta la figura paterna come *poetic persona* in un atto di *self-mythologizing* della storia familiare, che ha le sue radici in un tempo storico che precede la nascita del poeta e risale fino al Vietnam in guerra. Come suggerito dal titolo, la poesia assume la forma di una lettera, con un destinatario: “Lan oi”, il nome vietnamita della nonna dell'autore. Peculiarità del poema è la gestione dei versi nel corpo del testo, che presenta una totale assenza di stanze e una successione ininterrotta e orizzontale in versi stichici. Il componimento è bilingue, cominciando in vietnamita e scivolando senza batter ciglio in inglese: Vuong, appropriandosi della voce del padre, sta acutamente capitalizzando sul suo capitale razziale – spiazzando i lettori anglofoni, che non troveranno alcuna traduzione delle frasi in vietnamita, e autenticando al contempo la voce del narratore

come verosimile e ancorata alla realtà. Dello statuto di verità¹⁸ della lettera poco importa, l’ambiguità è incorporata nel testo a partire dal ventriloquio della voce paterna, che il poeta immagina scrivere da una cella di prigionia: “again dear Lan or / Lan oi what does it matter / there’s a man in the next cell who begs / nightly for his mother’s breast” (p. 50); la figura plasmata da Vuong è un padre “possibile”, la sua voce è simulata in una *mimesis* strategica, donando spazio di parola a chi non può averla (nel duplice confinamento della prigionia comunista e dell’esclusione sistemica delle voci vietnamite in America), al prezzo di un atto riappropriativo eticamente non senza inquietudini. Tuttavia, Vuong trascina produttivamente nel testo questo aspetto problematico (tipicamente evocato nelle discussioni critiche sulla letteratura delle minoranze, come ho sottolineato nel capitolo precedente), affrontando direttamente la questione dell’autenticità etnica ed esibendo quanto l’idea stessa di autenticazione sia paradossale. La poesia in forma di lettera, appunto, non è davvero una lettera scritta di proprio pugno dal padre: il fatto stesso che sia scritta in inglese la rende implausibile se associata al narratore dichiarato, e la sua forma ibrida di poesia-lettera – se non già per l’evidenza che il lettore sta leggendo una poesia in una raccolta di cui Ocean Vuong è l’autore in copertina – non fa che sottolineare l’aspetto artificiale e costruito del testo, compromettendone una lettura esclusivamente autobiografica. Lo scrittore sta impersonando la voce paterna, scrivendo *as if he were him*, rendendo visibile agli occhi dei lettori tanto l’artificio della personificazione in un’altra figura rispetto all’autore, quanto il rischio della feticizzazione insito

¹⁸ “His father really was in prison, but it was a Communist prison, and letters, if they came at all, were censored. In writing poems like this, Vuong seeks ‘not necessarily to speak for anyone, but to offer a rendition—in a way a phantom—of what could have been [...] Every attempt to speak is also a grieving of the voice that never arrived’”: Yen Pham, “Ocean Vuong, Reluctant Optimist: Catching Up with the Night Sky with Exit Wounds Author in Milan”, *Literary Hub* (July 27 2017) <https://lithub.com/ocean-vuong-reluctant-optimist/>.

in ogni scrittura biografica, per la quale la vita dell'altro è resa come un oggetto pronto al consumo dei lettori.

La cornice epistolare come espediente narrativo, che con la sua *mise en abyme* allegorizza le condizioni di produzione del testo stesso, porta al parossismo il dilemma etico della scrittura etnica, in un gioco decostruttivo tra realtà e finzione che sarà riproposto e strutturalmente amplificato nel romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*. Un altro aspetto che tornerà nel romanzo, e che avvalorata la mia ipotesi che *Night Sky with Exit Wounds* possa essere letto come laboratorio linguistico di stilemi e metafore poi ricontestualizzate successivamente in *On Earth We're Briefly Gorgeous*, è rappresentato dall'immagine delle "monarch butterflies": nel contesto di questa poesia – "how one spring / I crushed a monarch midflight / just to know how it felt / to have something change / in my hands" (p. 50) –, la fragilità delle farfalle monarca schiacciate per il piacere di esercitare una violenza predatoria su di una creatura debole è connessa all'esercizio crudele di una *agency* per l'io narrante, che trovandosi in una stanza di un carcere ha la sua libertà fisicamente limitata; vi è dunque un valore compensativo innestato nello stridore tra la caducità degli insetti e le mani febbrili del padre, come se lo scrittore tentasse di contestualizzare il potere omicida paterno come una strategia di fronteggiamento alla propria condizione di isolamento. Il gesto è accompagnato da un senso di vergogna, come espresso dai versi "there are things / I can say only in the dark" (p. 50) e "there are things / I can say only where the monarchs / no longer come / with the wings scraping the piss-slick floor / for fragments of a / phantom woman" (p. 50), con i quali l'autore dipinge la precarietà dello stato fisico e psicologico del padre confinato, in una rovina che indistintamente infetta tanto la memoria paterna (che afferma del resto "memory erases into music" [p. 50] e "my clock-worn girl / my echo trapped in '88" [p. 52]) quanto il *setting* della cella, reso in maniera documentaria nel suo squallore e affettivamente carico di lirismo. Gli ultimi versi, in particolare, restituiscono un senso di distanza spaziale e temporale: la donna desiderata dal padre (plausibilmente Rose, la madre di Ocean Vuong) non è più con lui, ma è

un mero fantasma richiamato nella memoria accesa dal buio della cella, un secondo destinatario della lettera che infesta la mente paterna; l'indicazione spazio-temporale che segue “beyond the shore / a grey dawn lifts the hem of your purple dress / & I ignite” (p. 52) acuisce il divario tra l'uomo e la sua vita precedente, tra la memoria rievocata e il presente; il richiamo alla spiaggia, inoltre, rimanda alla presenza del Vietnam come spazio mitico in cui i corpi vietnamiti di Vuong si muovono, ricordano, e cercano di elaborare il lutto della diaspora, della separazione dalla *motherland*, come ho spiegato nel paragrafo precedente relativo al Vietnam mitizzato.

A tal proposito, trovo necessario soffermarmi sull'intimo legame che lega l'immagine entomologica delle farfalle monarca al Vietnam, una metafora che il poeta investe precisamente con la sua posizione filiale e di affiliazione etnica ai vietnamiti. Nel romanzo, le farfalle monarca costituiscono un vero e proprio *leit-motiv* ricorrente, il loro movimento migratorio funge da richiamo al dislocamento forzato della diaspora vietnamita:

Autumn. Somewhere over Michigan, a colony of monarch butterflies, numbering more than fifteen thousand, are beginning their yearly migration south. In the span of two months, from September to November, they will move, one wing beat at a time, from southern Canada and the United States to portions of central Mexico, where they will spend the winter.

They perch among us, on chain-link fences, clotheslines still blurred from the just-hung weight of clothes, windowsills, the hood of a faded-blue Chevy, their wings folding slowly, as if being put away, before snapping once, into flight.

It only takes a single night of frost to kill of an entire generation, To live, then, is a matter of time, of timing. (p. 4)

Di particolare interesse è la presenza fisica di questi colorati e fragili insetti *in the American fabric*, nel tessuto del paesaggio e del quotidiano americano, quasi Vuong volesse al contempo restituire il vissuto difficile degli immigrati vietnamiti negli Stati Uniti e sottolineare il grande numero di persone vietnamite relegate ai

marginì della società, a cui una visibilità nella storia e nella memoria collettiva americana è di fatto negata. Vuong sembra voler dire, identificandosi nella sua comunità, che “siamo sempre stati qui, anche se non volete vederci”, e che le promesse eterne del Sogno Americano risultano impossibili e irrealistiche per un’intera generazione di immigrati spazzata via da una singola notte di gelo.¹⁹ Le farfalle monarca agiscono come un correlativo oggettivo della condizione postmemoriale di trasmissione intergenerazionale del trauma, come esplicitamente sottolineato dal narratore di *On Earth*:

Monarchs that survived the migration passed this message down to their children. The memory of family members lost from the initial winter was woven into their genes.
When does a war end? When can I say your name and have it mean only your name and not what you left behind? (p. 12)

Oltre la presenza delle farfalle monarca, un altro motivo ricorrente nella poesia “My Father Writes From Prison”, che costituisce un legame “genetico” con il conflitto in Vietnam, è rappresentato dalle immagini di violenza e armi da fuoco: “the 9mm”, “the ak-47”, “rifle blows” – citati nel componimento si uniscono al repertorio di armi e spari disseminati in gran numero in quasi tutti i testi della raccolta,²⁰ suggerendo l’intento di Vuong di creare un archivio di tracce materiali della violenza, tanto della società americana²¹ che

¹⁹ Sul gioco di antitesi tra il fuoco della macchina bellica statunitense e il gelo del Vietnam tornerò in seguito, quando parlerò dell’isotopia del gelo (come strategia di straniamento) nell’immaginario apocalittico del Vietnam di *On Earth We’re Briefly Gorgeous* e nella poesia “Snow Theory” di *Time Is a Mother*.

²⁰ Elenco qui di seguito alcuni esempi: “Snow shredded / with gunfire” (“Aubade with Burning City”), “the Colt.45” (“Always&Forever”), “the shotgun / above the fireplace” (“Homewrecker”), “the gunfire” (“Someday I’ll Love Ocean Vuong”), “let me believe I was born / to cock back this rifle, smooth&slick, like a true / Charlie” (“Self-Portraits as Exit Wounds”), “I see two arms unhinging / the rifle from the boy’s grip” (“The Smallest Measure”).

²¹ Nella poesia “Of Thee I sing” l’autore adotta la *poetic persona* di Jacqueline Kennedy (“I’m not Jackie O yet / & there isn’t a hole in your head” [p. 42]) che

della guerra in Vietnam. L'identità del padre che il poeta-figlio ricostruisce si configura come una performance su più livelli: da un lato, la voce incarnata del padre definisce i suoi ricordi come una maschera erosa e crepata prodotta dal trauma bellico, “that cracked mask / I wear after too many rifle blows” (p. 50); il ricordo del Vietnam è divenuto totalizzante per il fantasma paterno, che non desidera altro che l'oblio: “I don't know / desire other than the need / to be shattered & rebuilt / the mind forgetting / the body's crime of living” (p. 50). Dall'altro, il poeta allude alla storia del Vietnam, ridisegnandone in poesia la parabola storica attraverso un'altra metafora entomologica: “cricket screams [...] until one or three / started to run from their country into / their country” (p. 50); la fuga degli insetti evoca la divisione tra il Vietnam del Nord (la Repubblica Democratica del Vietnam, comunista) e del Sud (la Repubblica del Vietnam, filo-occidentale, fino alla riunificazione comunista avvenuta nel 1976), e richiama l'esodo passato alla storia con il nome di “Operation Passage to Freedom”, la migrazione di massa della popolazione vietnamita del nord verso il sud orchestrata dalle forze statunitensi e francesi, in chiave anticomunista (l'obiettivo era appunto supportare i civili, e i membri delle forze militari francesi, in fuga dal regime comunista di Ho Chi Minh). Condensata in questa immagine vi è dunque l'esibizione della ricostruzione storica del Vietnam da parte del figlio, narrata attraverso un atto immaginativo che dona voce al padre: la tensione tra le due voci e tra le due lingue porta alla luce il paradosso dell'autenticazione; il lettore ha inizialmente l'impressione di leggere un testo verosimilmente scritto in un carcere comunista da parte di

assiste all'omicidio di John Fitzgerald Kennedy il 22 novembre 1963; In “Seventh Circle of Earth” l'occasione del componimento, come esplicitato dalla citazione in esergo dal *Dallas Voice*, è l'assassinio di una coppia omosessuale la cui casa viene bruciata in un atto di violenza omofobica; In “Untitled (Blue, Green, and Brown): oil on canvas: Mark Rothko: 1952” il riferimento all'attentato terroristico dell'11 settembre è esplicito, “The TV said the planes have hit the buildings. / & I said Yes because you asked me / to stay [...] The TV kept saying *The planes...* / *The planes...* & I stood waiting in the room” (p. 112).

un uomo vietnamita, ma in un'ultima istanza, la natura di poesia-lettera immaginata rivela insistentemente la sua natura di artificio.

Nella poesia "In Newport I Watch My Father Lay His Cheek to a Beached Dolphin's Wet Back" la prospettiva sul padre pare più intima, quasi diaristica: il titolo fa da primo verso, e la narrazione comincia *in medias res*. La struttura della poesia presenta i versi disposti in maniera speculare, con giustificazione alternata tra sinistra e destra. Il padre descritto in questa poesia, che si prospetta come un ricordo di cui l'io scrivente ha memoria testimoniale, è concretamente connotato nell'aspetto: "His hair the shade / of its cracked flesh. / His right arm, inked with three falling / phoenixes" (p. 58); a fare da contraltare a questa descrizione realistica segue uno spiraglio di incertezza che ci ricorda che il padre della poesia è effettivamente un'entità narrativa di cui leggiamo una vita solo abbozzata e immaginata, una tra le altre possibili: "phoenixes—torches / marking the lives he had / or had not taken—cradles / the pinkish snout" (p. 58); la notazione ambigua sul tatuaggio, unita alla natura della carne crepata come la maschera citata nel componimento precedente, potrebbe far riferimento alle vite prese in battaglia, come tacche su di una cintura che conta i nemici caduti per mano propria, medaglia d'onore per un soldato. Il testo contiene due ricordi traumatici distinti che si sovrappongono nel presente della narrazione e sono frammentariamente interpolati nel testo: uno di stampo autobiografico, dove il poeta ricorda un episodio di violenza domestica, che vede suo padre intento a inseguire la madre armato di un martello e in preda all'ebbrezza ("The last time / I saw him run like that, he had / a hammer in his fist, mother / a nail-length out of reach. / America. America a row of streetlights / flickering on his whiskey / -lips as we ran. A family / screaming down Franklin Ave." [p. 58]); e un secondo ricordo, dai contorni meno biograficamente definiti ma ricco di dettagli precisi, sostanziato dal lessico di guerra inequivocabilmente associato al Vietnam, con i suoi elicotteri *Huey*, e una serie di richiami ad artefatti della guerra come "bullets", "tomahawk", "semi-automatic", e ancora i riferimenti alla guerriglia urbana

con “Bushwhacker”, “PTSD”, “Pow. Pow. Pow / says the sniper”, “AK/-47” (pp. 58-60). Il padre di questo secondo episodio, forse un ricordo inventato dalla fantasia di un preadolescente (“I am eleven only once” [p. 60], afferma del resto il narratore), veste i panni di un veterano di guerra che corre claudicando verso un delfino spiaggiato con “a gimp leg” (p. 58), indossa una “Mustard /-yellow North Face jacket” (p. 58) ed è impossibilmente armato di una cintura esplosiva (“Shrapnel / -strapped” [p. 58]). Nella descrizione del padre rimemorato dalla voce narrante confluisce un immaginario bellico da film d’azione; vediamo questa figura impegnata ed evitare il colpo di un cecchino, “Pow. Pow. Pow / says the sniper. Fuck you / says the father, tracers splashing / through palm leaves” (pp. 58-60): non si tratta del padre reale di Ocean Vuong, ma di un ritratto immaginifico che richiama volontariamente gli stereotipi associati alla guerra in Vietnam.

La qualità cinematografica delle descrizioni militari crea un effetto straniante più che documentario: ciò che vediamo è all’incrocio tra la parodia (in questo senso è emblematica la resa onomatopeica e infantile dello sparo come “Pow. Pow. Pow”²² [p. 58]) e la messa in scena filmica e stereotipata di un soldato. L’idea del Vietnam ripetuta e trasmessa dal cinema e dalla televisione finisce per plasmare tanto la modalità in cui collettivamente è stata memorializzata la guerra per l’opinione pubblica quanto i ricordi privati e postmemoriali delle generazioni di sopravvissuti, che non potendo accedere direttamente al racconto di prima mano della propria famiglia (vuoi per un silenzio riluttante legato alla pervasività del trauma, vuoi per l’impossibilità stessa ad accedere a quei ricordi – come notato nell’analisi della poesia “Logophobia”) incontrano

²² In diverse scene del romanzo la guerra è inscenata da soldati-giocattolo con cui il protagonista gioca scimmiettando ciò che ha visto in televisione; vedi la “toy army” (pp. 5, 17), i “toy soldiers” (pp. 46, 101) e la citazione all’inizio del romanzo “I was an American boy parroting what I saw on TV. I didn’t know that the war was still inside you, that there was a war to begin with, that once it enters you it never leaves – but merely echoes, a sound forming the face of your own son. Boom.” (p. 4).

il Vietnam bruciato prima di tutto sugli schermi. Vuong offusca strategicamente la naturalità delle associazioni col Vietnam insistendo continuamente sulla natura artefatta e ricostruita di immagini e ricordi: una lettura che si fermi al livello mimetico e autobiografico è resa instabile dalla consapevolezza che i testi sono attraversati non solo da un personale e autentico richiamo al Vietnam ma includono nel loro immaginario la mitizzazione americana del Vietnam, così come cristallizzata nelle fantasie hollywoodiane. Viet Thanh Nguyen, egli stesso membro della *generation after* cresciuta con lo spettro del Vietnam, dimostra la connessione intima tra la guerra in Vietnam e la tecnologia cinematografica in *Nothing Ever Dies* da una prospettiva ambivalente di simultanea attrazione e repulsione per il cinema americano:²³ egli illustra come un film quale *Apocalypse Now* sia “the perfect example of the war machine’s industrial memory”,²⁴ con la propaganda imperialista diffusa in forma di *soft power* nel sistema di produzione capitalistico, e rivela come la guerra reale e quella sullo schermo facciano parte del medesimo sistema produttivo – “If cinematic and military technology are inseparable, it is because they emerge from the same military-industrial complex, which is the real star of American Cinema”.²⁵

Tornando all’immagine che dona il titolo al componimento, l’abbraccio del padre che stringe il delfino arenato sulla spiaggia, essa pare a prima vista stridente con la violenza domestica e con il lessico di guerra evocato dal Vietnam. Tuttavia, l’abbraccio tra il padre e l’animale è paragonato a un tentativo di salvataggio in uno

²³ La prospettiva del critico risulta molto interessante, tanto più perché è egli stesso di discendenza vietnamita ed è cresciuto, esattamente come Vuong, incontrando volti e corpi vietnamiti sulla celluloida prima di tutto. Dalla sua posizione di critico inserito nel circuito accademico statunitense, che sottopone al vaglio della teoria critica i prodotti culturali americani che ha consumato per tutta la sua vita, afferma: “Many Americans, and people the world over, assume they know something of Vietnam from watching movies like *Apocalypse Now*. For having paid the price of a movie ticket, they, too, can say, as Michael Herr did, ‘Vietnam, we’ve all been there’”: Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 104.

²⁴ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 116.

²⁵ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 122.

scenario bellico, e il delfino è descritto come un profugo che sta annegando, accostato alle sembianze di un bambino: “His knees sunk / in ink-black mud, he guides / a ribbon of water to the pulsing / blowhole. [...] as he kneels to gather the wet refugee / into his arms. Waves / swallowing / his legs. The dolphin’s eye / gasping like a newborn’s mouth” (pp. 58-60); ancora una volta i riferimenti all’inchiostro insistono sull’aspetto tipografico delle figure tratteggiate dai versi del poeta, che costantemente rimarca la letterarietà delle figure che rende oggetto di poesia. Nella stessa direzione di rimarcata artificialità va il richiamo specifico al delfinide: i delfini hanno nella mitologia classica il ruolo di mediatori del divino (perlopiù associati ad Apollo, Poseidone e Dioniso) impegnati a soccorrere le persone disperse in mare. Nell’episodio mitico che vede Dioniso (Bacco, nella versione ovidiana a cui faccio riferimento) catturato in mare da un gruppo di pirati ignari della sua vera identità, i marinai di Acete, il dio si libera delle catene invocando viticci e serpenti spaventosi; i pirati messi in fuga sono oggetto della pietà del dio che li trasforma in delfini, destinati ad aiutare via mare tutti coloro che hanno perduto la strada. La matrice originariamente umana dei delfini innestata nel mito è chiamata in causa dall’accostamento che Ocean Vuong fa tra i delfini e i rifugiati, sottolineando tuttavia la *powerlessness* dei delfini-rifugiati rispetto al loro ruolo salvifico del mito. L’animalizzazione, strategia retorica usata per svilire l’umanità altrui, trova in Vuong il suo rovescio: le numerose figure animali che popolano le poesie di Vuong sono sempre connotate da un’intrinseca sensibilità antropomorfa, e il richiamo alla *zoe* può essere letto in connessione al concetto agambeniano di *bare life*.

Il nesso che salda insieme la violenza domestica, l’immaginario della guerra in Vietnam, e il salvataggio di un delfino arenato è proprio la persistenza del trauma della guerra, e il suo sconfinamento nella vita dei rifugiati: la figura del padre veterano, il quale soffre di disturbo da stress post-traumatico e alcolismo esplicitamente associati all’America nel testo, richiama il coinvolgimento statunitense in Vietnam e le fantasie di soccorso dei rifugiati, che

hanno caratterizzato i discorsi sull'interventismo in Vietnam come un'impresa umanitaria a supporto delle vittime vietnamite. "The 'rescue and liberation' myths and memories",²⁶ che Yen Le Espiritu analizza come forma del discorso statunitense che giustifica retoricamente la necessità del coinvolgimento bellico in Vietnam, sono accostate alla violenza domestica e all'aggressione della madre da parte del padre, rivelando la violenza del singolo come eredità del Vietnam – in una connessione tra la dimensione storica e globale del conflitto a quella intima e locale dell'unità familiare. Vuong si astiene dal dare un giudizio etico sulla violenza paterna, ma piuttosto la contestualizza, ne ricostruisce la genesi storica patriarcale e discriminatoria, in un tentativo di *Just memory*²⁷ che restituisca il persistere della guerra "che non finisce mai" nella psiche delle soggettività traumatizzate, senza assolverne la responsabilità (senza quindi ridurle a immagini rarefatte di *victimhood*), tenendo viva la dimensione problematica della capacità di esercitare violenza anche se si è vittime. Ocean Vuong, ancora una volta, non cela gli aspetti problematici della sua versione della scrittura etnica: sebbene l'impulso primario apparente nella sua scrittura sembri essere l'assoluzione del padre rievocato, descrivendo un momento di tenerezza che ne comunichi le proprietà "umane" ("green, how I want you green. / Green despite the red despite / the rest" [p. 60]), accostare insistentemente l'atto di salvataggio alla violenza domestica, e allo strascico del Vietnam sulla psiche di un sopravvissuto, restituisce in maniera complessa e complicata la responsabilità del singolo, dimostrando in ultima istanza la necessità di

²⁶ Y. Le Espiritu, *Body Counts*, pp. 23, 24-48.

²⁷ Il termine "Just Memory" è centrale nel libro *Nothing Ever Dies* di Viet Thanh Nguyen: esso allude alle problematiche etiche connesse alla creazione e alla circolazione di ricordi, sia dei singoli individui, sia della collettività. Gli interventi del critico con questo termine riguardano due ambiti principali: da un lato vi è una discussione su "the ethics of remembering one's own and others", dall'altro vi è la volontà di porre sotto indagine le condizioni materiali di produzione della memoria di ciò che Nguyen soprannomina la "industry of memory" statunitense.

fare a meno di categorie essenzializzanti. Il ciclo di violenza che lega la guerra in Vietnam, l’America e l’unità familiare viene così genealogicamente ricostruito: la macrostoria e la microstoria vivono in tensione nell’eredità di cui il poeta rifugiato si fa carico. La consapevolezza che tale memoria così intrecciata sia frutto di uno sforzo etico è resa liricamente dai versi “I am running / toward a rusted horizon, running / out of a country/ to run out of. I am chasing my father / the way the dead chase after / days” (p. 60): lo spettro paterno è dichiaratamente inseguito dalla scrittura del poeta, sempre in fuga “da un paese da cui bisogna fuggire”. La paradossalità del movimento descritto dal poeta-rifugiato ricorda ai lettori e ai critici la sua posizione di scrittore etnico, da cui ci si aspetta una certa versione del Vietnam esibita sulla pagina: la fuga allusa è simultaneamente la fuga che ha dato lo status di rifugiato all’autore, e la fuga dello scrittore che sceglie di parlare del Vietnam per avere successo (e quindi: non può fare a meno di capitalizzare sul proprio lascito etnico, sulla storia *Vietnamese American* ereditata).

Un’altra poesia dove il padre viene evocato è “To My Father / To My Future Son”: la poesia si apre con una citazione di Emily Dickinson che mette in primo piano la questione dell’ereditarietà (“*The stars are not hereditary*”). L’ereditarietà al centro della poesia è all’incrocio tra quella somatica (“Look, my eyes are not / your eyes” [p. 126]) e quella etnica (“You move through me like rain / heard/ from another country. / Yes, you have a country. / Someday, they will find it / while searching for lost ships...” [p. 126]). Nel gioco di duplicazione del titolo, con la confusione tra destinatario e mittente, emergono due letture possibili, entrambe legate al concetto di paternità: che sia Vuong a immaginare le parole di un padre, che si trattino delle parole di Vuong a un figlio immaginato nel futuro, ciò che risulta costante in entrambe le ipotesi è il dubbio di un figlio che non è sicuro di ciò che eredita. La voce narrante afferma che sì, “tu hai un paese”, e la pluralità di letture suggerite e abbracciate dai versi simula la circolarità ripetitiva della trasmissione intergenerazionale delle memorie: nel divario tra il padre e il figlio che dona il titolo

alla poesia vi è alluso il meccanismo (e le conseguenze) dell'ereditare le memorie paterne. Anche in questa poesia Vuong tematizza l'atto scrittorio e le problematiche etiche connesse alla rappresentazione: "Because what you heard, or will hear, is true: I wrote a better hour onto the page / & watched the fire take it back" (p. 126); sulla pagina avvengono simultaneamente due azioni conflittuali, due connotazioni contrastanti della scrittura: da un lato un autore può scrivere una versione migliore degli eventi (intervenendo quindi in maniera finzionale su fatti veri), da un altro lato, ciò che è scritto è definito come pericoloso, rimangiato dal fuoco. Tale pericolo è legato al contenuto di ciò che è messo per iscritto, le memorie traumatiche del Vietnam ("Something was always burning. / Do you understand? I closed my mouth / but could still taste the ash" [p. 128]), e un riferimento al pericolo che la propria storia sia consumata contro il proprio volere (dai meccanismi stessi del campo letterario etnico?), come esemplificato dai versi "If you are given anything / be sure to leave / no tracks in the snow. Know / that I never chose / which way the season turned" (p. 128). I personaggi narrati da Vuong sembrano quindi avere una forma di autocoscienza nel commentare il proprio destino di figure scritte, una *agency* e una forma di autosufficienza ontologica (per quanto simulata) entro il perimetro della propria messa su carta: questa modalità strategica di rappresentazione è un tentativo da parte dell'autore di alludere e intervenire su uno dei punti nevralgici e problematici della letteratura etnica, la questione del ventriloquo e del *voicing*²⁸ delle minoranze. In questi ultimi versi, il personaggio animato da Vuong sembra ammettere di non aver avuto scelta nella sua messa in letteratura. Leggendo il lavoro di Ocean Vuong alla luce della consapevolezza di tali questioni, risulta chiaro che l'autore non rinuncia alla reificazione e alla spendibilità del proprio capitale razziale, mettendo al centro dei suoi testi mar-

²⁸ Le questioni relative all'*agency* narrativa e alla voce richiamano il seggio seminale "Can the Subaltern Speak?" di Gayatri Spivak, in Cary Nelson and Larry Grossberg, eds., *Marxism and the interpretation of Culture* (Chicago: University of Illinois Press, 1988), pp. 271-313.

catamente autobiografici il Vietnam, le sofferenze della diaspora e i membri della sua comunità etnica e familiare; tuttavia, egli non si limita a cooptare le regole del campo letterario etnico e del mercato letterario tardocapitalistico offrendone una conferma e legittimandole, ma interviene su di esse “dall’interno”, con un atteggiamento decostruttivista che cerca di negoziare i limiti e le problematiche che il dibattito sulla letteratura etnica ha portato alla luce dagli anni sessanta a oggi. La consapevolezza delle regole del campo, a suo modo un’altra forma di “capitale simbolico” che Ocean Vuong ha potuto acquisire nelle sue esperienze accademiche di studente e professore, è quindi performata dalle strategie postmoderne da lui scelte, dalla dimensione apertamente autoriflessiva della sua scrittura che ostentatamente mette in scena una versione della letteratura etnica che riconosce nella decostruzione dei concetti divenuti moneta corrente nelle critica accademica (come *voicing*, identità subalterna, etnicità e alterità) l’unica via per raccontarsi e raccontare l’Altro eticamente. La dissezione che l’autore fa della propria posizione di enunciazione acquisisce la rilevanza di un gesto politico e di (auto)consapevolezza ideologica, e l’autore sottolinea come la sua “voce” sia prodotta “in differita” rispetto alle regole costitutive del campo, condizionata dalla sua posizione di subalterno, complicata, problematica, una rivalsa e un atto appropriativo al contempo.

Come vediamo nella poesia in analisi, la dimensione comunitaria di padre e figlio, di individuo e comunità etnica viene finalmente allusa (“This means / you are not alone—even / as you are not” [p. 128]) e l’eredità della poesia prende consistenza testuale, la forma di un libro: “Turn back & find the book I left / for us, filled / with all the colors of the sky / forgotten by gravediggers” (p. 130); il processo di scrittura viene nuovamente accostato alla figura dello scavare nelle tombe, la discesa verticale nella terra, verso i morti, come una speleologia del passato. Il libro è anche materialmente un *medium* di salvezza da usare (e qui il richiamo allo *usable past* precedentemente delineato pare più che mai esplicitato) per trasmettere la propria storia, anche se “usata” e rimaneggiata dalla finzione: “Use it. / Use it to prove how the stars / were always what

we knew / they were: the exit wounds / of every / misfired word” (p. 130). I versi finali, che contestualizzano la citazione in esergo alla poesia e richiamano parzialmente il titolo dell’intera raccolta, vedono il ritorno del lessico di guerra, tanto nelle perforazioni lasciate dai proiettili (“the exit wounds”, i proiettili come stelle, le stelle come ferite nel cielo) quanto nelle parole che mancano il bersaglio – l’ennesimo tentativo da parte dell’autore di esibire la natura verbale e testuale della raccolta, commentando, in una certa misura, l’insufficienza dell’arte di poter raccontare la verità storica della violenza statunitense in Vietnam.

L’immagine dei fori d’uscita trova il suo pieno compimento in “Self-Portrait as Exit Wounds”, l’altro componimento legato al titolo della raccolta. In questa poesia il riferimento alla diaspora vietnamita si fa ancora più esplicito che altrove, così come la componente marcatamente autobiografica. I riferimenti “a sinking boat” (p. 66), “a city trying to forget” (p. 66), “the refugee camp sick with smoke & half sung / hymns, a shack rusted black & lit with Bà Ngoai’s last candle” (p. 66), parlano inequivocabilmente della diaspora vietnamita, in un’associazione di immagini che ricostruiscono l’itinerario delle *boat people* in fuga dal Vietnam in fiamme, i campi per rifugiati dove la nonna materna (Bà Ngoai) accende l’incenso. Protagonista è la violenza della macchina bellica americana che si offre in tutta la sua seduzione di spettacolo violento e pirotecnico da imprimere sullo schermo: “everyone cheering as another / brown gook crumbles under John Wayne’s M16, Vietnam burning on the screen” (p. 66). Non è soltanto la dimensione finzionale del cinema americano (il riferimento a “brown gook” riporta il lessico dispregiativo usato dagli americani per descrivere i nemici “musi gialli”) e il suo impatto sulla memoria collettiva, a essere interrogata: Vuong inserisce qui una variazione della *war equation*²⁹ che torna identica sia nella poesia “Notebook

²⁹ È Giacomo Traina a usare questa espressione in “Reverse Exoduses: returning to Vietnam as a trope in Vietnamese American Literature”, *JAm It! (Journal of American Studies in Italy)*, 4 (2021), pp. 107-129.

Fragments”, della stessa raccolta (“An American soldier fucked a Vietnamese farmgirl. Thus my mother exists. Thus I exist. Thus no bombs = no family = no me. / Yikes” [p. 150]), sia nel romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous* dove il narratore Little Dog descrive Tiger Woods e sua mamma Rose come un “direct product of the war in Vietnam” (p. 53). La ricostruzione genealogica della *war equation* nella poesia in analisi si presenta così:

back to '68, Ha Long Bay: the sky replaced
with fire, the sky only the dead

look up to, may it reach the grandfather fucking
the pregnant farmgirl in the back of his army jeep,

his blond hair flickering in napalm-blasted wind, let it pin
him down to dust where his future daughters rise,

fingers blistered with salt & Agent Orange, let them
tear open his olive fatigues, clutch that name hanging

from his neck, that name they press to their tongues
to relearn the word *live, live, live* [...].

Con riferimenti geografici e temporali precisi, Vuong scava nella sua propria storia personale, risalendo alla sua origine geograficamente collocata in Vietnam, al nonno veterano americano che sposò sua nonna Lan, per poi abbandonarla in Vietnam (questi medesimi dettagli biografici sulla nonna e sul veterano Paul vengono reintegrati nel lavoro successivo in prosa dell'autore). L'inferno bellico è riportato nella sua potenza di fuoco, nel napalm che genera un vento forte da scompigliare i capelli e dall'avvelenamento da *Agent Orange*, che ha devastato le vite, il paesaggio e la progenie del Vietnam ben oltre la fine cronologica e ufficiale della guerra (suggerendo quindi che i limiti del Vietnam non possano essere coerentemente disegnati dall'intervallo temporale che vede la fine della guerra alla fine dell'aprile del 1975). La *war equation*, nella sua crudezza les-

sicale e nella sua resa *matter-of-fact* della genealogia dello scrittore, sembra riprodurre il medesimo meccanismo di oggettificazione che i soggetti razzializzati vivono negli Stati Uniti, lo stesso riduzionismo biografico che i lettori di Vuong sovente riservano alla storia della sua vita. In questa poesia dichiaratamente esibita come un autoritratto lo scrittore mette in scena per poi erodere la logica del *portraying*: ogni tentativo di rappresentazione ha in sé la pretesa di cristallizzare il soggetto raffigurato, credendolo coerente, immutabile, epistemologicamente stabile; Vuong, invece, indebolisce la credibilità delle sue rappresentazioni in maniera strategica: l'elemento di *autos* della scrittura autobiografica è messo in crisi nel momento stesso in cui è esplicitamente evocato. A tal proposito, la presenza della nonna Lan, del nonno veterano, della madre (“the supermarket where a Hapa woman is ready / to believe every white man possessing her nose // is her father” [p. 68]), e del padre (anche in questa poesia in carcere: “into the prison cell // where her husband sits staring at the moon / until he’s convinced it’s the last wafer // god refused him” [p. 68]), in una poesia che il titolo suggerirebbe essere marcatamente egocentrica, testimonia l'impossibilità del poeta di potersi sciogliere dalle sue radici. Questa poesia non è *solo* un autoritratto, o piuttosto essa dice della “possibilità” di potersi autoritrarre solo a patto che l'io scrivente diventi un sito relazionale in cui confluiscono *self* e *other*. L'autoritrarsi per Vuong non è rendersi un corpo integro sulla pagina ma un atto violento che restituisca in maniera fedele il proprio corpo traforato dai proiettili del Vietnam: i fori d'uscita dei proiettili sul corpo, tracce materiche della violenza americana sul corpo vietnamita (tanto dell'autore quanto metonimicamente della sua comunità di appartenenza) non sono occultati ma esposti, le ferite prodotte dalle armi da fuoco diventano punti di accesso per la scrittura che ne cerchia i contorni con perseveranza ostinata, senza un tentativo di sutura pacificatrice ma in un deliberato atto che lasci le ferite dei rifugiati vive *perché* infette,³⁰ lasciando che i corpi

³⁰ Il riferimento alla memoria come ferita ricalca volontariamente il lessico usato da Viet Thanh Nguyen in *Nothing Ever Dies*; nel saggio egli torna più volte

raffigurati buchino i margini della pagina scritta. Se è vero, dunque, che Ocean Vuong sta offrendo il proprio corpo e la sua storia agli occhi dei lettori, la messa in scena di questo atto di consumo è ossessivamente rimarcata dall'autore.

“Self-Portrait as Exit Wounds” ricostruisce la traiettoria di un proiettile, e anche sul piano più strettamente formale è possibile leggere la struttura piuttosto rigida del componimento come la resa della cadenza di fuoco di un'arma, giocando su blocchi di distici che tuttavia non sempre rimano l'uno con l'altro. L'iterazione anaforica dell'imperativo con referente ambiguo “let it”, presente sin dal primo verso, occorre con variazioni successive³¹ culminanti alla fine del poema nei versi “let me weave this deathbeam / the way a blind woman stitches a flap of skin back // to her daughter's ribs” (p. 70): il poeta si inserisce nella trama del testo in prima persona, paragonando il suo lavoro di scrittura a un tentativo di ricucitura; il riferimento alla donna cieca rievoca la figura omerica del cantore cieco – in una inversione di *gender* che rende omaggio alle donne fondative della mitologia di Ocean Vuong stesso, la nonna e la madre che nel romanzo riconoscerà come primo modello di *storytelling* a cui attingere. Il lavoro testuale, così corporalmente marcato, è eseguito per mezzo di un *deathbeam*: il raggio di morte che Vuong manovra riecheggia un'ammissione di senso di colpa da parte del poeta, che mette in guardia il lettore sulla capacità mortifera della scrittura di lavorare con il materiale traumatico dei suoi antenati, riattivandone il potenziale dannoso per i soggetti

sul genere delle *war stories* e sulle implicazioni etiche di questo genere narrativo: “Nations prefer that wars finish quickly, the wounds cauterized in memory through the conventionally understood ‘war story’ rather than remaining open and infected.” (p. 48).

³¹ Citate qui nella stessa successione in cui compaiono nel testo: “let it be the echo to every footstep / drowned out by rain”, “let it enter a room illuminated / with snow”, “let it brush the newborn's // flushed cheek as he's lifted in his father's arms”, “let it slide through their ears”, “let it hit his jaw like a kiss, we've forgotten how to give one another”, “let it pin / him down to dust”, “let them tear open his olive fatigues” (pp. 66-68).

coinvolti; la luce che getta sul passato e il presente diasporico non ha il solo effetto di dissotterrare i corpi vietnamiti dall'archivio della Storia, mettendo al centro di una *spotlight* gli elementi repressi dal discorso pubblico americano sulla guerra in Vietnam, ma richiama i fantasmi del Vietnam come entità ancora assolutamente presenti e *haunting* per la comunità vietnamita americana. Lo scrittore pone strategicamente sotto inchiesta non solo il materiale trattato ma la sua stessa posizione autoriale, la sua identità di artista, e la modalità scelta per narrare: gli elementi metatestuali e autoriflessivi dei suoi versi, quali ad esempio il *deathbeam* appena citato e tutte le metafore che testualizzano i corpi rappresentati rimandandoli alla loro natura di parola scritta, portano avanti una critica da parte dell'autore *Vietnamese American* all'intero meccanismo della rappresentazione, manifestando al contempo una profonda ansia relativamente al contenuto di verità e fedeltà della sua versione degli eventi. Ocean Vuong, quindi, sta faticosamente decostruendo il genere delle *war stories* nel suo laboratorio poetico, alla ricerca di una modalità narrativa che non renda solamente la dimensione tragica ed eccezionale della guerra in Vietnam ma che restituisca le conseguenze "a vita" dell'impresa bellica statunitense nel sud-est asiatico: vale a dire che l'autore sta tentando di posizionare la sua prospettiva sulla guerra in Vietnam marcatamente come quella di figlio di una generazione di rifugiati. Come afferma Viet Thanh Nguyen nella sua analisi di *The Things They Carried* di Tim O' Brien, contenuta nel capitolo intitolato "On True War Stories", la temporaneità dell'esperienza di guerra per un soldato è assai dissimile dalle conseguenze permanenti che le vittime della guerra si trovano a dover fronteggiare: "awful as it is, the field is a temporary stop for American soldiers who can go home after a year, if they live".³² Mentre la guerra per un soldato è un "terminal tour of duty",³³ le *refugee's war stories* presentano una temporalità

³² Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 244.

³³ *Ibid.*

differente, dove la guerra è una “possible life sentence”.³⁴ È Ocean Vuong stesso, del resto, a definire nel romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous* il sentimento di appartenenza a una nazione come una impossibilità precaria per i rifugiati, le farfalle monarca la cui unica temporalità è quella di un eterno e inquieto transito sul suolo statunitense, la nazione che rappresenta per loro una “sentenza a vita”: “What is a country but a borderless sentence, a life. [...] What is a country but a life sentence?” (pp. 8-9).

La poesia si conclude su di un'immagine di affiliazione etnica, che chiama in causa il peso che uno scrittore etnico, testimone vivente della storia negletta della sua gente, sente sulle sue spalle: “Yes—let me believe I was born / to cock back this rifle, smooth & slick, like a true / Charlie” (p. 70); Ocean Vuong, nei versi finali di questo autoritratto dichiarato, si identifica con un soldato Viet Cong: “a true Charlie” si riferisce a “Victor Charlie”, nome usato dai soldati americani per indicare per l'appunto i loro nemici vietnamiti, dove “V.C” sta per la resa in alfabeto fonetico NATO dei Viet Cong. Così facendo l'autore sta investendo affettivamente lo stereotipo razzista che vorrebbe *tutti* i vietnamiti come Viet Cong, a suo modo parte della mitologia della guerra in Vietnam tramandata dalla prospettiva statunitense. Dopo aver elencato lungo il corso della poesia le conseguenze personali che questo evento apocalittico su scala globale ha avuto e continua ad avere sugli individui, il *poet-turned-vietcong*, nei versi finali, si inserisce nella mitologia del Vietnam abitandone il paesaggio, le trincee, e finisce per portare gli occhi (in una sorta di *zoom* che va dal globale al personale) sul mirino: “like the footsteps of ghosts misted through rain / as I lower myself between the sights—& pray / that nothing moves” (p. 70). La versione della *war story* che Ocean Vuong mette in scena con questa immagine conclusiva è chiaramente frutto di un'invenzione che tuttavia non nasce *ex nihilo*: incarnato in questa immagine vi è tutto il precipitato dei racconti sul Vietnam che l'autore ha ereditato di seconda mano dalla sua famiglia, e la *war story* che Ocean Vuong

³⁴ *Ibid.*

racconta risulta, se non “vera” in senso autobiografico, assolutamente ancorata al “reale”, proprio perché frutto di uno sforzo creativo e di ricerca sul proprio vissuto che connette il genere del racconto di guerra alle storie dei rifugiati creati dalla guerra stessa.

4. *Oltre il corpo come metafora*

Una lettura delle opere di Vuong che tenga conto della centralità del corpo non può che portare a interrogarsi sul significato profondo di questo referente, soprattutto nelle mani di un autore *Vietnamese American* che non può tralasciare (neanche volendo) il peso enorme che il proprio corpo, la propria fisionomia e la propria discendenza etnica hanno come preconditione di accesso e di successo nel campo letterario angloamericano. È come se lo scrittore etnico portasse inevitabilmente il suo corpo nella scrittura, come osservato da Viet Thanh Nguyen: “the author’s identity and body is relevant because art exists in a social world where readers and writers bring their prejudices to the act of reading”.³⁵

La rilevanza della corporeità, sistematicamente rintracciabile nel *corpus* di opere di Ocean Vuong, lungi dal limitarsi a un uso metaforico della figura del corpo come mero richiamo lessicale al campo semantico del tangibile e del “reale”, è problematizzata dal suo sguardo inquieto: non è solo il corpo come figura rappresentabile a essere sezionato e studiato, ma la prospettiva di Vuong chiama in causa le politiche della corporeità manifeste nel concetto di *embodiment*. Per quanto il corpo sia ritenuto nel linguaggio comune come un elemento universale, neutrale, autoevidente, dotato di una propria discernibile essenza, lo stratificato e complesso dibattito filosofico del ventesimo secolo attorno alla “necessità del corpo”³⁶

³⁵ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 239.

³⁶ Fiorenzo Iuliano, “Sovversioni materiche. Corpi e politiche del corpo nella teoria culturale contemporanea”, *Ácoma*, Anno XII.32, (Inverno/ Primavera, 2006), pp. 7-27, qui p. 9.

ha dimostrato che la questione è assolutamente più complessa e aperta. Come messo in luce dalla prospettiva neo-femminista, materialista e deleuziana di Rosi Braidotti nei suoi scritti sulla figura chiave della *nomadic subjectivity*, raccolti in *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*: “The body, or the embodiment of the subject is to be understood as neither a biological nor a sociological category, but rather as a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological”.³⁷ Nel suo progetto di critica all’idea di identità, giunta al ripensamento delle radici della corporeità, Braidotti porta avanti una visione del corpo in un contesto postmetafisico e non-trascendentale, superando il dualismo cartesiano originario e sottolineando da un lato l’inevitabile concezione molteplice dei corpi, e dall’altro l’aspetto paradossale insito nella corporeità e nel concetto stesso di *embodiment*: non c’è niente di più esposto, onnipresente e discusso del corpo, oggetto di un proliferare di discorsi e pratiche (che intersecano scienza, biopolitica, religione e tecnologia) che finiscono tuttavia per dissolverlo, metaforizzarlo e astrarlo. Per Braidotti, vi è quindi una “simultaneous discursive overexposure and loss of consensus about the unity of the body itself”.³⁸ il corpo, dopo la crisi delle “grandi narrative” che Lyotard fa coincidere con la manifestazione piena dell’iperrealtà del postmoderno, finisce per tornare ossessivamente al centro del dibattito politico e filosofico. La “simultaneous overexposure and disappearance of the body”³⁹ è quindi la condizione paradossale del corpo nella nostra epoca: “in other words, that modernity should be the age of production of discourses and modes of capitalization of the organic human being is another way of saying that no consensus exists as to what the embodied subject actually is”.⁴⁰

³⁷ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 2011), p. 22.

³⁸ Braidotti, *Nomadic Subjects*, p. 182.

³⁹ Braidotti, *Nomadic Subjects*, p. 172.

⁴⁰ Braidotti, *Nomadic Subjects*, p. 178.

La crisi del corpo come referente, e il suo essere costantemente macinato nei dibattiti che profilano visioni essenzialiste opposte a quelle costruttiviste,⁴¹ per un soggetto minoritario come Vuong, può essere tuttavia produttiva: la sua scrittura “corpocentrica” si inserisce proprio in questa ferita epistemica sulla sostanzialità del corpo, in un succedersi di tentativi di scrivere il corpo che mette in connessione il *body politic* e il *body personal*.

Rimettere in discussione il significato ultimo della corporeità nei suoi versi permette a Vuong di articolare una forma di *agency* sulla definizione del proprio corpo razzializzato, scrivendo in maniera consapevole contro e sulla espropriazione discorsiva della corporeità, restituendo una funzione di resistenza al sito corporale che si ramifica in una pluralità di prospettive sul corpo che coesistono nei suoi componimenti. Come abbiamo visto, dissotterrando i sedimenti storici che materialmente e discorsivamente abitano il corpo vietnamita, l'autore ricostruisce genealogicamente “come” i corpi della diaspora vietnamita sono stati plasmati, dall'imperialismo francese prima e dall'interventismo statunitense in Vietnam poi, tanto come corpi di rifugiati, sopravvissuti, in transito, quanto come corpi inermi e mutilati delle vittime della guerra; l'anatomia della violenza incisa materialmente sui corpi vietnamiti rivela come questi siano esposti alle correnti della Storia, e non è possibile leggere le poesie di *Night Sky with Exit Wounds* senza essere attraversati dal tono elegiaco dei versi di Vuong: il suo cordoglio per le vittime del Vietnam, il suo lavoro di *grieving*. Rimettere al centro i corpi vietnamiti ha quindi il merito di sovvertire la “hierarchy of grief”⁴² implicita nella versione della guerra in Vietnam prodotta dallo sguardo americano: che per l'*establishment* statunitense “certain lives are more grievable than others”⁴³ è evidente ben oltre il livello

⁴¹ Per una ricostruzione situata di tale dibattito in filosofia si veda Iuliano, “Sovversioni materiche”.

⁴² Judith Butler, *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence* (New York-London: Verso 2004), p. 32.

⁴³ Butler, *Precarious Life*, p. 30.

retorico, e Vuong indugia sulla vulnerabilità corporea, la violenza subita, e il dolore dei corpi vietnamiti proprio per denaturalizzare il modo in cui “il Vietnam” americano è stato trasmesso a partire dall’espropriazione e la sublimazione dei corpi minoritari.

Il corpo paterno, così prominente nei suoi scritti, è contemporaneamente una traccia archeologica del passato vietnamita, un’eredità collettiva con cui fare i conti attraverso un lavoro di scavo e ricostruzione, e il corpo privato di un singolo uomo la cui dimensione biografica e irripetibile rischia tuttavia di essere schiacciata dalla reificazione implicata nei meccanismi di rappresentazione e razzializzazione, tanto nella letteratura (e quindi dallo sguardo dell’autore) che nella dimensione discorsiva occidentale. L’attaccamento biografico a un padre perduto, che, come abbiamo visto, Vuong si sforza incessantemente di ritrarre e riesumare, agisce da pretesto al lavoro di recupero comunitario dei corpi vietnamiti. La dimensione corporale che abita i versi di Vuong mette positivamente l’accento sulla tensione tra la dimensione abietta del corpo (vale a dire: la condizione vulnerabile del corpo vietnamita, relegato ai margini tanto visivi che etici, discorsivamente omesso dalle rimemorazioni statunitensi sulla guerra e materialmente martoriato dal conflitto e dalle sue conseguenze) e quella erotizzata, la quale restituisce al corpo (vietnamita, *queer*, immigrato, maschile, paterno: non più una generalizzata alterità onnicomprensiva) tutta la sua potenzialità e vitalità; esso è un corpo spossessato⁴⁴ e faticosamente sul punto di essere riappropriato. Che l’archivio di corpi che popolano i testi di Vuong non si fermi al genere del necrologio, alla conta dei corpi, è fondamentale: egli parte dal riconoscimento della vulnerabilità del corpo come condizione condivisa e comu-

⁴⁴ Mi riferisco con questo termine alle riflessioni sulla fragilità del corpo (contigue alla dimensione espostamente pubblica del corpo, “the social vulnerability of our bodies”) contenute in *Precarious Life* di Judith Butler, in particolare nel capitolo “Violence, Mourning, Politics”. “Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension. Constituted as social a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine” (p. 26).

nitaria per interessere un'etica della ricognizione dei “ties we have to others”,⁴⁵ reimmettendo il discorso della vulnerabilità e della responsabilità (anche dell'autore stesso) sulla scena. Che i corpi siano testuali, materializzati per mezzo di un atto di *fiction*, inchiostro sulla pagina, non nasconde ma sottolinea la realtà della violenza su di loro esercitata proprio per renderli irreali,⁴⁶ quindi *ungrievable*.

5. *Anatomia del corpo paterno: embodiment, evidence, hunger*

Nelle prossime pagine analizzerò alcuni componenti che dimostrano le conseguenze complesse del richiamo al corpo, in continuità con le questioni della rappresentazione dell'alterità e dell'eredità etnica vietnamita che sono emerse nella mia analisi fino a questo punto.

La questione dell'*inheritance* paterna, con il rimando congiunto alla dimensione del corpo del padre, viene articolata estensivamente nella poesia “Always & Forever”. Il componimento, come spiegato dall'autore stesso nelle note poste alla fine della raccolta, prende il nome dalla canzone preferita di suo padre, interpretata da Luther Vandross. Vi è dunque già dal titolo un ancoramento autobiografico reale: tuttavia, in continuità tematica con le poesie discusse nelle sezioni precedenti, la figura paterna disegnata da Vuong è volontariamente smaterializzata nei contorni attraverso una distribuzione strategicamente ambigua delle informazioni, da una forma di *restraint* epistemico che rende il lettore parte attiva della stessa ricerca genealogica che lo scrittore mette in scena sulla pagina. L'immagine centrale della poesia è quella di una scatola di scarpe data in dono da suo padre: “Open this when you need me the most, / he said, as he slid the shoe box, wrapped / in duct tape, beneath my bed” (p. 46). Similmente alla bottiglia di ve-

⁴⁵ Butler, *Precarious Life*, p. 22.

⁴⁶ “What, then, is the relation between violence and those lives considered as ‘unreal?’”: Butler, *Precarious Life*, p. 33.

tro già osservata nella poesia “Telemachus”, la scatola diventa un correlativo oggettivo della memoria, una *time capsule* contenente uno *usable past*, connotata d'altronde con il riferimento temporale preciso di “dusted with seven winters” (p. 46). Liminalmente posizionata sotto il letto, al confine quindi tra una posizione celata e la possibilità di accedervi con un atto volitivo, il contenuto effettivo della scatola viene rivelato al centro del testo: è una pistola, “the Colt.45—silent&heavy / as an amputated hand” (p. 46). Le memorie del Vietnam ritornano incarnate in un'arma da fuoco, la pistola Colt divenuta un “classico” memorabilia bellico, nella sua capacità mutilante. Di assoluta rilevanza nel componimento è il conseguente rovesciamento delle *exit wounds* che intitolano la raccolta in *entry wounds*: “I hold the gun / & wonder if an entry wound in the night / would make a hole wide as morning. That if / I looked through it, I would see the end of this / sentence” (p. 46). Con il richiamo alla capacità penetrativa dei proiettili Vuong sta giocando con la prospettiva della canna di una pistola (sul duplice livello dell'autore e del personaggio), e la domanda taciuta che risuona nei suoi versi pare essere “*what if I held the gun?*”; laddove in “Self Portrait with Exit Wounds” a essere indagato era il corpo ferito da una scarica di colpi, in “Always&Forever” lo scrittore si mette nella posizione di chi può premere il grilletto, e in continuità con l'autoritratto nelle vesti di un Viet Cong posto nei versi finali della prima poesia, indaga sulla propria capacità di esercitare una *agency* violenta attraverso la parola scritta. E, ancora una volta, lo scrivere viene criticamente giustapposto alla possibilità di sparare, in un atto metapoetico per il quale la parola si carica di potere performativo e diventa vera e propria azione. I buchi dei proiettili, con l'*enjambement* della parola *sentence* nel verso successivo che gioca con l'aspetto tipografico dell'immagine, sono i punti fermi delle frasi di Ocean Vuong. Questa analogia continua la decostruzione dell'aspetto autobiografico con cui Vuong si misura in un corpo a corpo costante nelle sue opere, concentrandosi stavolta sull'elemento di *bios* dell'autobiografia, duplicemente inteso come la capacità di parlare della vita in senso biologico e corporeo (la

zoe; e qui ritorna a fare da monito il potere mortifero delle armi da fuoco, i riferimenti ai corpi mutilati di umani e animali che occorrono in tutta la raccolta), e la messa in atto nel testo di una riflessione critica sul potere rappresentativo dell'arte e della parola di rendere giustizia al vissuto dei soggetti narrati.

L'accostamento ambivalente di una pistola all'atto creativo ha del resto un precedente illustre nella già intertestualmente allusa Emily Dickinson: nella sua poesia "My Life had stood – a Loaded Gun", oggetto di analisi del saggio di Adrienne Rich "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson",⁴⁷ la poetessa descrive la sua vita come una pistola carica ("My life had stood—a Loaded Gun—/ In Corners—till a Day / The Owner passed—identified—/And carried Me away"). Nei suoi versi, la poetessa scinde la sua soggettività in due paragonando se stessa ad una pistola carica, messa da parte e inattiva, fino a quando un *master* marcatamente maschile non le dona il potere di sparare. Lo sparo, dalla enorme potenza distruttrice resa dall'aggettivo "Vesuvian" e dalla capacità di illuminare il paesaggio come un'eruzione vulcanica ("And do I smile, such cordial light / Upon the Valley glow—"), è anche nei versi di Dickinson, come in quelli di Vuong, accostato all'attività verbale: "And now We roam in Sovereign Woods— /And now We hunt the Doe— /And every time I speak for Him / The Mountains straight reply—". Nella lettura che Adrienne Rich fa del componimento, l'uso del maschile non è da intendersi tanto come un uomo amato (anzi, la critica nel suo saggio mette in guardia da letture troppo centrate sul voler ricostruire un referente amoroso eterosessuale nella vita della poetessa, riflesso della "eterosessualità compulsiva" a cui ha dedicato un celebre saggio)⁴⁸ ma è piuttosto una strategia testuale atta a esternalizzare la pericolosità della

⁴⁷ Adrienne Rich, "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson", *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* (New York: Norton, 1979), pp. 157-183.

⁴⁸ Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985* (New York: Norton, 1986), pp. 23-75.

furia creatrice poetica, il *daimon* di Dickinson. Lo sdoppiamento di *gender* viene letto da Rich come una reazione alle aspettative autobiografiche del genere poetico rispetto all’architettura evidentemente finzionale della *fiction*; la poesia è “too much rooted in the unconscious; it presses too close against the barriers of repression; and the nineteenth-century woman had much to repress”.⁴⁹ Lo *splitting of the subject* attuato dalla metafora ambivalente di Dickinson è quindi legato tanto alle aspettative di *gender* quanto alle aspettative autobiografiche di cui il genere poetico si fa convenzionalmente portatore. Nelle parole di Adrienne Rich:

The union of gun with hunter embodies the danger of identifying and taking hold of her forces, not least that in so doing she risks defining herself—and being defined—as aggressive, as unwomanly (“and now we hunt the Doe”), and as potentially lethal. That which she experiences in herself as energy and potency can also be experienced as pure destruction.⁵⁰

Esattamente come Vuong, Dickinson esplora nei suoi versi cosa significa per un poeta abitare la posizione di colei che può, con i proiettili verbali, creare e distruggere al contempo. Alla fine della *sentences* da lui scritte, quindi alla fine della metafora estesa della pistola, Vuong immagina un proliferare di scenari, segnalati dall’avverbio *maybe* (che continua l’atteggiamento esitante e di ipotesi introdotto nei versi precedenti dal verbo *wonder*):

Or maybe just a man kneeling
at the boy’s bed, his grey overalls reeking of gasoline
& cigarettes. Maybe the day will close without
the page turning as he wraps his arms around
the boy’s milk-blue shoulders. The boy pretending
to be asleep as his father’s clutch tightens.
The way the barrel, aimed at the sky, must tighten

⁴⁹ Rich, “Vesuvius at Home”, p. 171.

⁵⁰ Rich, “Vesuvius at Home”, p. 172.

around a bullet
to make it speak. (pp. 46-48)

La figura paterna, descritta nei versi iniziali della poesia dapprima come un generico *he*, viene poi messa in relazione al corpo eroticamente stimolato della madre della voce narrante (“his thumb, / still damp from the shudder between mother’s / thighs, kept circling the mole above my brow” [p. 46]), e su di lui viene gettata un’aura di ambiguità: “The devil’s eye blazed between his teeth / or was he lighting a joint? It doesn’t matter” (p. 46). Esattamente come nella già discussa “My Father Writes from Prison”, dove la voce paterna *ventriloquized* dal poeta esclama “what does it matter”, è espresso nei versi un atteggiamento di indecidibilità da parte dell’autore relativamente ai fatti narrati e al loro statuto di verità, che riverbera ulteriormente le conseguenze controverse del gesto appropriativo. La silhouette del padre, un’ombra dal sorriso luciferino (forse un incubo?), è identificata da un atto di *misrecognition*: “Tonight / I wake & mistake the bathwater wrung / from mother’s hair for his voice” (p. 46). L’associazione della voce paterna all’acqua ha numerose implicazioni, sia a livello del macrotesto di *Night Sky with Exit Wounds* sia per la rilevanza dell’elemento acquatico nella letteratura *Vietnamese American* in generale. L’immagine paterna, in questo testo, viene letteralmente fluidificata, e a essere invocata non è la sua presenza netta e corporea ma soltanto un’eco della sua voce che è “strizzata via” dai capelli materni. Vi è, quindi, suggerita l’idea che il padre ricostruito con uno sforzo creativo da Vuong (ancora una volta il riferimento alla “page turning” dei versi citati poco su ci ricorda apticamente che stringiamo un libro di poesie tra le mani) sia vincolato all’elemento materno, riallacciato dai frammenti mnemonici tanto del piacere quanto della violenza esercitati sul corpo e la mente di sua madre.⁵¹

⁵¹ Anche nel romanzo *On Earth We’re Briefly Gorgeous*, dove il fantasma paterno è decisamente più marginale rispetto alla raccolta qui esaminata, vi sono riferimenti a episodi di violenza domestica in connessione diretta con quelli già

L'intimità della scena della *bathwater* rimanda inoltre a una scena simile di un altro fondamentale componimento del libro intitolato “Threshold”: la prima poesia che apre la raccolta e che funge plausibilmente come una sorta di manifesto poetico. La rilevanza di questa poesia è ulteriormente attestata, oltre che ai nessi tematici rintracciabili in altri componimenti, dalla posizione d'elezione di questo testo, isolato dal resto delle altre sezioni della raccolta e posto letteralmente e visibilmente sulla “soglia” della prima sezione, un punto di accesso necessario ad entrare nel vivo della raccolta. Considerando, inoltre, che la poesia che segue questo testo è la già commentata “Telemachus”, che incomincia il ciclo di poesie che alludono intertestualmente e riadattano i poemi omerici, è possibile a mio parere leggere questo componimento come una variazione sul *topos* proemiale dell'invocazione alla musa: se a essere interpellate nei poemi omerici erano le muse figlie di Zeus e Mnemosine, chiamate ad attestare la veridicità dei fatti e accreditare quindi il proprio poema e la propria memoria come investite da una matrice divina, per Vuong il lavoro della musa è sostanziato dalla figura paterna, e in particolare dalla dimensione assolutamente materica e temporale del suo corpo. Nei versi di “Threshold”, il poeta spia il padre dal foro di una serratura, in un atto scopico che restituisce il corpo paterno connotato metaforicamente con lo scrosciare della pioggia: “I watched, through the keyhole, not / the man showering, but the rain / falling through him: guitar strings snapping / over his globed shoulders” (p. 18). Anche in questa prima poesia, la primissima tappa del progetto di decostruzione e ri-costruzione dell'archetipo paterno, non vi è un ritratto realistico e mimetico del padre ma la resa della sua evanescenza davanti allo sguardo testimoniale del poeta: il suo corpo diventa trasparente al punto tale che ne vediamo i margini solamente disegnati dallo scorrere dell'acqua che ne “attraver-

citati; come nel passo: “We were on a plane to California—do you remember this? You were giving him, my father, another chance, even with your nose still crooked from his countless backhands” (p. 28).

sa” i contorni. Evocata è una presenza-assenza, una sagoma che funziona come *placeholder* di un ritratto che “dovrebbe” essere visibile e non riesce a esserlo completamente; l’opacità del fluire torrenziale dell’acqua agisce tanto sul piano dell’artificio visuale quanto su quello epistemico: ciò che è rappresentato risulta anche semanticamente opaco, difficilmente conoscibile. Ad avvalorare la mia ipotesi che questo testo funzioni come un proemio, o che in qualche misura ne emuli l’atteggiamento letterario dell’invocazione alla musa, vi è il riferimento esplicito al “cantare” in connessione alla memoria; il ricordo della figura paterna è associato alla traccia residuale della sua voce, esattamente come accade in “Always & Forever”: “He was singing, which is why / I remember it. His voice— / it filled me to the core / like a skeleton” (p. 18); e ancora: “He was singing. It is all I remember. / For in the body, where everything has a price, / I was alive” (p. 18). Ed è da questa poesia, preludio al resto della raccolta, che il lavoro sulla forma “automitopoietica” dell’autore muove i primi passi, con la messa in scena in versi dell’entrata nel testo dell’autore, simultaneamente cantore e “cantato”: “I didn’t know the cost / of entering a song—was to lose / your way back. / So I entered. So I lost. / I lost it all with my eyes / wide open” (p. 20). La voce duplicata di Ocean Vuong sottolinea “il costo” della propria messa in poesia: se l’allusione sembra superficialmente limitarsi al riferimento alla circostanza di essere scoperto dal padre mentre viene spiato, alla luce della sensibilità metapoetica riconosciuta nella scrittura del poeta risulta possibile leggere questi versi come l’ammissione del costo materiale di diventare oggetto di poesia, l’allegoria della reificazione endemica alla scrittura (auto)finzionale: trovare il proprio spazio in letteratura ha un costo, e la vita minoritaria è trasfigurata irreversibilmente dalle aspettative del pubblico.

La dimensione corporale invocata in questa poesia, un proemio al poema (auto)epico in frammenti che è l’intero macrotesto di *Night Sky with Exit Wounds*, prefigura il corpo paterno come oggetto di indagine al centro del *corpus* testuale di Ocean Vuong: egli si sofferma sulla fisicità con un misto di attrazione e paura, il

suo corpo “a dark colt paused in downpour” (p. 18),⁵² ed è proprio dalla sua carne e dalla sua voce che emerge il racconto al confine tra il mitico e il fattuale dei ricordi relativi al Vietnam. Il fatto che la voce del padre sia *ventriloquized* e “doppiata” da Vuong tiene vivo criticamente il paradosso della vocalizzazione e dell’appropriazione: è un poeta *Vietnamese American*, che scrive in inglese, a permettere alla voce paterna (alle volte impossibilmente bilingue) di esistere nella traduzione e nella finzione, nello sforzo creativo che non si sottrae alla tensione etica ma fa della sua problematicità il suo centro.

Come già anticipato, la simbologia dell’acqua, che ho segnalato tanto in “Always & Forever” quanto in “Threshold”, acquisisce una sfumatura specifica nel contesto della letteratura *Vietnamese American* come testimonia l’antologia *Watermark: Vietnamese American Poetry and Prose*. Il filo rosso che lega e organizza i testi di questa antologia è proprio la presenza dell’acqua nei testi di scrittori vietnamiti americani appartenenti alla *generation 1.5*.⁵³ Come messo in risalto dal primo testo dell’antologia, un estratto posto in prefazione alla raccolta intitolato “Live by water, die for water”⁵⁴ di Huynh Sanh Thong: “[T]he word for ‘water’ and the word for ‘a homeland, a country, a nation’ are spelled the same way in the romanized script and are pronounced the same way: nuoc”. Lo scrittore e traduttore spiega la varietà di significati che l’acqua ha in vietnamita: essa è ciò che nutre la terra e permette la crescita del riso (per cui l’acqua diventa sineddoche della *homeland*), legata ai fluidi corporei, alla capacità di dissetare la sete,

⁵² Non sembra assolutamente casuale l’uso dell’omonimo “colt”, che allude una volta alla pistola e l’altra alla parola puledro, entrambe associazioni alla figura del padre.

⁵³ Isabelle Thuy Pelaud, *This is All I Choose to Tell: History and Hybridity in Vietnamese American Literature* (Philadelphia: Temple University Press, 2011), pp. 34-35.

⁵⁴ Monique Truong, Barbara Tran, Luu Truong Khoi, eds., *Watermark: Vietnamese American poetry & prose* (Philadelphia: Temple University Press, Asian American Writers’ Workshop, 1998).

alla lucentezza della pelle, all'incedere del passo durante una corsa, oltre ad essere oggetto di una molteplicità di usi idiomatici che non trovano il loro corrispettivo in inglese.⁵⁵ Nel suo commento all'antologia Isabelle Thuy Pelaud aggiunge: "The image of water conveys an emotionally charged link to the loss of country that only Vietnamese Americans who experienced forced immigration, even decades ago, can fully understand".⁵⁶

La centralità dell'acqua per gli scrittori di discendenza vietnamita, che un'antologia quasi fondante di un tentativo di canone contemporaneo *Vietnamese American* quale è *Watermark* mi pare suggerire, spinge a leggere l'elemento acquatico dei versi di Vuong con particolare attenzione: è possibile ricondurre le numerose iterazioni del campo semantico dell'acqua (al punto tale da poter riconoscere una vera e propria isotopia dell'acqua nel macrotesto di *Night Sky with Exit Wounds*), e conseguentemente le associazioni dell'acqua alla figura paterna, come una sorta di metafora estesa che evoca il Vietnam e il destino delle *boat people*, senza esplicitamente nominarli. L'acqua agisce quindi come una forma di cronotopo bachtiniano:⁵⁷ l'acqua, il mare, gli oceani e le spiagge dei versi di Vuong sono forme spazializzate del tempo, spazi in cui il fluire del tempo è reso "leggibile" in superficie, e la geografia diasporica disegnata nelle sue poesie risulta sovraccarica del peso

⁵⁵ Truong, Tran, and Truong Khoi, eds., *Watermark*, p. VI.

⁵⁶ Thuy Pelaud, *This is All I Choose to Tell*, p. 35.

⁵⁷ Nel saggio "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo" Michail Bachtin definisce il termine cronotopo come "l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. [...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura." Il termine allude quindi alla interrelazione di tempo e spazio. Michail Michajlovič Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica", in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1979), pp. 231-232.

della Storia della dislocazione geografica vietnamita americana (come ho già notato, con termini diversi, nelle poesie raggruppate nel “ciclo omerico”). Il padre il cui corpo è sommerso dell’acqua è dunque un padre che eccede il mero aspetto di filiazione, è un padre che sta (anche) per qualcos’altro collocato nell’altrove del Vietnam, pur rimanendo contemporaneamente legato al padre “privato” del ricordo di Vuong. L’elemento acquatico rifrange il padre singolare aprendolo alla molteplicità dei padri possibili, dei corpi perduti in Vietnam. Ancora una volta, quindi, il lettore è invitato a non leggere il testo in chiave esclusivamente autobiografica, tanto più perché non può essere sicuro della fattualità di ciò che legge: il ricordo evocato in “Always&Forever” simula una memoria infantile di prima mano (e in questa direzione sembrano spingere le connotazioni sensoriali sull’umidità delle dita paterne, il suo odore di benzina e sigarette), e tuttavia il poeta esibisce al contempo il suo ricordo come una ricostruzione volontariamente manipolata dal lavoro di un autore, che non manca di segnalare la sua posizione di *unreliable narrator*. Il padre diventa per la fine della poesia “a man kneeling / at the boy’s bed” (p. 46): l’attacco autobiografico del componimento, segnalato dagli aggettivi possessivi e dall’uso della prima persona singolare, lascia il posto ad una narrazione in terza persona; l’uso della terza persona agisce quindi come una strategia di distanziamento, un dispositivo che simula la dissociazione, che narrativizza le entità rappresentate e disloca la voce narrante da una posizione autobiografica ad una marcatamente testimoniale esterna. Anche in questa poesia, come in quella di Dickinson citata precedentemente, avviene quindi uno sdoppiamento della soggettività, che è al contempo coinvolta in prima persona nell’episodio rimemorato e spettatrice esterna ai fatti che retrospettivamente indaga.

L’immagine limite della soglia, e l’uso della terza persona narrativa, ritornano nella poesia “A Little Closer to the Edge”: protagonisti sono i genitori di Vuong, che si posiziona, esattamente come in “Threshold” e “Always & Forever”, come uno spettatore – stavolta della loro relazione, e del momento del suo concepimento. Le due

figure sono presentate come una coppia⁵⁸ archetipica, “Young enough to believe nothing / will change them, they step, hand in hand, // into the bomb crater” (p. 36); da notare è la collocazione spaziale, per la quale essi muovono nella cosmologia desolata del Vietnam, “nel cratere di una bomba”. La violenza che ha desertificato il paesaggio si estende anche al loro rapporto, ne è parte integrante, come segnalato dalla suggestiva notazione temporale: “His faux Rolex, weeks / from shattering against her cheek, now dims / like a miniature moon behind her hair” (p. 36). La coesistenza di violenza e lirismo di questi versi, che ripete l’accostamento simile di elementi ossimorici già registrato a proposito di altre immagini (tra le quali sicuramente figura il tentativo di soccorso del delfino/*wet refugee*), delineano il progetto di rimemorazione etica proprio della modalità di *storytelling* di Vuong, che mi sembra assolutamente rilevante sottolineare: fuori da ogni tentativo di edulcorazione, lo scrittore *Vietnamese American* porta sulla pagina il suo vissuto traumatico sospendendo qualsiasi giudizio netto e manicheo; se da un lato le esperienze familiari traumatiche sono nella letteratura etnica una risorsa da mercificare per dare al pubblico esattamente ciò che desidera (*trauma sells*, dopotutto), d’altro canto Vuong – con le sue scelte stilistiche puntualmente autoriflessive – gestisce con cautela tanto la reificazione della *lived experience* quanto la narrativizzazione della violenza, mettendo in luce come la violenza domestica e privata con cui è cresciuto sia un’amplificazione e un retaggio in diretta connessione alla violenza razziale e xenofoba americana. La similitudine terribile, e pur tuttavia intensa, di un falso *rolex* in frantumi contro la guancia della donna “come una luna la cui luce si affievolisce”, eleva un dettaglio banale alla dimensione mitica: come già apprezzato a proposito del processo automitopoietico dell’autore, siamo anche

⁵⁸ L’organizzazione formale dei versi, raggruppati in *couplets*, rimarca ironicamente la centralità della riflessione sulla “coppia” nel testo, ripetendo sul piano grafico e dell’organizzazione spaziale la serie di sdoppiamenti concettuali che interessano i versi.

in questi versi di fronte ad una concezione del mito che non si limita al solo riferimento classico ma si presuppone come vera e propria modalità narrativa; una modalità del racconto che salda il *gap* tra la dimensione fattualmente vissuta (quindi mimetica) e la necessità autoriflessiva mediata dalla finzione; così facendo lo scrittore commenta implicitamente tanto l'ordinarietà della violenza,⁵⁹ all'ordine del giorno per le minoranze in America, fuori e dentro il nucleo familiare, quanto l'aspetto eccezionale e ingiusto di tale violenza. Le conseguenze del Vietnam sono tutt'altro che estinte per il *body politic* vietnamita frammentato dalla diaspora, e il paesaggio mitico decimato di *Night Sky* agisce come una forma di tributo al fantasma del Vietnam che “non muore mai”, un teatro psichico dove la dimensione del dislocamento può trovare una sua cartografia approssimativa, per quanto mitica e immaginata, e la responsabilità americana nel coinvolgimento nel conflitto sud-est asiatico (il grande “rimosso” del discorso pubblico americano, che racconta l'operazione imperialista americana come una vittoria sotto il profilo umanitario, la *we-win-even-when-we-lose syndrome*⁶⁰ descritta da Yan Le Espiritu) riemerge forzatamente sulla scena, trovando proprio in questa un sito di ridiscussione.

Nella poesia, la molteplicità degli eventi è nuovamente allusa dall'autore attraverso una serie di riferimenti alla natura testuale dei soggetti narrati e il ricorso alla mitologia cristiana:⁶¹ “In this

⁵⁹ Cfr. Il passo di *On Earth We're Briefly Gorgeous*, dove il narratore spiega la violenza, al contempo desiderata e temuta, con cui vive le prime esplorazioni del sesso col suo giovane amante Trevor: “By then, violence was already mundane to me, was what I knew, ultimately of love” (p. 119).

⁶⁰ Yen Le Espiritu, “The ‘We-Win-Even-When-We-Lose’ Syndrome: U.S. Press Coverage of the Twenty-Fifth Anniversary of the ‘Fall of Saigon’”, *American Quarterly* 58.2 (2006), pp. 329-352.

⁶¹ Questa poesia non è l'unica istanza di un richiamo cristiano: in “Prayer for the Newly Damned” lo scrittore gioca con la polisemia di “father” tanto come padre quanto come Dio, mettendo in scena un immaginario marcatamente omoerotico. La poesia, che esplora lo spazio liminale tra violenza e l'eros, si apre su di un gioco ironico sul linguaggio della preghiera, una specie di *mock prayer* che sostituisce *sin* con *seen*: “Dearest Father, forgive me for I have seen” (p. 122).

version, the snake is headless—stilled / like a cord unraveled from the lover's ankles" (p. 36); Vuong rimaneggia il linguaggio edenico e il riferimento biblico alla Genesi, alludendo alla dimensione di esilio dei rifugiati e raccontando una versione profana della cacciata dal Paradiso, dove Adamo ed Eva sono sul punto di consumare un atto sessuale prima di essere cacciati dal Paradiso Terrestre, come condensato nei versi "He lifts her white cotton skirt, revealing / another hour. His hand. His hands. The syllables // inside them" (p. 36). Segue poi una vera e propria invocazione alle figure genitoriali, da cui l'autore implora di apprendere il potere dei corpi; vale la pena riportare per esteso questi versi in quanto questi sono esplicativi della scrittura filialmente situata di Ocean Vuong, che problematizza "il centro" archetipico da cui nasce la sua scrittura, mettendo in atto una sua personale versione delle *politics of location*:⁶²

Anche in questa poesia il corpo ha una presenza prominente ("how pain blesses the body back / to its sinner" [p. 122]), e i versi finali si riappropriano del lessico della preghiera cristiana per interrogare il potere trasformativo del desiderio: "Dearest Father, what becomes of the boy / no longer a boy? Please—/ what becomes of the shepherd / when the sheep are cannibals?" (p. 124).

⁶² Il concetto di "politics of location" è stato formulato da Adrienne Rich nel suo saggio del 1984 dal titolo "Notes toward a Politics of Location". Con questa felice formulazione, oramai divenuta un caposaldo della critica femminista alla presunta universalità astratta del soggetto occidentale bianco e maschile, Rich afferma la necessità da parte di tutti gli intellettuali di situarsi come soggetti nel momento in cui esercitano l'autorità della propria posizione di enunciazione: la parzialità e la specificità della propria posizione diventano una base fondamentale su cui costruire una critica situata, che tenga conto della storicità della propria identità in modo da interrogare le strutture di potere che ci modellano e in cui siamo al contempo partecipi. La prospettiva della critica nel saggio mi sembra risuonare con molti dei temi analizzati fin adesso, primo tra tutti la centralità del corpo come sito di critica, in una prospettiva materialista che ponga sotto analisi le condizioni che significano il corpo, in polemica con la generale astrazione di un corpo non-sessuato e non-razzializzato. Ecco un passo esemplare dove il nesso tra corporeità e *politics of location* risulta evidente: "I was defined as white before I was defined as female. The politics of location. Even to begin with my body I have to say that from the outset that body had more than one identity. When I was carried out of the hospital into the world, I was viewed and treated

O father, O foreshadow, press
into her—as the field shreds itself

with cricket cries. Show me how ruin makes a home
out of hip bones. O mother,

O minute hand, teach me
how to hold a man the way thirst

holds water. Let every river envy
our mouths. Let every kiss hit the body

like a season. Where apples thunder
the earth with red hooves. & I am your son. (p. 38)

L'uso sostantivato di *foreshadow* come denominazione paterna introduce una temporalità paradossale: il padre è una premonizione, anche proprio nell'accezione che egli “viene prima” dell'autore (ne è appunto “genitore”), ha in sé il seme della futurità dell'albero genealogico; l'evanescenza della premonizione, la sua qualità di *shadow*,⁶³ persiste con la smaterializzazione del padre singolare. I versi di Vuong non si limitano a dichiarare la natura generatrice dell'atto sessuale, ma inquadrano la violenza implicita dell'atto penetrativo, e la compenetrazione dei corpi avviene tra le rovine e il frinire dei grilli: la precisione anatomica del verso “mostrami come

as female, but also viewed and treated as white—by both Black and white people. I was located by color and sex as surely as a Black child was located by color and sex—though the implications of white identity were mystified by the presumption that white people are the center of the universe. To locate myself in my body means more than understanding what it has meant to me to have a vulva and clitoris and uterus and breasts. It means recognizing this white skin, the places it has taken me, the places it has not let me go”. Adrienne Rich, “Notes toward a Politics of Location”, *Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, cit., pp. 215-216.

⁶³ In ambito epico, stavolta di matrice virgiliana, è proprio sotto forma di ombra che i defunti si manifestano nei Campi Elisi, e una celebre ombra paterna è quella di Anchise, padre del rifugiato Enea, il cui abbraccio impossibile è narrato nel libro VI dell'Eneide.

la rovina costruisce una casa dalle ossa del bacino” è sovraccarica di lirismo, e suona come una professione di fede per il poeta ostinato a costruire proprio dalle (e sulle) rovine uno spazio accogliente per i corpi vietnamiti, una casa. Questa indagine sulla violenza che lo ha originato, calata nel contesto etnico e diasporico più generale che ho ricostruito poesia per poesia, mi porta a leggere questo movimento di scavo interiore nella propria genealogia personale come un’analogia della condizione di violenza per la quale i rifugiati sono “prodotti”: una relazione di immagini solo all’apparenza distanti che condensano, in una prospettiva marcatamente rifugiata, vietnamita e *queer*, il passato e il presente della diaspora. L’invocazione alla madre tira in ballo una visione del corpo maschile come oggetto di desiderio: la dichiarata identità omosessuale dell’autore viene da lui riletta come dono materno, il suo amore per gli uomini come l’eredità di sua madre: ad essa egli chiede di insegnargli ad “abbracciare gli uomini come la sete abbraccia l’acqua”, e la natura disperata del desiderio come mancanza si muove tra la sostanzialità dell’acqua (un referente che, come già detto, è tutt’altro che innocente in un contesto vietnamita) e l’impermanenza della sete. La coppia eterosessuale archetipica in questa poesia è così affiancata alla *queerness* manifesta nel desiderio dell’autore, che a suo modo suggerisce una maniera differente di amare, un orizzonte differente della relazionalità. Per la fine della poesia, che ha visto l’autore come testimone di eventi che gli preesistono, il poeta si congiunge ai genitori proprio nel corpo: “fa’ che ogni fiume invidi / le nostre bocche. Fa’ che ogni bacio colpisca il corpo / come una stagione”. L’inno alla corporeità di Vuong è coerente con il progetto di rivalutazione del “corpo come significante” profilato all’inizio di questa sezione: il corpo è eredità degli antenati, inserito in un *lineage* che non si accontenta di richiamare una presunta universalità dell’*embodiment* ma ne traccia visibilmente la storia costitutiva, in cui confluiscono le politiche di *gender* e le relazioni razziali che plasmano i corpi *Vietnamese American* nella loro stratificazione.

Il corpo dei rifugiati, nella sua potenza metaforica, è al centro della teoria biopolitica di Giorgio Agamben: “il rifugiato”, nel suo

seminale testo *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*,⁶⁴ viene ridotto a simbolo della condizione in cui vigono più in generale i corpi nella postmodernità. Egli afferma che i rifugiati sono i soggetti della biopolitica per eccellenza, vittime delle politiche di gestione della vita e della morte su cui si fonda la Sovranità, regolati e governati da uno “stato d’eccezione” permanente sostanziato nella realtà dei campi profughi – luoghi ai margini della legge proprio perché il loro funzionamento vede l’eccezione diventare la regola, dove i rifugiati (soprav)vivono fuori dalle garanzie legali e fondative del diritto; essi sono coloro che per antonomasia sono ridotti alla condizione di “nuda vita”, e l’analisi della loro posizione al limite della legge rivela la cittadinanza come una finzione consolatoria e inattuale nell’epoca postmoderna, dove gli Stati-nazione (la triangolazione di nazione, stato e territorio) non possono più essere funzionali. Se ai rifugiati non rimane che il corpo nella sua “nuda vita”, la vita animale espropriata di qualsiasi diritto e reintegrata nella sovranità biopolitica delle Nazioni, è proprio a partire da questa eredità che Vuong comincia a scrivere: la sua scrittura tocca i corpi, ne rimette al centro gli elementi costitutivi elementari (la fame, la sete, il piacere, il dolore), certamente non da filosofo, ma come poeta, figlio e portavoce della comunità vietnamita.

In “Always&Forever” le radici del desiderio dell’autore si rispecchiano in quello materno, e la chiusura della poesia rimarca la posizione filiale dello scrittore: le mele rosse che tuonano sulla terra come zoccoli rossi si riferiscono all’episodio biblico, dove, appunto, la mela mangiata da Eva sarà la preconditione della cacciata dall’Eden, e della conseguente nascita dell’umanità tutta, proprio in virtù del peccato originale che ha la conseguenza di precipitare l’umanità nella “sventura” di avere un corpo sessuato.⁶⁵ Egli stesso

⁶⁴ Giorgio Agamben, *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita* (Torino: Einaudi, 1995).

⁶⁵ Il corpo cantato da Vuong è evidentemente fonte di gioia: l’eros che emerge dai suoi versi sconfessa una visione sessualmente repressiva della corporeità, e va in direzione contraria a quella suggerita dall’episodio biblico. Esempio a tal proposito è l’ultima poesia della raccolta intitolata “Devotion”, il cui verso iniziale

è la mela caduta dall'albero genealogico della sua famiglia: il verso conclusivo “& I am your son” (p. 138), nella sua banalità apparente, attesta programmaticamente la posizione di immigrato di seconda generazione da cui l'autore scrive; la cacciata dall'Eden diviene il paradigma della dislocazione forzata dei rifugiati vietnamiti, costretti a fuggire dapprima il Vietnam del Nord, e successivamente lasciare il Vietnam *tout court*.

L'ultima poesia di argomento paterno che mi interessa analizzare ha come titolo “Daily Bread”. L'esergo della poesia è geograficamente collocato in *Cù Chi, Vietnam*: il distretto, a 35 chilometri da Ho Chi Minh City, è una meta turistica frequente per via della presenza di una fitta rete di tunnel usata dai vietnamiti durante la guerra d'indipendenza dai francesi, e dai *Viet Cong* durante l'Offensiva del Tet contro gli americani nel 1968. Questo reticolato di gallerie è quindi un sito memoriale storico della guerra in Vietnam, celebrato dai vietnamiti come un punto nevralgico della resistenza antiamericana (come attestato, d'altronde, dalla presenza nelle gallerie dei mosaici di propaganda comunista). Nel sesto capitolo di *Nothing Ever Dies*, in particolare nella sezione che tenta di sviscerare i meccanismi della *industry of memory* intitolata “On Asymmetry”, Viet Thanh Nguyen descrive di prima mano la sua visita turistica a Cu Chi, notando come “at a nearby shooting range,

è assolutamente esplicito nell'alludere all'atto sessuale, e la figura inginocchiata fa da contraltare al medesimo atto di genuflessione presente in “Threshold”: “Instead, the year begins / with my knees / scraping hardwood, / another man leaving / into my throat” (p. 180). Vuong onora la potenza del corpo e la sacralità dell' desiderio, connotando l'atto sessuale come qualcosa di cannibalistico e intenso: “Because the difference / between prayer & mercy / is how you move / the tongue, I press mine / to the navel's familiar / whorl, molasses threads / descending toward / devotion. & there's nothing / more holy than holding / a man's heartbeat between / your teeth, sharpened / with too much / air” (p. 180). L'intersezione tra sacro e profano, che coesistono proprio nel corpo, è presente inoltre in tutta la raccolta, dove le *kneeling figures* sono costantemente evocate nell'atto di abbracciarsi, pregare, sentire la reciproca presenza fisica, soffrire, godere, e morire: tutti eventi mediati dal corpo, che coinvolgono la corporeità come forma di espressione alternativa alla parola.

tourists were firing weapons from the war at a dollar a bullet”,⁶⁶ e osservando da vicino gli “spider holes” da cui i guerriglieri emergevano per assaltare l’esercito americano. La planimetria stessa dei cunicoli è stata modificata e riadattata per accogliere lo sciame di turisti, e ironicamente l’autore nota come l’ampiezza delle gallerie è stata “widened for the American butt”.⁶⁷ Il paesaggio di guerra vietnamita viene quindi sfruttato per il divertimento occidentale, alla stregua di un luna park a tema di guerra: i turisti americani sono desiderosi di vivere questa “esperienza di guerra turisticata” ad uso e consumo degli stranieri disposti a pagare per un pezzo “vero” di storia. La patina del consumismo dell’industria della memoria scherma gli americani dalla portata traumatica e turbolenta del passato bellico – “the earth was musty but the reek of terror had been ventilated” –,⁶⁸ e i fantasmi della storia che infestano le mura claustrofobiche vengono alacramente “chased off by the electrical lighting and the curious tourists”.⁶⁹ Della minaccia antiamericana originaria rimane poco e niente, prontamente disinfettata per un progetto di rimemorazione che insiste sull’umanità delle vittime civili vietnamite, l’eroismo americano, e la totale cancellazione della resistenza armata vietnamita. L’asimmetria della memoria che intitola il capitolo in questione è legata alla “relationship of absence to presence”,⁷⁰ quella esistente tra vivi e morti: “against the asymmetry of the dead and the living, the industries of memory of countries large and small, of powers great and weak, strive against ghosts”;⁷¹ per quanto forte sia il lavoro di manipolazione che tenta di estinguere la portata sanguinaria del conflitto, la Storia, la presenza fantasmatica delle figure escluse, continua a riemergere con violenza per turbare le versioni ufficiali e costruite a tavolino degli eventi.

⁶⁶ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 181.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 182.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 185.

⁷¹ Nguyen, *Nothing Ever Dies*, p. 187.

Il presente turistico di questi tunnel non fa giustizia alla verità storica, al quotidiano bellico vissuto in quei cunicoli. Ed è in questo impulso ad una memoria più giusta, rivolgendo lo sguardo alla dimensione micrologica del quotidiano, che spiego l'intreccio narrativo di questa poesia, la quale già dal primo verso mette in primo piano la consistenza evanescente della memoria: "Red is only black remembering" (p. 162). Questo verso dalla natura ermetica, che pare slegato dal resto della poesia e dotato di un suo carattere aforistico, ricorda il precedente richiamo ai colori in "In Newport I Watch My Father...", dove nei versi "how I want you green. / Green despite the red despite / the rest" (p. 60) l'autore professava la volontà di ricostruire la figura paterna senza incastrarla nei ruoli di carnefice violento o vittima inerme. Il riaffiorare del colore rosso vivo e sanguigno da una pozza nera simula mimeticamente il movimento della memoria che riemerge dal rimosso: se la macchia nera è ipoteticamente la traccia di un sangue estinto, rappreso e sbiadito, un simbolo semanticamente denso che rimanda al buio, all'invisibilità storica della cancellazione, con lo sfumare di queste tinte Vuong sta ricolorando col rosso vivo del presente le memorie del passato. Il progetto di ricostruzione storica di Vuong mobilita l'amore per il dettaglio dello sforzo documentaristico, ma simultaneamente oltrepassa uno degli assunti fondamentali della storiografia tradizionale: nella poesia le tracce storiche non sono attestazioni reali, documenti citati di prima mano, né fonti ufficiali. L'insistenza sulla corporeità *vis-à-vis* l'evanescenza, pone il peso sull'idea che la scrittura creativa possa essere al servizio di un altrettanto valido processo di attestazione storica, a patto che la *fiction* indichi costantemente i suoi propri limiti e la natura linguisticamente costruita delle sue rappresentazioni. In questo senso, la scrittura di Ocean Vuong è *performativa* su più livelli: essa mette in scena i limiti dei meccanismi di rappresentazione smontandoli dall'interno (senza rinunciare alla possibilità di rappresentare), rimarca costantemente la sua natura testuale e artificiale, è concepita per rivolgersi ad un pubblico implicato coscientemente nel processo di lettura e ascolto. Ed è, inoltre, una scrittura performativa in

senso politico, proprio nella misura in cui tenta di scrivere contro la cancellazione dei corpi e delle identità vietnamite e vietnamite americane, dando luogo ad un lavoro di salvataggio della storia dei rifugiati dal mare indistinto della storia ufficiale: questo recupero per mezzo della finzione si basa sulla convinzione che anche ciò che è evanescente, incorporeo, aneddotico⁷² può essere una fonte storicamente valida per ricostruire una genealogia e un archivio storicamente complesso e inclusivo per i soggetti minoritari. L'idea di *ephemera as evidence*,⁷³ centrale nel lavoro sulla storiografia *queer* articolato da José Esteban Muñoz, mi sembra mobilitata dalla scrittura storicamente fondata e finzionalmente rivisitata di Vuong: suggerito è il rovesciamento della metafisica della presenza, della postulata fondatezza ontologica del materiale, dell'evidenziario, dell'ufficialmente sancito e autoritato contro l'idea del quotidiano, fantasmatico, effimero e fluido come svalutatamente privi di peso e valore. Ponendo alla base del suo lavoro di autofiction proprio questi secondi elementi tradizionalmente trascurati, Vuong contesta i “protocolli dell'evidenza”⁷⁴ tradizionali, mettendo al centro del suo occhio proprio ciò che è marginale.

La prima figura discernibile in questo componimento è quella di un fornaio: “the baker wakes / to press what's left of the year / into flour & water” (p. 162). Plausibilmente, il Capodanno alluso è quello vietnamita, *the Tet holiday*, tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio (va ricordato che l'offensiva del Tet avvenne proprio il 30 gennaio 1968). Il lavoro del fornaio è posto in continuità con gli strascichi della guerra: “he's reshaping the curve of her pale calf / atmosphered by a landmine left over / from the war he can't recall” (p. 162); il Vietnam torna a galla, nuovamente nel paesaggio disseminato di mine antiuo-

⁷² José Esteban Muñoz, “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, *Women & Performance: a journal of feminist theory* 8.2 (1996), pp. 5-16.; in particolare mi riferisco alla citazione “we sometimes deploy the anecdotal in the hope of conveying a point that is not backed up by routinized understandings of proper evidence” (Ivi, p. 8).

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Muñoz, “Ephemera as Evidence”, p. 9.

mo, e il di lui lavoro tattile sul pane è accostato al modellamento del polpaccio bianco di una donna, un richiamo alla dimensione prostetica del corpo (e implicitamente, quindi, alle menomazioni conseguenti il conflitto), all'arto fantasma di una donna amata ("He'll climb / the spiral staircase & call her name. He'll imagine the softness of bread / as he peels back the wool blanket, raises / her phantom limb to his lips as each kiss / dissolves down her air-light ankles" [p. 162]). L'uomo che non può ricordare la guerra ("the war he can't recall" [p. 162]), non riesce a ricordare distintamente neanche la donna desiderata ("& he will never see the pleasure / this brings to her face. Never / her face" [p. 162]): in un *turning point* cruciale nel testo Vuong si auto-interpella come lo scrittore che sta dipingendo queste immagini, autoimputandosi i limiti della rappresentazione e sottolineando l'inadeguatezza del suo inchiostro e del suo atto creativo. Riproduco qui di seguito per esteso questo passo marcatamente postmoderno nella sua natura di commento metatestuale alla scrittura stessa, nel momento in cui si dispiega sulla pagina:

Because in my hurry
 to make her real, make her
 here, I will forget to write
 a bit of light into the room.
 Because my hands were always brief
 & dim as my father's
 & it will start to rain, I won't
 even think to put a roof over the house—
 her prosthetic leg on the nightstand,
 the *clack clack* as it fills to the brim. Listen,
 the year is gone. I know
 nothing of my country. I write things
 down. I build a life & tear it apart
 & the sun keeps shining. Crescent
 wave. Salt-spray. Tsunami. I have
 enough ink to give you the sea
 but not the ships, but it's my book
 & I'll say anything just to stay inside
 the skin. (pp. 162-164)

In questi versi Vuong mette nero su bianco il rapporto che esiste tra un autore e i suoi personaggi, problematizzando il tradizionale “patto narrativo” tra autore e lettore attraverso la triangolazione delle posizioni di autore-personaggio-lettore: andando contro la logica della *mimesis* realistica e dell’identificazione dell’autore come personaggio, Vuong sottolinea che niente di ciò che vediamo ha una vita propria extratestuale, che niente esiste al di fuori del testo.⁷⁵ L’autore denuncia la sua incapacità di inserire una luce chiarificatrice all’interno degli scenari narrati: questo gioco, all’incrocio tra il piano della letteralità e della letterarietà, agisce come l’affermazione di una insufficienza autoriale, l’ammissione di una vera e propria mancanza di parole adeguate di fronte alla realtà diasporica vietnamita. I versi “I have / enough ink to give you the sea / but not the ships” (p. 164), e i riferimenti puntuali alla navigazione di “bussola & sestante”, parlano esplicitamente della dislocazione forzata dei rifugiati, del paesaggio marino attraversato dalle *boat people*, esso stesso uno sconfinato sito memoriale della diaspora; avere abbastanza inchiostro per poter disegnare i contorni di questo paesaggio ma non le navi che lo hanno costellato è una dichiarazione di parzialità: Vuong sta dicendo ai suoi lettori che ciò che riesce ad arrivare con sforzo sulla carta non è la versione completa ed esauriente degli eventi, che qualcosa si è perso in traduzione per lasciare una traccia effimera. È la dichiarazione di una impossibilità epistemica di fronte allo *Tsunami* della Storia – per cui ad essere ossessivamente invocata è, nuovamente, la resistenza al *logos* dei fantasmi del Vietnam. Questa ammissione di colpa, anche propriamente l’ammissione del senso di colpa etnico ed etico che un figlio

⁷⁵ Ho scelto questa espressione facendo riferimento alla massima “*Il n’y a pas de hors-texte*” (forse meglio traducibile come “non c’è un fuori del testo”) di Jacques Derrida, la cui interpretazione rimanda allo slittamento epistemologico fondativo (la *différance*) insito a qualsiasi atto di conoscenza (e alla pratica decostruttiva che fa emergere le aporie insite nei testi di modo che questi si smantellino – rivelando il loro aspetto costruito su di una postulazione binaria – proprio a partire dalle fondamentali). Cfr. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976).

prova nello star rivelando e mercificando il silenzio dei suoi genitori e della sua comunità etnica di discendenza, viene connotata corporalmente: le mani dell'autore sono state sempre "brief / & dim / as my father's" (p. 164), brevi e buie come quelle di suo padre. Egli afferma, con una semplicità disarmante ed emotivamente efficace (una strategia confessionale, una performance della *vulnerability*) che "the year is gone. I know / nothing of my country" (p. 164): tale affermazione, un netto posizionamento epistemico di fronte alla materia narrata, dichiara la distanza conoscitiva che esiste tra il poeta e il Vietnam, e pone le basi per la franchezza che permea i versi successivi, dove torna l'allusione diretta nel testo del presente *in fieri* dell'atto scrittorio (il riferimento a "questo libro" che noi lettori stiamo leggendo): "but it's my book / & I'll say anything just to stay inside / this skin" (p. 164). Ancora il corpo, stavolta il vero e proprio corpo autoriale, è chiamato sulla scena: la pelle che l'autore fa di tutto per abitare, anche a costo di dire "qualsiasi cosa", non è forse l'*habitus* dell'autore relativamente al quale lo scrittore, come abbiamo visto nel primo capitolo, commentava il privilegio di avere "un posto al tavolo degli autori affermati"? In questi tre versi, il poeta di discendenza vietnamita, ammette schiettamente il nesso tra scrittura e sopravvivenza, la necessità di incarnare la figura di un autore disposto a scendere a compromessi col mercato letterario, insinuando nel lettore il dubbio che la sua voce vietnamita non sia autentica abbastanza.

Proprio quando l'autore fa riferimento nel testo alla dimensione metafinzionale della scrittura, ecco che emerge la figura del padre, che si inserisce come presenza autonoma all'interno della narrativa: anche in questi versi egli è presentato come un padre in una possibile versione degli eventi (un ulteriore esempio di quella strategia testuale che apre al molteplice per rifiutare l'autorità monolitica sul narrato, il compromesso trovato da Vuong per cercare di assolvere l'inevitabile appropriazione della scrittura) come segnalato dal tono esortativo dell'imperativo, che invita e coinvolge il lettore ad un atto immaginativo dichiaratamente finzionale: "Let's call this autumn / where my father sits in a \$40 motel / outside Fresno, rat-

ting from the whiskey / again” (p. 164). Il piano accentuatamente finzionale e la precisione biografica sono egualmente coinvolti nel progetto autofinzionale di Ocean Vuong, che nel descrivere le mani paterne restituisce una fotografia sfocata, il *blur* della dissolvenza di una traccia: “His fingers blurred / like a photograph. Marvin on the stereo / pleading *brother brother*” (p. 164); il riferimento a “Marvin”, un richiamo egualmente plausibile alle canzoni “What’s Going On” e “What’s Happening Brother” di Marvin Gaye,⁷⁶ incornicia questi versi come un ricordo verosimile dell’autore, e la trama evanescente e manomessa della memoria trova spazio sulla pagina esattamente in tutta la sua indecidibilità e confusione. Il poeta meta-commenta la performatività della sua scrittura nei versi “& how / could I have known, that by pressing / this pen to paper, I was touching us / back from extinction? That we were more / than black ink on the bone / -white backs of angels facedown / in the blazing orchard” (p. 164). Questo costante rimarcare che i corpi che leggiamo sono effettivamente “corpi di carta”, il cui sangue,

⁷⁶ Sono in dubbio sull’esatta attribuzione, ma trovo produttivo citare entrambe le canzoni, che sono, del resto, rispettivamente la prima e la seconda traccia dello stesso album, intitolato “What’s Going On” (1971). Il fratello stesso di Martin Gaye, nel 1970 tornava dal Vietnam dopo tre anni di servizio militare, ed entrambe le canzoni sono scritte dalla prospettiva di un uomo afro-americano che tornato dal Vietnam non riesce a reintegrarsi nella società. Il riferimento intertestuale “Marvin dallo stereo che implora *fratello, fratello*” spinge nella direzione della prima canzone, in particolare la sezione “Brother, brother, brother/ There’s far too many of you dying”. La seconda canzone, “What’s Happening Brother”, che ho citato come possibile riferimento allude esplicitamente al Vietnam e all’inaffidabilità delle versioni ufficiali tramandate dall’*establishment* americano: “War is hell, when will it end? / When will people start getting / together again? / Are things really getting better, like the newspaper said? / What else is new my friend, besides what I read?”; I versi dell’*outro* “What’s been shaking up and down the line? / I want to know, because I’m slightly behind the times” condensano il radicale cambio dell’opinione pubblica nei confronti della Guerra in Vietnam, e la difficoltà dei *servicemen* una volta rimpatriati a dare un senso alla società profondamente mutata dall’insorgere dei movimenti pacifisti e per i diritti civili, oltre che le conseguenze personali che la traumaticità del conflitto ha avuto sul corpo e la mente dei soldati.

midollo e muscolatura sono inchiostro e incisione di una penna, più che invalidare ciò che è rappresentato dona sostanza alle entità narrate come frutto di uno sforzo cosciente, una ricerca non solo storica e documentaria ma anche propriamente formale e stilistica, un vero e proprio “*essay on craft*”:⁷⁷ “Ink poured / into the shape of a woman’s calf. A woman / I could go back & erase & erase / but I won’t” (p. 164). Vuong non si ferma davanti all’impossibilità del dire e ai limiti del discorso letterario, non si accontenta di proclamare l’insufficienza del linguaggio davanti alla complessità del reale, ma incorpora nei suoi versi una coscienza critica, con il rifiuto finale di eliminare la narrativa da lui creata: il lavoro messo in atto in *Night Sky*, che dimostrerò continuare serratamente nel romanzo nel prossimo capitolo, è la messa a punto di uno stile che tenta di partecipare al campo letterario etnico commentandone le dinamiche dentro e fuori dalla produzione del testo. Il dilemma etico dell’appropriazione, la necessità di *self-editing*, e il rischio della cancellatura inerenti alla scrittura etnica non sono dati per scontato, ma ribaditi e messi in crisi strategicamente. Ciò che è sacrificato e lasciato in ellissi non scompare, la traccia è incisa nei versi, e Vuong trova il modo di esibire anche ciò che non dice: “I won’t tell you how / the mouth will never be honest / as its teeth. How this / bread, daily broken, dipped / in honey—& lifted / with exodus tongues, like any other / lie—is only true as your trust / in hunger” (pp. 164-166). La differenza tra la bocca e i denti, che denotano approssimativamente lo stesso referente, verte sulla connotazione: segnalata in questa scelta lessicale c’è la tendenza a stringere il campo semantico sulla prospettiva corporea della “nuda vita”, con un richiamo eucaristico (che fa eco al titolo “pane quotidiano” della poesia) dalla natura secolare; sono i corpi vietnamiti ad essere sacri, ad essere offerti per il consumo della bocca del lettore. Il discorso delineato nel primo capitolo sull’autenticità

⁷⁷ “*Essay on Craft*” è proprio il titolo di una poesia di Vuong non presente nella raccolta oggetto di analisi, pubblicata originariamente sulla rivista *Poetry* (July/ August 2017).

come ossessione nella letteratura etnica spiega l'enfasi sulla *hunger* come vero e proprio *topos* letterario che emerge continuamente in *Night Sky*: la fame, intesa proprio come la voglia di “far successo” (l'inevitabile motore dell'*American Dream*)⁷⁸ rappresenta ciò che c'è di più reale e materiale nella storia della diaspora, dei rifugiati e dell'immigrazione (di tutti coloro la cui lingua appunto è quella dell'esodo). La *fiction* di Vuong è assolutamente fedele alla realtà della fame in questo senso, e i suoi personaggi portano sulla pelle i segni di questa fame ontologica genealogicamente ricostruita attraverso lo scavo dei corpi sulla carta. Il padre torna nei versi conclusivi: “How my father / all famine & fissure, will wake at 4 a.m / in a windowless room & not remember/ his legs” (p. 166); un padre traumatizzato dal Vietnam, insicuro della realtà fisica del proprio corpo, probabilmente menomato, come accennato dal riferimento alla sindrome dell'arto fantasma. L'ossessione per il corpo di Vuong è inquadrabile come un tentativo di rimarcare la propria esistenza di fronte alla derealizzazione del trauma, di fronte all'oggettivazione del discorso razziale, un toccarsi il corpo per mezzo della scrittura e assicurarsi che si è “ancora qui”: come scrive anche in “Ode to Masturbation”⁷⁹ – “& sometimes / your hand / is all you have / to hold / yourself to this / world” (p. 134).

⁷⁸ Cfr. Nhi T. Lieu, *The American Dream in Vietnamese* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).

⁷⁹ Nella poesia “Ode to Masturbation”, che gioca sulla sacralità e la profanità del corpo inframmezzato da riferimenti al Vietnam e all'immaginario divino cristiano, l'autore descrive il suo corpo come un pesce martoriato: “because you / were never / holy / only beautiful / enough / to be found / with a hook in your mouth / water shook / like sparks / when they pulled / you out” (p. 134). Nei versi successivi tornano gli artigli, stavolta associati al corpo collettivo dei suoi fratelli vietnamiti e alla violenza della scrittura: “how often these lines / resemble claw marks / of your brothers / being dragged / away from you” (p. 138). Come suggerito dal titolo, ad essere indagato è il significato profondo della masturbazione, intesa come la capacità di poter toccare se stessi: “touch yourself / like this / part the softest hurt's / unhealable / hunger” (p. 142), e ancora “the bullets pass / right through you / thinking / they have found / the sky as you

Non vi è alcuna descrizione di cosa il corpo dovrebbe essere, nessuna prescrizione: il corpo è fotografato nel suo farsi e disfarsi, nel suo liberarsi. In “Daily Bread”, del padre ascoltiamo la voce, l’inglese inflesso dall’accento vietnamita riportato esattamente per come suona, nella sua natura di *broken English*: “Go head, baby, he will say, *put yor ban / on mau bak*, because he will believe / I am really there, that his son / has been standing behind him all / these years. *Put yor bans on mai showdub*, / he will say to the cigarette smoke swirling / into the ghost of a boy, *Now flap. Yeab, lye dat, baby. / Flap lye yu waving gootbai. See? / I telling yu... I telling yu. Yor daddy / He fly*” (p. 166). La relazione con il padre fantasmatico viene rovesciata: stavolta è il figlio ad essere spettralizzato dallo sguardo paterno, che si rivolge al “ghost of a boy” soffusamente disegnato nell’ardere di una sigaretta; vediamo il padre ricordare Ocean Vuong, darci il ritratto del poeta bambino. Questo meccanismo rappresentativo ricorda lo stesso impulso di simultanea decostruzione e costruzione che ho riconosciuto in “Self-Portrait as Exit Wounds”, un espediente narrativo per costruire e smontare al contempo: Vuong sta mettendo in scena un suo ritratto filtrato dalla prospettiva paterna, rendendosi oggetto di un atto di (auto) rappresentazione che oscilla tra i poli dell’*autos* e dell’alterità. Abbiamo visto Vuong impegnato a porsi come il *ghostwriter* della sua famiglia, della sua gente, come colui che si trova nella posizione di avere una voce e raccontare degli altri, per gli altri, sulle spalle degli altri: rendere il proprio ritratto spettrale per la fine della raccolta è quanto mai emblematico del *modus operandi* della scrittura di Vuong, che non solo interroga le condizioni di produzione delle soggettività e dei corpi, ma porta sulla pagina un dibattito interno e conflittuale sulla vera e propria capacità dell’arte di raccontare, sperimentando con il suo corpo e con la prima persona singolare una modalità di rappresentazione alternativa ai limiti riconosciuti della letteratura etnica.

reach / down press / a hand/ to this blood / -warm body / like a word / being nailed / to its meaning / & lives” (p. 144).

Se pare assolutamente scontato che l'adozione del genere poetico predisponga i lettori alla ricerca di simboli e allegorie, la modalità con cui Vuong getta l'ombra del sospetto sui meccanismi stessi della semiosi è quantomeno da considerarsi una caratteristica singolare propria dello stile dell'autore. Ho cercato in queste pagine di dimostrare come la consapevolezza di Vuong, sostanziata dalle sue strategie autoriflessive sulla scrittura, sia una risposta alla razzializzazione di cui lo scrittore appartenente ad una minoranza è oggetto nel campo letterario etnico statunitense. La voce autoriale che emerge dalla mia lettura critica di *Night Sky with Exit Wounds* presenta i suoi versi come un garbuglio inestricabile tra il mitico e il personale, con un io lirico che è al contempo testimone di eventi che non ha vissuto, erede di una storia familiare dai contorni ambigui ed erosi, e artefice con la sua penna di una storia personale posta “sotto cancellatura”.

Con questa espressione, debitrice del lavoro di decostruzione testuale tanto di Jacques Derrida che di Gayatri Spivak, mi riferisco alla strategia di scrittura “*sous rature*”⁸⁰ (*under erasure* in inglese), al meccanismo di rappresentazione di un segno grafico posto successivamente sotto barratura: la duplicazione grafica della cancellatura segnala l'inadeguatezza di un termine senza però negare la sua necessità, facendolo riemergere come “presenza nell'assenza”, come traccia residuale. Tale prassi decostruzionista può essere a mio parere adeguatamente traslata nel campo della rappresentazione

⁸⁰ Sebbene non esista una formulazione sistematica da parte di Derrida di cosa significhi scrivere “sotto cancellatura”, il concetto è divenuto parte integrante del lessico critico decostruzionista come forma di *praxis* più che di teoria in senso stretto; Il mio primo incontro con questa pratica è stata la prefazione inglese di *Of Grammatology*, nella “Translator's Preface” di Spivak, dove essa afferma: “My predicament is an analogue for a certain philosophical exigency that drives Derrida to writing ‘sous rature,’ which I translate as ‘under erasure.’ This is to write a word, cross it out, and then print both word and deletion. (Since the word is inaccurate, it is crossed out. Since it is necessary, it remains legible.) [...] In examining familiar things we come to such unfamiliar conclusion that our very language is twisted and bent even as it guides us. Writing ‘under erasure’ is the mark of this contortion”: Derrida, *Of Grammatology*, pp. XIII-XIV.

letteraria: nel caso specifico del *corpus* di opere di Ocean Vuong l'atto di barrare è rappresentato dal lavoro di autofiction che pone sotto inchiesta il peso della biografia realistica nella finzione, senza rinunciare a nessuno delle due. Il continuo ritornare sul livello metadiegetico del testo attraverso le strategie metafinzionali, e la problematizzazione del genere dell'autofiction, sono mezzi analitici di riflessione sull'esclusione sistemica a cui le identità minoritarie sono sottoposte rivelandola e performandola al contempo agli occhi del pubblico. La poesia di Bai Dao, scrittore cinese americano, posta in esergo alla raccolta introduce, a suo modo, alla peculiarità della voce di Vuong che ho tentato di descrivere fino a qui: "the landscape crossed out with a pen reappears here".

3. ON EARTH WE'RE BRIEFLY GORGEOUS

1. *Estetica del frammento: dalla poesia al romanzo*

Nelle pagine del capitolo precedente ho analizzato la raccolta *Night Sky with Exit Wounds* facendo particolare attenzione all'intertestualità mitica, ai primi sintomi di un lavoro autofinzionale sul proprio vissuto, e al lavoro di recupero archivio di un passato in cui la centralità della dimensione della corporeità risulta fondamentale. L'analisi dei componimenti che ho scelto, raggruppati secondo un ordine tematico che prescinde dall'ordine di comparsa nella raccolta, mi ha permesso di legare le strategie formali adottate dall'autore ad un progetto di scrittura sui limiti della memoria e del meccanismo letterario di rappresentazione. Ho in più occasioni citato passi del romanzo del 2019 per gettare una luce retrospettiva che leghi espressamente la prima scrittura poetica al romanzo: tale connessione è resa quanto più esplicita dall'autore proprio nella scelta di intitolare il suo primo lavoro in prosa come una poesia contenuta in *Night Sky with Exit Wounds*.

Nelle pagine che seguono è mia intenzione complicare il legame tra questa specifica poesia e il romanzo, oltre il livello semplice dell'omonimia, illustrando i modi in cui la poesia prefigura il lavoro in prosa, sia tematicamente che formalmente. Questa sovrapposizione testimonia come il macrotesto delle opere di Vuong sia impegnato in un dialogo costante con il campo letterario etnico:

come ho argomentato nel primo capitolo, dedicato ai dibattiti sviluppatasi specificatamente attorno al problema della scrittura autobiografica nel contesto della letteratura etnica statunitense, la scelta di uno scrittore di rendere la sua vita come l'oggetto della produzione creativa è ricca di implicazioni; Ocean Vuong, tanto nel suo lavoro di scrittura poetica che in prosa, si misura direttamente con i meccanismi di reificazione del vissuto biografico e con il sistema di rappresentazione, mostra una consapevolezza interna alle regole del campo letterario che prende forma nelle strategie metanarrative postmoderne già analizzate. Al lavoro nella scrittura di Vuong vi è, quindi, un tentativo esplicito di commentare i limiti del sistema di auto/rappresentazione, tenendo sempre a mente le regole implicite che governano il mercato letterario e scrivendo non tanto “contro” di esse, ma attraverso e su di esse, negoziando continuamente i limiti del genere letterario di adozione e portando in primo piano le problematiche della rappresentazione dell'Altro. L'autore non si limita allo smontamento decostruttivo ma propone una forma di scrittura che definirei “decostruente”: egli vede proprio nel movente decostruttivo un momento dialettico da cui muoversi verso la costruzione, con la proposta di una scrittura che elude la scelta binaria tra decostruzione e costruzione per abbracciare entrambe al contempo.

Tale atteggiamento, come accennavo, è manifestato anche nella scelta di intitolare il romanzo come una poesia presente nel suo primo lavoro pubblicato: tale scelta funziona come un rimando interno al corpus di opere dell'autore, avvalorando la mia ipotesi di un lavoro progettualmente consapevole delle sue fasi e della sua dimensione in divenire, quasi che l'autore stesse provando ad articolare una sua personale “teoria” sul romanzo etnico attraverso la successione delle sue opere, intensificando l'entità del suo lavoro sull'autofiction e ricontestualizzando immagini e motivi attraverso le sue opere, sperimentando consciamente con differenti prospettive e forme di immagini simili, mettendo alla prova l'espressività del suo immaginario. Il fatto che tanto la poesia in questione quanto il romanzo omonimo trattino la vita dell'autore,

rimaneggiata secondo strategie autofinzionali, porta alla luce una serie di questioni fondative del dibattito etnico che coinvolgono l'identità sociale dell'autore e i generi letterari come "prodotto" di un sistema economico: Vuong, in definitiva, esibisce produttivamente all'interno dei testi le questioni relative all'autorità narrativa, all'autorialità etnica nello specifico.

La poesia dal titolo "On Earth We're Briefly Gorgeous" è la ventesima della raccolta: dal punto di vista formale, il componimento presenta un'ibridità di versi e prosa, con strofe e sezioni narrative, dalla lunghezza variabile, che si alternano; l'organizzazione del testo dà l'impressione di star leggendo un mosaico di frammenti, una trafila di sezioni paratatticamente disposte in maniere non-lineare, ricomposte sulla pagina in maniera apparentemente accidentale.¹ Tuttavia, alcune spie linguistiche, a una lettura analitica del testo, rivelano un principio regolatore sotteso: l'esortazione esplicita alla narrazione del primo verso – "Tell me it was for the hunger / & nothing less" (p. 100) – trova corrispondenza nella terza strofa, in cui la voce narrante afferma "I'll tell you how we're wrong enough to be forgiven" (p. 100). Coerentemente alle strategie rilevate nel capitolo precedente, anche in questa poesia abbiamo un ritorno al "setting minimo" dello *storytelling*, con il pronome "you" che rende esplicita la presenza di un interlocutore: la poesia mette in scena la presunta comunicazione reciproca del dialogo e della lettura, e porta in primo piano la dimensione fonica e verbale dell'atto narrativo e dell'ascolto. Le strofe sono separate le une dalle altre dall'impiego della marcatura grafica "I", che non

¹ La "suggestion of arbitrariness" è rilevata da Matthew Scully nel suo saggio "Democratic Aesthetics: Scenes of Political Violence and Anxiety in Nari Ward and Ocean Vuong", *American Literature*, 93.4 (2021), pp. 685-712. Il critico analizza la frammentarietà della poesia intitolata "Notebook Fragments", sottolineando come la presunta casualità del testo non è altro che una ricercata resa artificiale della ricostruzione dei frammenti sulla pagina. Egli suggerisce una lettura del poema, una modalità di decodificazione del testo, che vede la relazione tra autore e i suoi lettori: "[it] requires the reader to link the fragments into a chain to construct a narrative, that is, to construct meaning" (p. 699).

trova altre occorrenze simili all'interno di *Night Sky*. Non è chiaro per il lettore come leggere queste cesure grafiche, che complicano la fruizione del poema, soprattutto nella lettura ad alta voce: da un lato, esse evocano espressamente una separazione, una ferita ben visibile e segnalata all'interno del corpo del testo (a tal proposito la somiglianza grafica del simbolo *I* con uno *slash* non pare casuale),² e dall'altro è plausibile leggere il segno grafico come il pronome personale di prima persona singolare costantemente reiterato all'inizio di ogni stanza, quasi che l'autore stesse ironicamente (e aggiungerei, anche satiricamente) rimarcando che il testo vede la presenza ingombrante di un Io lirico che tiene insieme i pezzi del racconto. La mia ipotesi è che Ocean Vuong stia ironicamente giocando con le critiche rivolte alla poesia contemporanea, spesso accusata di essere troppo *self-centered*, egotisticamente ancorata al corpo e all'introspezione (l'accusa più frequente che si rivolge agli scrittori contemporanei è appunto quella di scrivere facendo *navel-gazing*, una introspezione eccessiva e improduttiva paragonata al guardare il proprio ombelico). In particolare, alla scrittura etnica, e agli scrittori appartenenti alle minoranze, viene riconosciuto il limite di essere eccessivamente ancorati alle *identity politics* che infiammano il dibattito accademico e politico, con una preoccupazione ossessiva relativa alle questioni di razza, etnia e genere, e con una presunta sottovalutazione dell'aspetto formale dei componimenti.³ Lo scrittore *Vietnamese American*, che ben conosce le regole costitutive del campo letterario, assecondando le

² Curiosamente, nel romanzo è l'autore stesso a suggerire una lettura del segno grafico “*I*” legandolo ad una ferita provocata da una *switchblade*, e alla forma di una striscia di cocaina. Cito qui di seguito il passo per esteso: “Once, after my fourteenth birthday, crouched between the seats of an abandoned school bus in the woods, I filled my life with a line of cocaine. A white letter “I” glowed on the seat’s peeling leather. Inside me the “I” became a switchblade—and something tore. My stomach forced up but it was too late. In minutes, I became more of myself. Which is to say the monstrous part of me got so large, so familiar, I could want it.” (p. 151).

³ Wang, *Thinking Its Presence*, pp. 1-47.

aspettative poste sui generi letterari che pratica nella sua scrittura creativa, fa strategicamente riferimento al dibattito critico sui testi, e al contempo ne mostra i limiti. Come ho già tentato di articolare, la scrittura “corpocentrica” di Vuong è assolutamente consapevole di tali questioni, e il corpo nelle mani di Vuong “pesa” sulla pagina: il corpo del poeta, e i corpi che costellano il suo archivio di liriche, non sono solo entità figurali e bidimensionali sulla pagina, ma hanno a tutti gli effetti uno scopo critico e strategico. L’insistenza di Vuong sulla dimensione dell’esistente corporale è un controcanto alla dimensione della cancellatura dei corpi vietnamiti esercitata dal discorso imperialista statunitense, e la sua scelta di immagini “materiche” è un vero proprio investimento in una visione alternativa di ciò che è fattuale, che tenga conto anche di ciò che invisibilmente abita il presente (la dimensione *hauntological*⁴ del fantasma Vietnam che non muore mai, la cui apparizione è un’ingiunzione di giustizia).

Discutere dell’aspetto formale di questo componimento mi permette inoltre di sottolineare come la scrittura poetica di Vuong agisca come un laboratorio stilistico che trova il suo compimento nel romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*: l’attenzione particolare all’aspetto formale e grafico del testo, la gestione dello spazio bianco della pagina, si innesta nel romanzo in una vera e propria continuità formale, quasi che Vuong stia adottando una precisa estetica ricorrente (e nell’ambito del *marketplace* letterario, si potrebbe meglio dire che Vuong ha creato un suo *brand*, una propria cifra stilistica che tiene insieme concettualmente e praticamente i suoi lavori). L’aspetto prosodico della poesia, il modo in cui i versi sono spezzati nei suoi componimenti attraverso l’uso di cesure ed *enjambement*, pattern di ripetizione anaforica, allitterazioni e pleonasmii, è ricorrente anche nella stesura del romanzo, che presenta una distribuzione insolita della punteggiatura e un frequente uso di *line breaks*.

⁴ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (New York: Routledge, 2006), p. 6.

Diversi critici, del resto, sottolineano come il romanzo faccia chiaramente da eco alla raccolta di poesie: ad esempio, le sezioni in prosa di questa poesia sono organizzate in *vignettes* reminiscenti, anche a livello lessicale, di alcuni passi del romanzo. La predilizione di Vuong per forme narrative frammentarie risulta come un deliberato tentativo di autorecidere la coerenza del tessuto narrativo, delegando al lettore il compito di tenere viva la coesione dei testi nell'atto della lettura. Un'estetica dell'incompletezza, del frammentario, della suggestione di un'ellissi e di una cancellatura è all'opera in quasi tutti i testi dell'autore: questa insistenza di segno negativo rimarca l'impossibilità delle fantasie di completezza e pacificazione (narrativa, di integrità fisica),⁵ rendendo cocente la tensione tra ciò che è narrato e ciò che è solamente alluso. Leggendo *Night Sky* e *On Earth* in un continuum risulta evidente che Vuong abbia allenato tanto la sua scrittura quanto i suoi lettori a questo tipo di fruizione partecipativa basata sulla conoscenza e la familiarità del vissuto autobiografico di Ocean Vuong.

Tornando al *close reading* della poesia “On Earth We're Briefly Gorgeous”: i frammenti narrativi di questo componimento giustappongono una serie di incontri sessuali,⁶ talvolta con sconosciuti, altre volte con il riferimento ad un amante fondamentale per la vita di Ocean Vuong, che avrà un ruolo centrale nel romanzo e prenderà il nome di Trevor, intersecati con riflessioni sulla figura paterna e sul linguaggio. I primi versi ripresentano la metafora estesa della fame, come rimando alla sopravvivenza e all'eros: “Tell me it was

⁵ Basti osservare come “Notebook Fragments” si apre con il verso “A scar's width of warmth on a worn man's neck / That's all I wanted to be” (p. 146).

⁶ Anche in “Notebook Fragments” vi è un ricorso simile ad una sequenza di incontri con uomini in relazione erotica col parlante, segnalati dalla ripetizione anaforica della frase “I met a man” (p. 150): “I met a man tonight. A high school English teacher / from the next town. A small town. Maybe // I shouldn't have, but he had the hands / of someone I used to know. Someone I was used to. // [...] I met a man, not you. In his room the Bibles shook on the shelf / from candlelight. His scrotum a bruised fruit. I kissed it // lightly, the way one might kiss a grenade / before hurling it into the night's mouth // [...] I met a man. I promise to stop” (pp. 150-152).

for the hunger / & nothing less. For hunger is to give / the body what it knows // it cannot keep. That this amber light / whittled down by another war / is all that pins my hand to your chest” (p. 100); il tono confessionale della poesia accoglie la dimensione storica del Vietnam, e lo stesso desiderio sessuale viene messo in connessione con “un'altra guerra”, richiamata da una luce d'ambra. Esattamente come espresso nella *war equation* del capitolo precedente, il corpo di Ocean Vuong, e per identificazione estesa i corpi “figli” della diaspora, sono il prodotto del retaggio della guerra: “la mano inchiodata al petto” di un amante è specificatamente la mano di una persona di discendenza vietnamita, di una persona che si trova ad avere un corpo, a vivere la realtà della mobilità forzata dei rifugiati, proprio a causa del conflitto alluso. È la guerra, dunque, che materializza il corpo del rifugiato in questa poesia, nel duplice senso che essa è l'evento storico che ha trascinato i corpi vietnamiti sulle coste dell'America, e nella misura in cui lo scrittore concepisce la dimensione di *embodiment*, della fatticità intrinseca del proprio corpo, dei propri sensi, come un'eco della storia di dislocazione familiare. Sottolineo questo aspetto soprattutto in connessione con il romanzo, e alla sezione di questo dedicata al *coming of age* del suo protagonista Little Dog, che inizia ad esplorare il sesso interfacciandosi con Trevor.

Come analizzerò nei paragrafi successivi,⁷ l'identità *queer* del protagonista, e il suo rapporto con un ragazzo bianco, è occasione per Ocean Vuong di rilevare come le relazioni interpersonali siano marcate dalla questione della differenza etnica e dal senso di vergogna: questa prospettiva è a suo modo inclusa nella poesia omonima al romanzo, che in questo modo anticipa l'intersezione tra eros, *queerness* e identità etnica. Questo tratto intersezionale della scrittura di Vuong è notato da Matthew Scully, che analizza come le poesie di Vuong inseriscano un elemento di tensione e di critica nei confronti delle fantasie omogeneizzanti della democrazia statunitense, ciò che egli identifica come “an expression of

⁷ Soprattutto nel paragrafo intitolato “*Coming of Age/Coming Out*”.

democratic anxiety”,⁸ la quale ipostatizza l’uguaglianza di tutti i soggetti nella democrazia occultandone le differenze materiali: “Vuong foregrounds the violence that emerges from the materials that get redistributed in such organizations by explicitly engaging with what it means to be positioned according to race, ethnicity, gender, and sexuality”.⁹

Torna in questi versi, esattamente come in “Telemachus”, il riferimento ad un corpo annegato che la voce narrante stringe tra le braccia: “You, drowning / between my arms— / stay. / You, pushing your body / into the river / only to be left / with yourself— / stay” (p. 100). Laddove nella poesia “Telemachus” il corpo era espressamente quello paterno, in questa poesia il corpo cinto dalla voce narrante è sconosciuto, presumibilmente il corpo di un uomo che il poeta desidera: una scena pressoché identica, che richiama l’elemento acquatico del fiume, sarà effettivamente presente nel romanzo, con il fiume Connecticut, in cui Trevor e Little Dog fanno il bagno dopo un atto d’intimità mal riuscito.¹⁰ La terza strofa, in forma di prosa, evoca esplicitamente un ricordo paterno coerente con gli altri episodi di violenza familiare da cui il poeta attinge sistematicamente nel disegno generale della raccolta: “How one night, after backhanding mother, then taking a chain saw to the kitchen table, my father went to kneel in the bathroom until we heard his muffled cries through the walls.” (pp. 100-102). Il ricorso al proprio vissuto come materiale poetico, con la scelta sistematica di inserire cenni autobiografici nei suoi versi, fa strategicamente

⁸ Scully, “Democratic Aesthetics”, p. 697.

⁹ Scully, “Democratic Aesthetics”, pp. 696-697.

¹⁰ Cfr. *On Earth We're Briefly Gorgeous*: “I just nodded, then turned to shore. I was only a few steps ahead of him before I felt his palm push hard between my shoulders, leaning me forward, my hands instinctually braced on my knees. Before I could turn around, I felt his stubble, first between my thighs, then higher. He had knelt in the shallows, knees sunk in river mud. I shook—his tongue so impossibly warm compared to the cold water, the sudden, wordless act, willed as a balm to my failure in the barn. It felt like an appalling second chance, to be wanted again, in this way.” (p. 168).

breccia nel cuore dei lettori, e conferma il lavoro che l'autore attua sul genere dell'autofiction a uso e consumo dei lettori bianchi desiderosi di vedere in scena il trauma delle *people of color*, assecondando la curiosità morbosa e il gusto per le storie pietose che umanizzano gli immigrati riducendoli ad uno sfoggio della loro sofferenza. Tuttavia, in queste poche righe è anche prefigurata quella riflessione sulla mascolinità che sarà parte integrante del romanzo, una preoccupazione evidente nella scrittura di Vuong, che all'argomento dell'oppressione patriarcale sugli uomini ha dedicato un saggio intitolato "Reimagining Masculinity", pubblicato il 10 giugno 2019 su *The Paris Review*.¹¹

Christina Slopek, nel saggio sul romanzo dal titolo "Queer Masculinities: Gender Roles, the Abject and Bottomhood in Ocean Vuong's *On Earth We're Briefly Gorgeous*", suggerisce che la poesia omonima che dà il titolo al romanzo "might read both works as companion pieces".¹² Il focus della sua analisi si concentra sulla disamina del concetto di mascolità nel romanzo, offrendo ampio spazio alla rappresentazione di mascolità non-normative e non-egemoni, proponendo una prospettiva in cui vi è un certo tipo di *agency* propria di chi abita una posizione arrendevole, "[a] power in the position of the sexually vulnerable and penetrated".¹³ Gli strumenti concettuali scelti dalla critica nel saggio sono l'idea di "*abject*" (tratta dalle riflessioni di Julia Kristeva nella sua celebre formulazione dell'abietto nel saggio "*Powers of Horror: An Essay on Abjection*") e la posizione di "*bottomhood*" (il cui riferimento è la riflessione di Tan Hoang Nguyen in "*A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation*"). Per Slopek questi due snodi concettuali sono riattualizzati da Vuong come "means of male and masculine Vietnamese American homosexual

¹¹ Ocean Vuong, "Reimagining Masculinities", *The Paris Review* (June 10, 2019). <https://www.theparisreview.org/blog/2019/06/10/no-homo/>.

¹² Christina Slopek, "Queer Masculinities: Gender Roles, the Abject and Bottomhood in Ocean Vuong's *On Earth We're Briefly Gorgeous*", *Anglia*, Vol. 139.4 (2021) pp. 739-757, qui p. 739.

¹³ Slopek, "Queer Masculinities", p. 740.

empowerment”¹⁴. A mio parere, già a partire da questa poesia è innestato il seme concettuale di questo *leitmotiv* della resa, iterato a più prese nel romanzo, dove l’immaginario del cacciatore e della preda viene rovesciato su se stesso. Si noti ad esempio il passo del romanzo: “What do you call the animal that, finding the hunter, offers itself to be eaten? A martyr? A weakling? No, a beast gaining the rare agency to stop [...] Because submission, I soon learned, was also a kind of power” (p. 118). La potenzialità di una posizione arrendevole e di concessione descrive perfettamente quanto tento di articolare in questo libro relativamente al rapporto che Ocean Vuong, in quanto autore etnico, ha con il mercato letterario statunitense: l’autofiction e la reificazione biografica sono inquadrabili come elementi strategicamente concessi ai lettori, e la forza dell’autore (o se si vuole: il suo guadagno in termini di capitale tanto economico quanto simbolico) si sostanzia nella sua capacità di flettere le aspettative relative alla letteratura etnica per produrre un lavoro che sia contemporaneamente affine e critico.

Nella quarta strofa, il poeta gioca con l’articolazione fonica di alcune parole in inglese, in una catena associativa dai nessi non immediatamente apparenti, una forma di lallazione post-linguistica, dove appunto figura il termine *surrender* in associazione anaforica diretta: “Say surrender. Say alabaster. Switchblade. / Honeysuckle. Goldenrod. Say autumn. / Say autumn despite the green / in your eyes. / Beauty despite / daylight” (p. 102). Lo stesso gioco di parole torna in una strofa successiva, manifestando l’attenzione di Vuong per i giochi di parole presente anche nel romanzo, una strategia per porre l’intenzionalità semantica sotto pressione, con la riemersione in superficie della dimensione arbitraria e convenzionale del linguaggio: “Say amen. / Say amend. Say yes. / Say yes anyway” (p. 104). Questa litania verbale, che indulgia sul piacere fonico dell’articolazione delle sillabe, è rivolta ad una seconda persona singolare che è invitata a parlare, a raccontarsi nonostante la difficoltà e il dolore: “Say you’d kill for it. Unbreakable dawn

¹⁴ *Ibid.*

/ mounting in your throat. / My thrashing beneath you / like a sparrow stunned / with falling” (p. 102). La dimensione del corpo dell'altro è messa in primo piano, l'atto sessuale è raffigurato con una identificazione animale, “il mio dimenarmi sotto di te / come un passero scioccato / dal precipitare”, descritto come qualcosa che al contempo seduce e fa orrore – una figurazione dell'abietto. Nella poesia che dà il titolo al romanzo, quindi, è già innestata una visione positiva, o se si vuole di *empowerment*, della debolezza: essa è disaccoppiata da una visione binaria del *gender*, che la vedrebbe associata al femminile in antitesi alla forza virile del maschile, e diventa una posizione di rivalsea da cui poter articolare una nuova visione della maschilità, una strategia di sopravvivenza.

Nel testo, come anticipato, è presente il racconto di un incontro con un uomo sposato, il cui ricordo è tinto dalla vergogna: “I wanted to disappear—so I opened the door to a stranger’s car. He was divorced” (p. 102). Dopo l'incontro, la voce narrante lascia l'auto, trasfigurata con l'immagine di un animale: “the Buick kept sitting there, a dumb bull in pasture, its eyes searing my shadow onto the side of suburban houses” (p. 102); anche il protagonista di questo episodio attraversa un processo di trasformazione, tramutandosi in un mostro per via del senso di colpa: “I let the fog spill through the cracked window & cover my fangs” (p. 102). Tale metamorfosi, che chiama in causa la permeabilità dei limiti tra *self* e *other* messa in atto dall'atto sessuale (un atto di trasgressione plurima, che coinvolge la permeabilità dei limiti corporei, e in questo contesto omoerotico trasgredisce i limiti dell'eteronormatività) richiama alla mente, oltre il concetto di abiezione di Kristeva, il lavoro di Eve Kosofsky Sedgwick sul potere trasformativo della vergogna, una forma di *affect negativo*, riletta dalla critica come un sito performativo, al contempo privato e pubblico, “[the] place where the question of identity arises most originarily and most relationally”.¹⁵ La vergogna manifesta l'incorporazione di un co-

¹⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003), p. 37.

dice sociale, si tramuta in una forma di *self-knowledge* che guida il comportamento di un soggetto nell’agone pubblico (e privato) e ne plasma l’identità in maniera segnante. Sedgwick descrive le dinamiche sociali della vergogna come strutturalmente costitutive dell’identità: peculiare è la capacità della vergogna di interrompere il processo di identificazione – “But in interrupting identification, shame, too, makes identity. In fact, shame and identity remain in very dynamic relation to one another, at once deconstituting and foundational, because shame is both peculiarly contagious and peculiarly individuating”.¹⁶ C’è nella vergogna una capacità individualizzante, che lega la dimensione pubblica e privata degli individui. Nei versi di Vuong “Don’t we touch each other just to prove we are still here? I was still here once” (p. 102) riecheggiano le riflessioni di Sedgwick: “the implication remains that one *is something* in experiencing shame, though one may or may not have secure hypotheses about what”.¹⁷ L’isolamento conseguente a ciò che l’autrice chiama “the shame-humiliation response” è legato da Vuong, già in questi versi e in maniera sistematica nella seconda sezione del romanzo, alla condizione di prigionia vissuta dagli uomini, e in particolare dagli uomini omosessuali e *queer*, nella cultura statunitense contemporanea. Vuong mobilita una riflessione sulla vergogna, consapevole del *double bind* intrinseco ad essa: “That’s the double movement shame makes: toward painful individuation, toward uncontrollable relationality”.¹⁸

È proprio nella direzione “positiva”, in un tentativo di recupero della relazionalità a dispetto dell’intenso senso di isolamento generato dall’omofobia, che Vuong invoca la figura di Trevor, e la storia d’amore tra un ragazzo vietnamita e un ragazzo bianco. Sebbene essa sia in seguito complessivamente articolata nel romanzo, in questi versi è possibile leggere una “sinossi” di questa storia d’amore: nel romanzo *Little Dog* incontra Trevor l’estate dei suoi

¹⁶ Sedgwick, *Touching Feeling*, p. 36.

¹⁷ Sedgwick, *Touching Feeling*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*

quattordici anni, quando il narratore lavora in una piantagione di tabacco a Hartford, insieme ad altri immigranti illegali con cui si crea una piccola comunità di uomini separati dalla lingua ma uniti dallo sforzo della fatica.¹⁹ In questa poesia sono evocati sprazzi di tale paesaggio, ed è presente lo stesso intenso attaccamento sentimentale che nel testo renderà significativo il rapporto con Trevor, che ha insegnato al ragazzo vietnamita americano a percepire il proprio corpo come oggetto di desiderio e bellezza. Riporto qui di seguito, per esteso, questa prima versione del racconto del rapporto tra Trevor e quello che sarà poi il narratore di *On Earth*, Little Dog:

It's not too late. Our heads haloed
 with gnats & summer too early to leave
 any marks. Your hand
 under my shirt as static
 intensifies on the radio.
 Your other hand pointing
 your daddy's revolver
 to the sky. Stars dropping one
 by one in the crosshairs.
 This means I won't be
 afraid if we're already
 here. Already more than skin
 can hold. That a boy sleeping
 beside a boy
 must make a field
 full of ticking. That to say your name
 is to hear the sound of clocks
 being turned back another hour
 & morning
 finds our clothes
 on your mother's front porch, shed
 like week-old lilies. (pp. 104-106)

¹⁹ Nel paragrafo intitolato "*Coming of Age/Coming Out*" espanderò questa discussione collocandola esclusivamente all'interno dell'architettura di formazione del romanzo.

Il ritratto di Trevor contenuto in questi versi prelude alla figura che incontreremo in *On Earth We're Briefly Gorgeous*: il ragazzo bianco è il nipote del proprietario settantenne delle piantagioni di tabacco dove entrambi i ragazzi lavorano, Mr. Buford, che Little Dog descrive come “that maniac sergeant in *Full Metal Jacket*” (p. 89). Trevor è l’erede della piantagione di Buford, tra lui e Little Dog vi è dunque una differenza anche di classe sociale: tuttavia, Trevor vive col padre “in a mobile home behind the interstate” (p. 108), in un ambiente segnato dalla trascuratezza e dall’abbandono, vissuti come una manifestazione di una incuria “virile”. Il primo incontro tra il giovane Little Dog e il padre di Trevor è significativo dell’eredità paterna con cui il ragazzo deve fare i conti; davanti al volto asiatico del narratore il padre di Trevor racconta con fierezza, e con assoluta mancanza di tatto (forse acuita dallo stato di ebbrezza da cui è perennemente attanagliato), di suo fratello, Uncle James, un veterano del Vietnam e di come “he burned up four of them in a ditch with gasoline? He told me that on his wedding night, can you believe it?” (p. 143). Il fatto che Trevor sia vissuto a stretto contatto con due *U.S. servicemen* lo avvicina alla storia dell’intervento militare statunitense in Vietnam: la sua fascinazione per le armi, il “daddy’s revolver” della poesia, i riferimenti nel romanzo alla “Buford’s Smith & Wesson” (p. 184) che usa per uccidere un prozione e scuoiarlo vivo, lo sguardo di Little Dog che studia il corpo di Trevor mentre egli è impegnato a caricare “the shotgun two red shells at a time” (p. 154), e i vari dialoghi tra i ragazzi in cui Trevor esprime la volontà di lavorare nella fabbrica di armi che produce le pistole Colt, sono solo alcuni episodi che ritraggono il ragazzo come “raised in the fabric and muscle of American masculinity” (p. 203). Trevor incarna quindi una forma di mascolinità egemone, un ragazzo ingabbiato dai precetti ereditati dalla famiglia e dalla società statunitense, costantemente in lotta con l’animale che ha dentro, con una mascolinità *always already in crisis*.²⁰

²⁰ Raewyn W. Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 1995).

Nella poesia è quindi comunicata la tensione tra la vergogna e la riabilitazione di una *agency* personale che passa proprio attraverso la riappropriazione del corpo, che non è solo vittima della violenza ma motore attivo di godimento e connessione, capace di convertire il dolore in piacere, come espresso nel romanzo, dove il narratore connette la violenza inflittagli dalla madre, gli atti di bullismo subiti e gli atti di intimità con Trevor: “It felt good to name what was already happening to me all my life. I was being fucked up, at last, by choice. In Trevor’s grip, I had a say in how I would be taken apart” (p. 119). La bellezza invocata dal titolo della poesia allude alla coesistenza della tenerezza e dell’orrore, del trauma e della connessione di vite isolate: Vuong nella sua impresa romanzesca farà esattamente ciò: farà a pezzi la sua vita, per scelta, per esibirla al pubblico secondo le sue regole.

Stabilite le connessioni che legano il componimento omonimo presente in *Night Sky with Exit Wounds*, passerò ora ad una analisi concentrata sul romanzo, dimostrando il ventaglio di scelte consapevoli adottate dall’autore per restituire la sua versione complicata del romanzo etnico autofinzionale.

2. *Autofiction parte I: Staging the letter*

Il problema primario sollevato dalla lettura di *On Earth We’re Briefly Gorgeous* concerne la sua attribuzione di genere: come segnalato dal dibattito citato nel primo capitolo circa il genere letterario di *The Woman Warrior*, e dalle riflessioni di Bavaro sul mercato letterario etnico statunitense, la questione del *genre* ha non poche diramazioni e conseguenze, relative non solo alla sua mercificabilità e spendibilità, ma anche sotto il profilo della ricezione del significato del testo *tout court*. Il sottotitolo del romanzo presente in copertina identifica il testo come “a novel”, per cui ci troviamo davanti ad un testo in cui il lavoro di fiction e l’invenzione narrativa su fatti presuntamente reali non è in alcuna maniera aggirabile o celato. Un breve sguardo sulla storia editoriale del testo

risulta illuminante a tal proposito: la prima sezione del romanzo compare con il titolo di “A letter to my mother that she will never read”, il 13 maggio 2017 sul *New Yorker*,²¹ presentata con l’etichetta di non-fiction, una “personal history”. Come riportato successivamente da Jia Tolentino nella sua recensione del romanzo per il *New Yorker* del 2019, questa versione germinale del testo è definita invece un *memoir*.²² Questi passaggi editoriali, uniti alla riflessione del paragrafo precedente sulla poesia omonima che rimanda al romanzo, suggeriscono come *On Earth We’re Briefly Gorgeous* sia oggetto di uno sconfinamento di generi molteplice e stratificato. È mia intenzione dimostrare come questo passaggio, dalla poesia alla prosa, dalla non-fiction alla (auto)fiction, è un deliberato tentativo da parte dell’autore di creare una commistione fruttuosa di generi che sottolinea i limiti stessi del processo di attribuzione di genere. Ciò mi permette di porre ancora una volta in dialogo diretto il testo, tanto con il mondo accademico, che ha discusso criticamente le caratteristiche dell’*ethnic writing*, quanto con il mercato editoriale che “necessita” di una etichetta di genere per mercificare il libro come un prodotto, proiettando su tale marca aspettative precise circa lo spazio di mercato e di pubblico a cui l’opera è indirizzata.

La mia lettura critica del romanzo pone le sue basi concettuali su di una visione performativa della scrittura, dell’identità e dell’autorialità mutuata dalla *Performance Theory*. Rileggerò gli interventi strategici dell’autore sui generi adottati alla luce di due paradigmi ermeneutici che adotto rispettivamente da Viet Thanh Nguyen e Jose Esteban Muñoz, entrambi relativi alla definizione del ventaglio di “strategie di sopravvivenza” che i soggetti minoritari adottano nel campo di produzione culturale per rinegoziare dall’interno una propria forma di *agency*.

²¹ Ocean Vuong, “A letter to my mother that she will never read”, *The New Yorker* (May 13, 2017), <https://www.newyorker.com/culture/personal-history/a-letter-to-my-mother-that-she-will-never-read>.

²² Jia Tolentino, “Fireproof”, *The New Yorker* (June 3, 2019), <https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/10/ocean-vuong-s-life-sentences>.

Il primo, nel suo libro *Race and Resistance*, si allinea con l'analisi dell'eterogeneità ideologica ed etnica propria della coalizione asiaticoamericana,²³ definendo come “flexible strategies” le strategie di negoziazione adottate dagli autori *Asian American*: queste sono “flexible textual and political strategies that defy easy categorization into either resistance or accommodation”.²⁴ La funzione di tali strategie di negoziazione è la loro utilità “to navigate their political and ethical situations”:²⁵ per Thanh Nguyen è necessario superare la logica binaria che leggerebbe i testi e gli autori asiaticoamericani limitandone il lavoro alle sole posizioni di opposizione e assimilazione rispetto alla logica egemone del capitalismo americano (ciò che l'autore riarticola nei termini di un'opposizione agli stereotipi razzisti divisa nel binomio di “bad subjects” vs “model minority”). Uno degli aspetti più interessanti del libro di Thanh Nguyen è che la sua riflessione sullo strategie autoriali si estende ai critici asiaticoamericani e all'impostazione del discorso accademico, con una disamina dell'atteggiamento ideologicamente rigido dei critici nei confronti del campo letterario etnico, delle loro aspettative che inflettono la lettura dei prodotti culturali asiaticoamericani; questi sono pronti ad abbracciare nei testi gli aspetti oppozionali e di critica del capitalismo e del discorso multiculturalista americano, la spinta contro culturale a cui il campo letterario e culturale *Asian American* è sempre stato associato, anche dagli intenti degli scrittori stessi,²⁶ e a rigettare come “complici”, invece, tutti quegli scrittori che nei loro testi sem-

²³ Cfr. Lisa Lowe, *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics* (Durham: Duke University Press, 1996), p. 60.

²⁴ Viet Thanh Nguyen, *Race and Resistance: Literature and Politics in Asian America* (New York: Oxford University Press, 2002), p. VI.

²⁵ Nguyen, *Race and Resistance*, p. 4.

²⁶ Si veda a tal proposito la logica del nazionalismo culturale rivoluzionario di Frank Chin, come momento di autocoscienza e autocostruzione di una identità asiaticoamericana confrontazionale, e la divisione tra *real* e *fake Asian Americans*: dove le posizioni abitabili per un soggetto sono o di essere reale – e quindi anticapitalista e antirazzista – o falso, complice del pubblico americano.

brano fare delle concessioni al pubblico statunitense. Il paradosso che il critico vietnamita americano registra è che “a key flexible strategy used by Asian American literary criticism to enable its institutional survival in the university is often disavowed by Asian American literary criticism when it comes to evaluating the authors and characters of the literature”.²⁷ Tale strategia è ciò che Yen Le Espiritu chiama “panethnic entrepreneurship”,²⁸ e consiste nella possibilità di poter capitalizzare sulla propria identità razziale ed etnica, ciò che l’autore definisce “the commodity of race”.²⁹

Un secondo elemento che rende pertinente il lavoro di Thanh Nguyen alla mia analisi è la centralità da lui data alle rappresentazioni del corpo asiatico nei testi *Asian American*: l’autore predilige nelle sue analisi la figurazione del corpo, la “rhetoric of the body”,³⁰ poiché esso è connesso alla costruzione di una coscienza politica unitaria, legando la dimensione del corpo privato alla dimensione politica e più generale del *body politic*. Come egli nota: “For Asian American writers, a deep interest in representing the body, [...] is almost always evident in the literature. This is not surprising given the way that dominant American society has historically used derogatory, bodily centered representations of Asians and Asian Americans in order to facilitate capitalist exploitation and foment racial hatred”.³¹ Ciò che mette in luce la prospettiva di Viet Thanh Nguyen è quindi la possibilità di un uso strategico della razza e dell’etnia nel contesto multiculturalista statunitense, riconoscendo che il corpo asiatico è “one particular object invested

²⁷ Nguyen, *Race and Resistance*, p. 4.

²⁸ Nguyen sottolinea: “Panethnic entrepreneurship is a product of a dialectical relationship between a capitalism that exploits race and the democratic struggles that have fought for a greater racial and economic equality. This dialectic has transformed race and racial identity into focal points of organization and struggle, but it has also transformed race and racial identity into commodities”, *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Nguyen, *Race and Resistance*, p. 6.

³¹ *Ibid.*

with both symbolic and economic capital”,³² un sito d’inchiesta culturalmente prodotto in cui i nessi di classe, *gender* e razza sono più che mai evidenziati. La centralità del corpo per Vuong mi sembra coerente con ciò che Nguyen afferma relativamente all’uso da parte dei *panethnic entrepreneurs* del “body project”,³³ l’uso strategico della corporeità che “seek[s] to turn the body from being negatively marked by a history of racist signification to being positively marked and marketable in the arena of multiethnic identification and consumption”.³⁴

Per quanto concerne Jose Estaban Muñoz, egli definisce la “disidentificazione” come “the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship”,³⁵ e aggiunge che tale lavoro di strategia “works within and outside the dominant public sphere simultaneously”.³⁶ La visione dell’identità promulgata da Muñoz è performativa e complessa: essa è innanzitutto una performance, meglio spiegabile in termini di negoziazione e collisione di una posizionalità, piuttosto che adottando visioni esclusivamente essenzialiste o socialmente costruttiviste; ciò che è importante sottolineare per Muñoz è infatti la posizione identitaria per cui “the enacting of self [is] precisely at the point where the discourse of essentialism and constructivism short-circuit”,³⁷ e la pratica della disidentificazione emerge come risposta ad una “failed interpellation”.³⁸ Muñoz indaga è quindi l’interstizio tra i

³² *Ibid.*

³³ Nguyen, *Race and Resistance*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ José Estaban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 4.

³⁶ Muñoz, *Disidentifications*, p. 5.

³⁷ Muñoz, *Disidentifications*, p. 6.

³⁸ Il riferimento è alla celebre definizione di ideologia data da Louis Althusser in “*Ideology and Ideological State Apparatuses*”, che indaga il ruolo dell’ideologia nella formazione dei soggetti, descrivendo il processo di soggettivazione con la metafora dell’*bailing* da parte dell’ideologia e la sua incorporazione tramite il

“bad & good subjects” che rispondono in maniera fallimentare all’interpellazione, rendendo fruttuoso e produttivo questo fallimento attraverso strategie disidentificative, “an understanding of a disidentificatory subject who tactically and simultaneously works on, with, and against a cultural form”.³⁹

Uno degli esempi che Muñoz propone è il lavoro di disidentificazione che James Baldwin attua sull’immagine di Bette Davis⁴⁰ nel saggio “The Devil Finds Work”: egli racconta di come la sua bellezza “mostruosa” lo attrae e respinge al contempo, e peculiarmente nota “when she moved, she moved just like a nigger”. L’esempio è esemplarmente strumentale per il critico *queer* perché testimonia come “the African-American writer transforms the raw material of identification (the linear match that leads toward interpellation) while simultaneously positioning within and outside the image of the movie star”.⁴¹

Collegato al mio discorso sull’etichetta di genere di *On Earth We’re Briefly Gorgeous*, è il nesso individuato da Muñoz tra *genre* e ideologia. Egli afferma che le strategie disidentificative possono estendersi “to the ideological and structural grids that we come to understand as genre”;⁴² nel contesto riconosciutamente autofinzionale dei testi di Vuong, risuona la discussione intavolata da

linguaggio; il processo di interpellazione è ciò che individua le soggettività, nella risposta affermativa o negativa a tale richiamo, per cui ne discende che tutti i soggetti sono plasmati dal precedere delle strutture interpellative, “the Ideological State Apparatuses and Repressive State Apparatuses”, che rendono l’individuo “always-already interpellated”. Nello stesso testo Althusser definisce l’ideologia con la definizione fortunata e divenuta ormai fondativa del linguaggio critico: “the imaginary relationship of individuals to their real condition of existence”. Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)”, in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1971), pp. 127-186, qui. p. 162.

³⁹ Muñoz, *Disidentifications*, p. 12.

⁴⁰ Muñoz, *Disidentifications*, p. 15.

⁴¹ Muñoz, *Disidentifications*, p. 18.

⁴² Muñoz, *Disidentifications*, p. 19.

Muñoz sulla “fiction as a technology of the self”.⁴³ Per il critico, che mutua il termine da Foucault, “fiction then becomes a contested field of self-production”:⁴⁴ al lavoro nei testi autofinzionali, quindi, non sarebbe un vero sé che si camuffa, ma la produzione di un sé disidentificato con le retoriche universalizzanti dell’Io, un *self* che si produce a livello del discorso nell’atto scrittoriale autobiografico e rivela i limiti dell’autobiografismo ponendolo come oggetto di simultanea analisi critica e riproduzione. L’atteggiamento apertamente disidentificante con l’autobiografia, e con il genere epistolare, di Vuong, risponde alla definizione di *disidentificatory performance* data dallo studioso: “Disidentification can be understood as a way of shuffling back and forth between reception and production”.⁴⁵ La possibilità di reinvestire nuova vita in rappresentazioni tossiche, è quindi un processo di *cross-identification*: Vuong, con la sua cornice epistolare nel romanzo, pone l’attenzione su come “our prescribed public scripts of identification and our private motivating desires, are not exactly indistinguishable but blurred”,⁴⁶ e le aspettative del genere adottato sono simultaneamente replicate e sconfessate, in un lavoro che “resist[s] and confound[s] socially prescriptive patterns of identification”.⁴⁷

Alla luce di queste riflessioni e di questo lessico critico, riconosco quindi in Vuong la necessità e l’impulso a complicare la sua posizione di enunciazione, la sua interpretazione dell’autorialità, ed in questa ottica spiego il suo ricorso all’autofiction come genere primario d’elezione: la riflessione su cosa significa scrivere un romanzo etnico, articolata nella pressione che l’autore esercita sull’autobiografia, è il riflesso della sua disidentificazione con la posizione di autore etnico. Tale forma di autoconsapevolezza gli permette di lavorare entro il perimetro di forme già note e di suc-

⁴³ Muñoz, *Disidentifications*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Muñoz, *Disidentifications*, p. 25.

⁴⁶ Muñoz, *Disidentifications*, p. 15.

⁴⁷ Muñoz, *Disidentifications*, p. 28.

cesso per piegarle alla paradossalità della sua posizione di figlio, di *Vietnamese American*, di persona *queer*, e di autore emergente. Egli ha una voce, un pubblico, un mercato, al costo innegabile dei sacrifici familiari e della oggettificazione del proprio vissuto: vuoi per senso di colpa, per coscienza etica, o per acuto strategizzare, le scelte formali da lui attuate e il lavoro sulla forma del testo diventano un sito florido per un'inchiesta critica sui generi, sulla sua percepita identità sociale e sul campo letterario. L'autofiction per Vuong risponde dunque ad una necessità di sopravvivenza: essa è il genere che meglio permette all'autore di mobilitare sulla pagina i meccanismi di produzione e ricezione autobiografica, coinvolgendo il lettore in una prassi di lettura che al contempo promuove il meccanismo identificativo con la vicenda (e con il narratore), ne testimonia l'autenticità attraverso una spinta al realismo, e lo altera e corrompe in ultima istanza. La mistificazione della separazione tra *facts and fiction* è una rivendicazione di un'opacità di fondo del vissuto diasporico: se una delle ragioni del successo degli scrittori etnici è la fame di consumo del pubblico, che brama dettagli realistici e si aspetta di conoscere vicariamente “l'esperienza autentica” di uno scrittore minoritario, la scelta dell'autofiction per uno scrittore etnico simultaneamente accontenta e depista tali aspettative; la verosimiglianza autofinzionale va in direzione dell'autenticità, ma la sua esplicita natura simulata, così come puntualmente rimarcata dalle scelte formali di Vuong, ne intralcia una fruizione acritica e mimetica.

Un ulteriore elemento che rende significativa l'autofiction nel contesto di un autore *Vietnamese American*, e che si affianca a ciò che ho detto, è l'idea che l'autofiction implichi metaforicamente un atto di traduzione: il gioco di rifrazione tra autore e narratore, con la conversione della vita in arte messa a disposizione dell'*audience*, risulta ulteriormente amplificato nel caso di un autore etnico che agisce da traduttore anche sul versante linguistico. L'adozione dei meccanismi autofinzionali rivela tutto il peso che grava sulle spalle dell'autore, ciò che Neumann chiama, nella sua rilettura del romanzo centrata sui temi della traduzione e della lingua, “the burden of

translation".⁴⁸ Little Dog, il soprannome scelto da Ocean Vuong per il narratore non è solo un mediatore tra la famiglia e la realtà anglofona americana, ma traduce se stesso (o meglio, traduce il suo autore) per il pubblico statunitense: non è di poco conto che la traduzione sia un atto linguistico "secondario", che traduce da una lingua primaria ad una *target language*. Studi recenti nel campo della teoria della traduzione hanno messo in luce come tradurre sia un atto di "ri-creazione": implicato nel processo traduttivo vi è quindi il vissuto diasporico; la necessità della traduzione, e la necessità di fondo dell'autofiction, si articolano nel contesto di uno squilibrio di potere, per cui è Vuong a dover adattare il suo vissuto e la sua lingua al pubblico e al campo letterario statunitense, con un investimento nel proprio capitale razziale e linguistico. Come sintetizza Neumann: "To translate, for Little Dog, as for many other migrants, becomes a strategy of survival".⁴⁹

Il romanzo si presenta apparentemente come un romanzo epistolare, una lunga lettera retrospettiva di uno scrittore adulto che rimemora il suo passato rivolgendosi alla madre. Tuttavia, la cornice epistolare creata da Vuong risulta atipica: da un lato l'autore, come notato da Mirella Vallone,⁵⁰ riattualizza in chiave contemporanea le caratteristiche tipiche del genere epistolare,⁵¹ dall'altro smonta dall'interno la veridicità e fattualità della lettera in una pluralità di modi. Questo processo di simultaneo adattamento e allontanamento è un intervento sul genere epistolare, con cui l'autore

⁴⁸ Birgit Neumann, "Our mother tongue, then, is no mother at all – but an orphan": "The Mother Tongue and Translation in Ocean Vuong's *On Earth We're Briefly Gorgeous*", *Anglia*, 13.2 (2020) pp. 277-298, qui p. 280.

⁴⁹ Neumann, "Our mother tongue", p. 289.

⁵⁰ Mirella Vallone, "'Tell me where it hurts. You have my word': trauma e scrittura in *On Earth We're Briefly Gorgeous* di Ocean Vuong", *Open Journal of Humanities*, 7 (2021), pp. 211-229.

⁵¹ "La stretta interrelazione di presenza e assenza; la forte istanza comunicativa intertestuale e extra-testuale; l'enfasi sull'atto di scrittura; la libertà di movimento nel tempo e nello spazio; la possibilità di riscrittura dell'Io attraverso un atto di autodefinizione volto a contraddire, integrare o sostituire l'identità che altri hanno immaginato". Vallone, "'Tell me where it hurts'", p. 212.

disidentifica il suo romanzo producendo un testo che ha solo superficialmente l'aspetto di una lettera. La cornice epistolare implica la riemersione esplicita della dimensione performativa della scrittura: ciò che Vuong fa dalle prime battute è quindi usare flessibilmente la lettera come *stage*, in cui la dimensione artefatta e teatrale di voce narrante e destinatario sono rese palesi. Innanzitutto, il meccanismo epistolare permette a Vuong di creare sulla pagina la performance di una intimità confessionale con il lettore – tipica generalmente del *memoir*⁵² – promuovendo il coinvolgimento empatico del lettore e offrendo un resoconto verosimile di cosa significa convivere intimamente con le conseguenze traumatiche del Vietnam;⁵³ tale performance dell'intimità è una delle ragioni alla base del successo del romanzo, che è riuscito a sedurre critici e lettori con il suo meccanismo di inclusione identificativa.⁵⁴ Navigando in rete la sfilza di articoli pronti ad elogiare Vuong come la nuova stella del mercato letterario americano, ci si imbatte spesso in definizioni vaghe e liriche della sua scrittura, definita “tender”, “beautiful”, “passionate”, “heartfelt” e soprattutto “visceral” come si legge nella recensione di Steph Cha per il *Los Angeles Times*.⁵⁵ Non è di mio interesse entrare nel merito di tali apprezzamenti, che seppur meritati e plausibili mi sembrano giocare su un lessico trito che rivela una certa miopia di fondo, una tendenza contemporanea a proiettare sui prodotti

⁵² Vallone, “Tell me where it hurts”, p. 213.

⁵³ Tale aspetto non è ovviamente inedito nella letteratura *Asian American*: basti pensare ai possibili raffronti e connessioni con libri come *The Woman Warrior* di Maxine Hong Kingston o in ambito vietnamita *The Gangster We Are All Looking for* di Lê thi diem thúy. Tale lettura comparata con altri testi canonici e non canonici è un possibile campo di indagine ulteriore, che va oltre lo scopo della mia monografia incentrata sull'autore.

⁵⁴ Kevin Nguyen, “Eavesdropping on Ocean Vuong’s New Book”, *The New Yorker* (May 25, 2019), <https://www.nytimes.com/2019/05/25/books/ocean-vuong-earth-briefly-gorgeous.html>

⁵⁵ Steph Cha, “Ocean Vuong’s ‘On Earth We’re Briefly Gorgeous’ animates the visceral beauty of youth”, *Los Angeles Times* (May 31, 2019), <https://www.latimes.com/books/la-ca-jc-review-ocean-vuong-earth-briefly-gorgeous-20190530-story.html>

culturali di un autore emergente l'aspettativa che il suo lavoro diventi “*the next big thing*”, feticizzando il nuovo come un valore a tutti i costi. Come ho dimostrato nel primo capitolo di questo volume, la stessa feticizzazione interessa la biografia dell'autore, il cui successo viene attribuito alle condizioni eccezionali del proprio vissuto, in quanto discendente di rifugiati vietnamiti: se il valore di Ocean Vuong come autore è valutato in base al suo status sociale di immigrato, una conseguenza di una visione oggettificante e banalizzante delle politiche delle identità incentrate sull'ossessione per la *diversity*, risulta allora un dovere critico leggere i suoi testi con attenzione, sottolineando come Vuong abbia saputo problematizzare all'interno dei suoi testi tanto la sua biografia in senso stretto, quanto il meccanismo di fruizione della sua identità nel mercato letterario. L'obiettivo della mia lettura del romanzo è di dimostrare come Vuong sappia navigare le acque del *mainstream*, sfruttando strategicamente il successo e le attenzioni ottenute con la pubblicazione della prima raccolta, producendo un testo che è più complicato di quanto appare in superficie, o meglio un testo in cui sono all'opera strategie che complicano la ricezione stessa del romanzo e la sua logica di rappresentazione, con il proposito di commentare e sfruttare al contempo le aspettative limitanti del mercato letterario etnico.

Procederò ora a una lettura ravvicinata dell'*incipit* di *On Earth We're Briefly Gorgeous*, che conferma quanto già detto e mi permette di speculare ulteriormente sulla complessificazione messa in atto da Vuong su di un testo la cui etichetta di autofiction risulta adeguata ma limitante.

Let me begin again.

Dear Ma,

I am writing to reach you—even if each word I put down is one word further from where you are. I am writing to go back to the time, at the rest stop in Virginia, when you stared, horror-struck, at the taxidermy buck hung over the soda machine by the restrooms, its antlers shadowing your face. In the car, you kept shaking your head. “I don’t understand why they would do that. Can’t they

see it's a corpse? A corpse should go away, not get stuck forever like that.”

I think now of that buck, how you stared into its black glass eyes and saw your reflection, your whole body, warped in that lifeless mirror. How it was not the grotesque mounting of a decapitated animal that shook you—but that the taxidermy embodied a death that won't finish, a death that keeps dying as we walk past it to relieve ourselves.

I am writing because they told me to never start a sentence with *because*. But I wasn't trying to make a sentence—I was trying to break free. Because freedom, I am told, is nothing but the distance between the hunter and its prey. (pp. 3-4)

Prima dell'*address* epistolare, “Dear Ma”, ciò che precede l'intero testo è una breve e fondamentale ammissione: “Let me begin again”. Il testo viene posizionato da questa frase come un *retelling*, il riracconto di qualcosa che è già stato articolato, o che l'autore ha provato senza successo a raccontare precedentemente. L'opera comincia quindi sulle note di una temporalità circolare, che anticipa l'aspetto di rimemorazione retrospettiva del testo, una lettera in cui le riflessioni episodiche sul vissuto dell'autore abbondano e costituiscono la trama del romanzo. Da un punto di vista della performance della scrittura, il romanzo si esibisce come una *draft* (bozza): ciò che leggiamo al presente è un non identificato ennesimo tentativo di raccontare una storia complicata, che pare resistere il suo disciogliersi nel linguaggio. L'esibizione della natura di “manoscritto provvisorio” del testo è una forma di strategia autoreferenziale scelta da Vuong, che così facendo porta dichiaratamente al centro della sua scrittura il livello di produzione testuale, indagando i limiti della forma-romanzo: se da un lato l'incipit esibisce una spiccata qualità orale e mimetica che coinvolge affettivamente il lettore, dando l'impressione di star ascoltando la testimonianza di una voce autentica, dall'altro non è eludibile che il testo si sta autodefinendo come “un tentativo”, sottolineando la sua natura di *medium*. La percezione è che la prima frase che incontriamo nella lettura non sia niente affatto la prima, ma che poggi le fondamenta su altre

bozze sommerse, su tentativi precedenti di articolazione, per cui il testo si autofonda sui tentativi falliti della sua scrittura. Non ci riesce difficile immaginare un autore seduto ad una scrivania, che accartoccia l'ennesima lettera che non lo soddisfa e che getta via. Vuong, così facendo, sta rendendo produttivo "il fallimento" delle versioni precedenti evocandole spettralmente ancora prima che "questa" versione del romanzo cominci: i testi cancellati sono presenti proprio nella loro rimozione.⁵⁶

L'autoriflessività della scrittura non si limita alla sola notazione del testo come replica: l'incipit funziona come una vera e propria dichiarazione di intenti, con la ripetizione anaforica di "I am writing" che tentativo dopo tentativo cerca di spiegare l'urgenza del narratore, che di rimando sta convincendo anche i lettori della fatticità suo atto di scrittura.⁵⁷ Ciò che il narratore ammette è soprattutto un fallimento a livello comunicativo, la natura di *infelicitous speech act* del suo discorso: il fatto che ogni parola scelta da lui lo allontani progressivamente dalla madre non è solo una metafora spaziale volta a creare un effetto di distanza, ma allude al fatto che il destinatario non può e non potrà mai leggere la lettera scritta dal narratore. A separarli vi è innanzitutto la scelta della lingua inglese, che la madre non conosce, e la scelta di una confessione "per iscritto", a cui essa non può accedere perché incapace di leggere e scrivere, anche in vietnamita. Nel corso del romanzo viene spiegata la ragione dell'analfabetismo dello madre,

⁵⁶ Questa scelta continua il motivo della *sous rature* di matrice derridiana a cui ho fatto riferimento nel capitolo precedente.

⁵⁷ Altrove nel testo, in uno dei possibili incipit che l'autore ci propone per spiegare il movente della sua scrittura, la meta-riflessione si accompagna a citazioni di Roland Barthes disseminate in più punti. Si veda ad esempio questo passo: "I reread Roland Barthes's *Mourning Diary* yesterday, the book he wrote each day for a year after his mother's death. *I have known the body of my mother*, he writes, *sick and then dying*. And that's where I stopped. Where I decided to write to you. You who are still alive" (p. 19). Tale uso di strategie intertestuali permetterebbe una lettura del romanzo focalizzata sul versante dell'*autotheory*. Per una definizione critica del genere si veda Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* (Cambridge: MIT Press), 2022.

conseguenza diretta dei bombardamenti americani in Vietnam: “As a girl, you watched, from a banana grove, your schoolhouse collapse after an American napalm raid. At five, you never stepped into a classroom again” (p. 31). Questo dettaglio rivela una ragione fondamentale della struttura unilaterale della lettera: la mancata risposta della madre di Little Dog è in diretta connessione all’esclusione sistemica delle voci vietnamite nei discorsi di memorie sul Vietnam, la sua possibilità di replica è materialmente interrotta dall’intervento americano nel sud-est asiatico. L’autore rende la conseguenza drammatica di questi eventi ricorrendo ancora una volta all’immagine del corpo: “What if the [mother] tongue is cut out? [...] Our mother tongue, then, is no mother at all—but an orphan. Our Vietnamese a time capsule, a mark of where your education ended, ashed” (pp. 31-32).

L’incomunicabilità, tuttavia, è proprio ciò che rende la lunga confessione dicibile: come aggiungerà il narratore in un passo successivo, dove descriverà con un linguaggio esplicito la scoperta del sesso con Trevor, “I only have the nerve to tell you what comes after because the chance this letter finds you is slim—the very impossibility of your reading this is all that makes my telling it possible” (p. 113). Il romanzo si apre quindi con l’articolazione della sua dimensione problematica, ciò che Birgit Neumann ha definito “a performative paradox”:⁵⁸ il silenzio di Rose è contemporaneamente un limite del racconto e stimolo alla verbalizzazione per l’autore; si potrebbe dire che la mancata vocalizzazione è essa stessa protagonista del romanzo, dove il silenzio di Rose permette all’autore di scrivere, e articola inoltre la posizione di tutte le persone di discendenza vietnamita che non hanno accesso al capitale necessario (materiale e simbolico) per accedere ad una posizione di enunciazione, uno spazio adatto a poter raccontare la propria prospettiva sul Vietnam.

Sin dalle prime battute del romanzo una completa illusione mimetica è sconfessata, e il lettore è immediatamente messo al

⁵⁸ Neumann, “Our mother tongue”, p. 277.

corrente che ciò che legge è frutto di uno sforzo di riscrittura, una *life-story* riassetblata dalle tracce spettrali del Vietnam. L'aspetto costruttivo risulta evidente soprattutto a livello formale: come notano Quan Manh Ha e Mia Topkins lo stile di Vuong è “fragmented, lyrical, postmodern”,⁵⁹ e il romanziere nelle interviste afferma di essersi ispirato al suo amore per i “testi ibridi”⁶⁰ nella stesura del romanzo. La prosa è organizzata in paragrafi autoconclusivi, in *vignettes*, la cui coesione sequenziale è tenuta insieme dai nessi tematici, dalla ripetizione di metafore e dalla giustapposizione di episodi che si muovono avanti e indietro nel tempo, connettendo spazialmente e temporalmente il Vietnam pre e post intervento americano, l'adolescenza del protagonista a Hartford, Connecticut, e il presente dell'atto scrittorio che vede il narratore rivestire i panni di uno scrittore affermato che ha studiato a New York (in una traiettoria, come vedremo nel paragrafo dedicato al *coming*

⁵⁹ Quan Manh Ha and Mia Tompkins, “‘The truth is memory has not forgotten us’: Memory, Identity, and Storytelling in Ocean Vuong’s *On Earth We’re Briefly Gorgeous*.” *Rocky Mountain Review* 75.2 (2021), pp. 199-220, qui p. 199.

⁶⁰ Si veda l'intervista pubblicata su *American Booksellers Association*: “There are so many: Lorca, Maggie Nelson, Claudia Rankine. I love hybrid texts, Anne Carson’s *Autobiography of Red*, Marilynne Robinson’s *Gilead*, Marguerite Duras’ *The Lover*, Faulkner’s *The Sound and the Fury*, which is an incredible epic about American failure. Up until then no author had really reckoned with what it means for the American dream to fall apart, and he was one of the first. I also loved what that book did with form and fracture and fragmentation.”: Liz Button, “A Q&A With Ocean Vuong, Author of June’s #1 Indie Next List Pick”, *American Booksellers Association* (May 22, 2019), <https://www.bookweb.org/news/qa-ocean-vuong-author-june%E2%80%99s-1-indie-next-list-pick-572693>. Un altro esempio di questa attenzione per la *genre-hybridization* è attestata dal *syllabus* creato da Ocean Vuong per *Literary Hub*, dove l'autore sceglie una serie di testi rappresentativi dell'ibridazione di prosa e poesia come *Dictée* di Theresa Hak Kyung Cha e *Leaves of Grass* di Walt Whitman; per lo stesso sito scriverà un articolo sui “10 books I needed to write my novel” dove figurano *Go Tell It on the Mountain* di James Baldwin, *The Autobiography of Red* di Anne Carson, *Beloved* di Toni Morrison e *Moby Dick* di Herman Melville. Ocean Vuong, “Ocean Vuong: The 10 Books I Needed to Write My Novel”, *Lit Hub* (October 1, 2019), <https://lithub.com/ocean-vuong-the-10-books-i-needed-to-write-my-novel/>

of age, tipica del *Kunstlerroman*), “circling the past in a tentative, associative, and non-chronological manner”.⁶¹ Nel saggio citato, i due critici legano la qualità frammentaria del testo alla matrice realisticamente traumatica, una forma di *traumatic storytelling* “mimicking the symptoms of PTSD writing in a fractured and non-sequential narrative”⁶². Lo stile e la struttura postmoderni si adeguano quindi al contenuto postmemoriale, con una prosa dalla qualità poetica che eredita il lascito dei lavori precedenti di Vuong.

Little Dog, il narratore del romanzo, sembra vivere con una certa apprensione i limiti strutturali del suo racconto, sottolineando però che ciò che dice è frutto di uno sforzo sincero, e la *messiness* della sua prosa è forse l’unico modo di dire il vero; in uno dei frequenti momenti di scrittura autocosciente, Little Dog afferma: “You asked me what it’s like to be a writer and I’m giving you a mess, I know. But it’s a mess, Ma—I’m not making this up” (p. 189). Sotto il termine *mess* possiamo raccogliere tutte le strategie narrative, di stampo postmoderno, basate sulla ripetizione anaforica, l’*indirection*, l’inattendibilità del narratore, e il gioco disorientante su più piani temporali; sebbene il narratore con questa affermazione stia “minimizzando” il proprio controllo autoriale sulla vicenda, un esibito eufemismo, è chiaro che – trovandoci di fronte ad un lavoro autofinzionale – tale racconto sia frutto del lavoro di un autore primario che simula la voce di un alter-ego per ottenere un determinato effetto di realtà. L’ambiguità può essere accreditata tanto alla voce dell’autore Ocean Vuong che al suo personaggio Little Dog: questa duplicazione della vita, e la distanza tra la vita reale extratestuale e la vita finzionale del testo risulta significativa, e mi porta ad indagare da una prospettiva ulteriore “la scelta” dell’autofiction e le sue implicazioni nel testo.

⁶¹ Neumann, “Our mother tongue”, p. 279.

⁶² Manh Ha and Tompkins, “The truth is memory has not forgotten us”, p. 211.

3. *Autofiction parte II*: Staging Reading, Performing Writing

L'elemento di *autos* della fiction vuonghiana è perturbato dalla posizione eminentemente relazionale del narratore: ammesso che si tratta di un'opera autobiografica, riconosciuto il lavoro di *editing* finzionale, occorre sottolineare che il testo esiste fundamentalmente come una lettera destinata, almeno nella sua *façade* epistolare, alla madre. Tuttavia, la posizione ricoperta dalla madre non è niente affatto quella di un comunicatore con cui l'autore è in dialogo, e non solo per le impossibilità linguistiche sopracitate: *On Earth We're Briefly Gorgeous* è un lavoro di indagine sulla madre, sul materno, e sull'eredità femminile dello *storytelling*. Rose, il nome inglese di Lê Kim Hồng, la madre reale dell'autore, diventa problematicamente reificata dallo sguardo epistemicamente indagatore di Ocean Vuong, che con questo romanzo ricostruisce la madre come oggetto di conoscenza, nella messa a punto di una sua personale forma di *motherwriting*.⁶³ È ciò che ammette Little Dog quando dice: "You're a mother, Ma. You're also a monster. But so am I—which is why I can't turn away from you. Which is why I have taken god's loneliest creation and put you inside it. Look" (p. 14). In questo passo, Little Dog ripete la definizione lirica dell'organo della vista data precedentemente da Rose, "the human eye is god's loneliest creation" (p. 12): una frase di tale sensibilità poetica attesta in primo luogo come anche Rose, nonostante la sua educazione interrotta, può creativamente agire sulla lingua; da un altro lato, nella mia lettura focalizzata sui processi di autofiction e di reificazione inerenti alla letteratura etnica, non

⁶³ Con questa parola composta mi riferisco al coesistere di differenti prospettive sul materno nella scrittura di Ocean Vuong: egli non scrive semplicemente di sua madre e di sua nonna, ma scrive "grazie" a loro, rimaneggiando i loro racconti, offrendo continuamente commenti sulle dinamiche relazionali tra genitori e figli, e decostruendo alla fine di tutto lo stesso tentativo di raccontare la maternità in un contesto vietnamita americano. Rendere morfemicamente *mother* come parte integrante di *writing* mi sembra riportare efficacemente il nesso inscindibile tra le due in questo romanzo, evocando il gesto controverso del *ghostwriting* come forma di scrittura collaborativa e appropriativa al contempo.

appare casuale che Vuong stia alludendo all'importanza del *gaze*: la prospettiva dello sguardo sull'altro viene così tematizzata dallo scrittore, che mette in scena un ritratto multiprospettico di Rose che si differenzia dai meccanismi di rappresentazione della letteratura etnica, pur ereditandone la messa in centro quasi etnografica dell'Altro. Il riferimento esplicito al *gazing* ci mette davanti ad una immagine di Rose che è ambivalentemente filtrata dallo sguardo filiale, quasi che Vuong volesse replicare destrutturando lo stesso processo di violenza epistemica esercitato dallo sguardo americano (e su di un altro livello di rifrazione, lo stesso sguardo che i lettori assumono nei confronti dell'opera dell'autore). Cosciente delle criticità della letteratura etnica e della letteratura critica sviluppata al riguardo, l'autore mette in scena il romanzo che perfettamente incarna le questioni fondative del campo letterario etnico, abbracciando tali snodi critici dall'interno e offrendo una reazione creativa ad essi, una disidentificazione con il genere dell'*ethnic fiction*. La questione dell'autorità narrativa, del *voicing* subalterno, della reificazione dell'altro, dell'ineguaglianza delle posizioni di enunciazione, e i tropi divenuti valuta comune nella *ethnic fiction* come l'esotismo della propria lingua e cultura al servizio della curiosità del pubblico, sono tutti esplicitamente evocati e decostruiti dall'autore nella sua *flexible strategy*. Nel testo vi sono altri passi che hanno come oggetto la logica del ritratto e dello sguardo, e che progressivamente denaturalizzano una percezione “innocente” del *gaze* (e per esteso, della natura del romanzo). Little Dog ricorda quando, a quarantasei anni, Rose mostra un interesse improvviso per la pittura, cominciando a dipingere paesaggi pittoreschi, parigini e vietnamiti, dove la madre si autoritrae, “the face of a girl with black hair and a skin you left blank, left white” (p. 6). Nel descrivere l'arte della madre, nel suo processo autorappresentativo, un tentativo di “inserirsi in una scena”, l'alter-ego dell'autore dona una definizione calzante di autofiction all'interno del romanzo:

‘Have you ever made a scene,’ you said, filling in a Thomas Kinkade house, ‘and then put yourself inside it? Have you ever watched yourself from behind, going further and deeper into that

landscape, away from you?'. How could I tell you that what you were describing was writing? How could I say that we, after all, are so close, the shadows of our hands, on two different pages, merging? (p. 6)

La descrizione della madre come un'artista esprime tutto il debito che Little Dog sente nei confronti della madre: situata nel testo dopo il racconto di una sequenza di episodi violenti (inanellati dalla ripetizione anaforica di "That time"), dove Rose picchia il figlio "per prepararlo alla guerra"⁶⁴, Little Dog riabilita una *agency* creativa materna inquadrandola come una strategia di sopravvivenza di fronte alla vita difficile in America, alla compulsività dei disturbi da stress post-traumatico retaggio del Vietnam. Anche le scene in cui Little Dog ascolta i racconti della nonna fanno discendere la scrittura di Ocean Vuong da una genealogia matrilineare legata al Vietnam: nelle scene in cui il narratore passa del tempo con la nonna Lan, rimuovendone i capelli bianchi con un paio di pinzette, egli afferma "For this work I was paid in stories" (p. 22). Queste scene di intimità con la nonna schizofrenica sono nuovamente occasione (e pretesto) per simulare all'interno della narrazione dei processi di *storytelling* e ascolto; si noti questo passo:

She would start to talk, her tone dropping an octave, drifting deep into a narrative. Mostly, as was her way, she rambled, the tales cycling one after another. They spiraled out from her mind only to return the next week with the same introduction: "Now this one, Little Dog, this one will *really* take you out. You ready? Are you even interested in what I'm saying? Good. Because I never lie." A familiar story would follow, punctuated with the same dramatic pauses and inflections during moments of suspense or crucial turns. I'd mouth along with the sentences, as if watching

⁶⁴ Cfr. *On Earth We're Briefly Gorgeous*: "I read that parents suffering from PTSD are more likely to hit their children. Perhaps there is a monstrous origin to it, after all. Perhaps to lay hands on your child is to prepare him for war." (p. 13).

a film for the umpteenth time—a movie made by Lan’s words and animated by my imagination. In this way, we collaborated. (p. 22)

Con la sua descrizione minuziosa di cosa significhi abbandonarsi alla corrente del linguaggio, Vuong inserisce all’interno del testo un’allusione esplicita alla condizione di produzione del racconto e alla sua fruizione. Gli elementi caratteristici delle storie di Lan, come la ciclicità, la ripetizione, la digressione, le pause drammatiche, sono rintracciabili nella scrittura postmoderna dell’autore, implicando che ascoltare le fantasticherie della nonna abbia insegnato a Little Dog (e quindi, all’autore) come divenire uno scrittore, una sorta di apprendistato da *storyteller*. Due ulteriori elementi rendono il passo citato fondamentale per comprendere come i racconti altrui strutturino il romanzo nella sua chiave manifestamente autofunzionale: il primo riguarda la definizione del lavoro di Little Dog come un atto di collaborazione; quest’ultimo è un termine che chiama in causa uno dei problemi fondamentali della scrittura etnica storicamente scissa dalla problematica ambivalenza tra “collaboration and betrayal”.⁶⁵ Il commento di Little Dog, che definisce le storie come una forma di pagamento per il servizio recato alla nonna, rivela il nesso tra la possibilità di raccontare ed essere pagati: a livello micrologico, dunque, Little Dog sta alludendo alla possibilità di una transazione economica, e quindi alla mercificazione dei racconti della nonna – con l’implicita riappropriazione della sua voce e delle sue memorie (che, non è scontato sottolineare, è già effettivamente in atto sulla carta quando Vuong

⁶⁵ Cfr. Nguyen, *Nothing Ever Dies*: “The ambivalence between collaboration and betrayal in Vietnamese American literature signals ambivalence in the literature itself. Vietnamese American literature is collaborative in its relationship to American culture. The literature engages in tactics of translation and affirmation, fulfilling a role it shares with ethnic literature in general, that of America’s loyal opposition, bringing up the past in order to lay it to rest, or attempt to do so. As such, the literature can raise the troublesome past of war and even the difficult present of racial inequality, so long as it also promises or hopes for reconciliation and refuge.” (p. 212).

descrive questo episodio). Il secondo elemento su cui vorrei porre l'attenzione è invece la metafora che il narratore usa per descrivere i riverberi interiori dell'atto immaginativo: definire le memorie di Lan come capaci di creare un film animato dall'immaginazione del narratore rimanda alla natura mediata (e se si vuole multimediale) dello *storytelling* ereditato da Vuong, di cui descrive perfettamente la *texture* postmemoriale: "As I plucked, the blank walls around us did not so much fill with fantastical landscapes as open into them, the plaster disintegrating to reveal the past behind it" (p. 22). I racconti di Lan non si limitano al fantastico e al folclorico, ma sfociano nell'autobiografico, disegnando una versione femminile di una *true war story*, posizionata dal lato di un soggetto civile che paga sulla propria pelle la realtà del Vietnam:

There were personal stories too. Like the time she told of how you were born, of the white American serviceman deployed on a navy destroyer in Cam Ranh Bay. How Lan met him wearing her purple áo dài, the split sides billowing behind her under the bar lights as she walked. How, by then, she had already left her first husband from an arranged marriage. How, as a young woman living in a wartime city for the first time with no family, it was her body, her purple dress, that kept her alive. As she spoke, my hand slowed, then stilled. I was engrossed in the film playing across the apartment walls. I had forgotten myself into her story, had lost my way, willingly, until she reached back and swatted my thigh. "Hey, don't you sleep on me now!" But I wasn't asleep. I was standing next to her as her purple dress swayed in the smoky bar, the glasses clinking under the scent of motor oil and cigars, of vodka and gunsmoke from the soldiers' uniforms. (pp. 22-23)

Il lettore incontrerà sparse nel romanzo tutte queste scene, inserite come sequenze narrative espanse, capitoli in terza persona che cannibalizzano il vissuto di Lan e interrompono il fluire autobiografico di Little Dog. Attraverso questa rielaborazione in *On Earth*, Vuong esibisce le sue fonti originali e le giustappone alla sua versione immaginativamente investita degli eventi, ponendo sotto

una lente problematica l'idea stessa di originale e replica, creando una distanza narrativa tanto tra autore e lettori, quanto tra l'autore e il materiale di cui si appropria.

Un ultimo aspetto mobilitato da questo rimaneggiamento postmemoriale del Vietnam che mi preme sottolineare concerne la resa surreale e denaturalizzata dell'inferno di fuoco del Vietnam. Lan descrive la rimozione dei suoi capelli bianchi come lo spazzare via di una massa innevata: “Help me stay young, get this snow off of my life—get it all off my life” (p. 23); Little Dog, rapito nel teatro delle memorie aggiunge “the snow fell from her head, the hardwood around my knees whitening as the past unfolded around us” (p. 23). Rilevante, oltre il portato affettivo che lega nonna e nipote, è la connessione della neve allo scorrere del tempo, al passato che si accumula come una slavina. La neve e il campo semantico del gelo si ripresentano coerentemente in numerose immagini che si richiamano l'un l'altra nel corso del romanzo, tutte legate al Vietnam e al passato, creando una vera e propria isotopia semantica del gelo che correda le pagine dell'opera: la stessa storia della nascita della madre citata in questo passo viene riraccontata da Lan, smemorata e convinta di star raccontandola per la prima volta al nipote, proprio mentre sta ammirando la neve cadere dalla finestra;⁶⁶ il viaggio migratorio delle farfalle monarca, la cui densità semantica associata all'identificazione animale dei rifugiati con le farfalle – “generation of monarchs, heading home” (p. 192) – vede il suo culmine proprio in “a single night of frost” (p. 4); in un'altra scena che vede protagonista Lan, presa dal panico per il suono dei fuochi d'artificio durante le celebrazioni del Quattro di Luglio, Little Dog si rifugia con lei per ore, fin quando “i colpi di mortaio” dei fuochi d'artificio cessano: la descrizione che egli ci dona della stanza dopo questa sovrapposizione aurale e schizofrenica tra Vietnam e Giorno dell'Indipendenza è la seguente: “two

⁶⁶ “‘Little Dog’, she said as I watched the snow, ‘you want to hear a story? I tell you a story [...] On a dirt road. This girl, name Rose, yes like flower. Yes, this girl, her name Rose, that’s my baby...’” (p. 191).

sleeping forms swaddled in blankets and stretched across the floor before us: you and your sister, Mai. You resembled soft mountain ranges on a snowy tundra. My family, I thought, was this silent arctic landscape, placid at last after a night of artillery fire. [...] the snow in July—smooth, total, and nameless—was all I could see” (p. 20). Risulta evidente che all’opera in questa visione gelida del Vietnam ci sia un forte intento autoriale: defamiliarizzando le usuali immagini tramandate del Vietnam, incenerito e arso dalla forza distruttrice delle armi da fuoco americane, o reso nella sua figurazione esotica e tropicale di una umida giungla soffocante, il romanziere offre in chiave antifrastica e ossimorica il paesaggio di un Vietnam innevato, un rovesciamento di un immaginario iconico atto a rendere, fuori dalla patina della stereotipia, la figurazione del Vietnam in guerra come un “Vietnam disidentificato”.

Tracce di questa neve erano presenti già in *Night Sky*, in particolare nella poesia intitolata “Aubade with Burning City”: come segnalato dalla citazione in esergo alla poesia, essa è ambientata alla vigilia della Caduta di Saigon, il 29 aprile 1975, quando i soldati americani evacuarono i civili americani e vietnamiti in elicottero, favorendo la presa della città da parte delle forze nord-vietnamite della Repubblica Democratica del Vietnam. L’operazione di evacuazione, passata alla storia con il nome di *Operation Frequent Wind*, fu segnalata alle forze americane dalla trasmissione via radio della canzone “White Christmas” di Irving Berlin: Vuong inserisce in corsivo nei suoi versi il testo della canzone, interpolandolo al dialogo di due amanti, un soldato e una donna senza nome, in un mescolamento surreale che trasforma l’atmosfera di guerra in un paesaggio innevato, e il letto degli amanti in “a field of ice” (p. 34). Il riferimento al Vietnam innevato ha dunque una matrice storica, ma non solo: la neve evocata da Vuong è metaforicamente sovraccaricata, e l’evanescenza della neve, che conserva le tracce di un passaggio solo temporaneamente, è una delle immagini che fanno cenno alla cancellatura storica. Questa allusione è resa più esplicita dal seguente passo del romanzo, in un momento di identificazione collettiva dove il pronome di prima persona plurale abbraccia sia la

diade madre-figlio che la comunità etnica vietnamita: “Like snow covering the particulars of the city, they will say we never happened, that our survival was a myth. But they’re wrong. You and I, we were real. We laughed knowing joy would tear the stitches from our lips” (p. 192). Fornire una immagine surreale e antirealista del Vietnam, a mio parere, contribuisce ulteriormente a inquadrare la strategia autoriale etnica di Vuong come alacramente impegnata a resistere alle aspettative del pubblico, con un certo grado di flessibile concessione: se il pubblico si aspetta di leggere di distruzione e sofferenza, Vuong si dimostra ben capace di accontentare le domande del mercato, inserendo subdolamente elementi perturbanti che portano i lettori a distanziarsi criticamente dal testo. È impossibile leggere di un dettaglio come “la neve in luglio” senza interrogarsi sulla veridicità di ciò che viene raccontato, stimolando anche semplicemente il lettore ad andare alla ricerca del movente di un tale ossimoro.

La rilevanza della figura paterna in *Night Sky with Exit Wounds*, ciò che ho soprannominato *fatherwriting*, si sposta nel romanzo verso un’indagine sul versante femminile e materno della famiglia; Little Dog cita il fantasma paterno quasi *en passant*, nelle ultime pagine del romanzo: “I remember my father, which is to say I am cuffing him with these little words [...] this was how it was given to me: from mouths that never articulated the sounds inside a book” (p. 220). In questo passo si rintraccia nuovamente la strategia focale della raccolta, con l’esplicita testualizzazione delle soggettività rappresentate, e l’idea che il lascito paterno prenda la forma di un prodotto letterario, che lui solo può plasmare grazie alla lingua inglese, ciò che permette all’autore di articolare in letteratura i racconti di chi dalla letteratura è stato formalmente e materialmente escluso. Il “faithful work of drowning”, che ho spiegato essere al centro della scrittura filiale e postmemoriale di *Night Sky with Exit Wounds*, torna nelle pagine del romanzo con un incremento: ancora una volta è l’elemento acquatico, l’immagine della sommersione, a definire il lavoro riparatore di annegamento nella memoria. Nella sezione paratestuale del romanzo, dove sono presenti due citazioni,

rispettivamente da Qiu Miaojin e Joan Didion, l'idea di "memory as flood", con il suo portato acquatico, viene anticipata. La citazione di Didion scelta da Vuong recita: "I want to tell you the truth, and already I have told you about the wide rivers"; questa è tratta dalla raccolta di saggi pubblicata nel 1968 dal titolo *Slouching Towards Bethlehem*,⁶⁷ in cui la scrittrice ritraccia il suo vissuto in California dal 1961 al 1967, documentando le sue impressioni sulla contro-cultura hippie concentrata presso lo "Haight-Ashbury district" di San Francisco. Il testo, che unisce osservazioni di carattere sociologico, storico e antropologico con i commenti sulla "ricerca di *pattern*"⁶⁸ della scrittrice, è divenuto un esempio seminale della

⁶⁷ Il titolo scelto da Joan Didion è un verso dalla poesia di William Butler Yeats "The second coming": la scrittrice afferma nella prefazione alla raccolta, descrivendo l'impulso di scrittura che l'ha portata a scegliere questo specifico saggio come titolo della raccolta tutta, che "It was the first time I had dealt directly and flatly with the evidence of atomization, the proof that things fall apart"; anche qui vi è un riferimento al celebre verso "Things fall apart; the centre cannot hold" della poesia di Yeats, che a suo modo prefigura l'aspetto formale della scrittura saggistica di Didion. È curioso come l'idea della costruzione e la dissoluzione di un centro narrativo sia in comunicazione con l'altra citazione in epigrafe scelta da Ocean Vuong, tratta da *Notes from a Crocodile* della scrittrice taiwanese Qiu Miaojin: "But let me see if—using these words as a little plot of land and my life as a cornerstone—I can build you a center". Sono dunque convinto che Vuong suggerisca, già a partire dalla sezione paratestuale di *On Earth We're Briefly Gorgeous*, l'episteme alla base del suo progetto autofinzionale, l'idea che l'autobiografia rimaneggiata da aspetti finzionali sia utile alla costruzione di un centro di indagine sulla madre, sul suo corpo, e sulla vita dei rifugiati nel tessuto sociale americano; l'aspetto che mi preme sottolineare, e che mi sembra alluso da Vuong stesso nella manovra testuale che mina l'idea di centro al momento della sua ideale rappresentazione, è il fatto che Vuong rimarca la potenza "artificiale" della scrittura, l'idea che l'artificio è alla base del racconto da lui prodotto. Nel contesto della letteratura etnica, dove l'autenticità a tutti i costi è il valore primario, rimarcare lo sforzo artificiale della creazione è quantomai leggibile come una polemica ai criteri di autenticazione.

⁶⁸ Cfr. Joan Didion, *A preface*: "The widening gyre, the falcon which does not hear the falconer, the gaze blank and pitiless as the sun; those have been my points of reference, the only images against which much of what I was seeing and hearing and thinking seemed to make any pattern".

scrittura indagatrice del “New Journalism” americano e del genere saggistico contemporaneo. Risulta evidente quindi che Vuong sta da un lato manifestando un debito nei confronti di un tipo di scrittura ibrida, e dall’altro sta prefigurando il *motif* del corso d’acqua nel romanzo, che si unisce al lavoro elementale sulla neve. Nella seconda sezione del romanzo, quella che vede protagonista la vicenda amorosa di Little Dog e Trevor, il narratore dà una descrizione del meccanismo della memoria asserendo: “Ma. You once told me that memory is a choice. But if you were god, you’d know it’s a flood” (p. 78). Ancora una volta siamo di fronte ad una frase il cui senso contestuale si amplifica per descrivere l’opera nel suo complesso, una *mise en abyme* della rifrazione autofinzionale che sfonda la quarta parete che separa lo scrittore e il pubblico. Questo riferimento al flusso, che l’autore stesso suggerisce per bocca del suo alter ego, è una definizione assolutamente calzante dello stile del romanzo: la scrittura non è lineare, la lettera è continuamente perturbata nel suo fluire da digressioni, ellissi, dall’accavallamento di ricordi e associazioni che uniscono tempi e spazi diversi – come il caso delle sezioni vividamente ambientate in Vietnam, in cui Vuong, adottando la terza persona singolare, descrive il passato della nonna Lan e della madre Rose, ponendosi come testimone di fatti a cui non ha potuto assistere, fonti ereditate e ricollocate nella sua narrativa frammentaria.

Abbiamo inoltre visto che qualsiasi pretesa di una narrazione epistolare tradizionale, con una prima persona singolare che coerentemente tiri le fila di un passato su cui cogita dal punto d’osservazione del presente, è sfiduciata puntualmente da Vuong: le fenditure di autoconsapevolezza del testo, che assaltano la sua coerenza monolitica e il suo fluire in maniera sistematica, sono apertamente discusse dalla voce narrante che esibisce così “un romanzo sulla scrittura”. L’aprirsi della prima persona alla terza in un andirivieni ondivago è coerente col progetto di connessione del corpo personale con il *body politic* vietnamita, con il tentativo di dare rilevanza storica al lascito del Vietnam, connettendo l’oppressione che la sua famiglia vive nel presente con la storia dell’im-

perialismo statunitense in Vietnam, al crepuscolo della diaspora. L'artista adulto scrive la sua forma di fiction paradossale tanto per attestare il sacrificio materno e familiare, che lo abilita materialmente alla scrittura, quanto per testimoniare con enfasi affermativa il valore della propria esistenza. Vuong alimenta la sua scrittura muovendo proprio dal desiderio di osteggiare le forze disgregatrici della Storia e della repressione: "Sometimes you are erased before you are given the choice of stating who you are" (p. 63). Il lavoro che Vuong fa sul genere epistolare, quindi, testimonia il riconoscimento di una dimensione endemicamente relazionale dell'Io: Little Dog può raccontare la sua storia solo a patto di inserire nel suo racconto in prima persona l'eredità familiare materna e della nonna, può verbalizzare la sua esperienza di rifugiato negli Stati Uniti solo connettendo la sua condizione di soggetto minoritario a quella di altri oppressi, lungo le linee trasversali della differenza di lingua, etnia, classe e *gender*.

Vi sono sezioni che non troverebbero spazio nella forma tradizionale dell'epistola, scene che dilatano la prima persona singolare del racconto per includere, con inserti reminiscenti più della forma dell'*essay* che della fiction, le vite di altri. Alcune istanze di questa strategica inclusione sono ad esempio la lunga digressione sulla storia personale di Tiger Woods, comunemente considerato nero, discendente invece da Earl Dennison Woods, un veterano del Vietnam, e Kultida Punsawad, una segretaria per l'US Army Office di discendenza *thai-chinese*; o ancora, l'episodio del processo ad un "white railroad worker" che ha assassinato un uomo cinese anonimo, che Vuong discute citando un articolo del 1884 tratto dal *Daily Times* di El Paso (p. 62). Le vignette semi-giornalistiche che descrivono il lavoro nei campi di tabacco (p. 79), le pagine dedicate alla *Opioid Epidemic* (p. 135) che affligge gli Stati Uniti dagli anni Novanta, e tramite le quali il narratore ricorda la morte di Trevor per overdose, le riflessioni sul cancro sviluppato da Paul (suo nonno) e Lan in conseguenza diretta dall'avvelenamento da "Agent Orange": tutte si inseriscono come elementi di scrittura saggistica che deviano il fluire intimistico della lettera.

Questa commistione plurale di generi e forme è contenuta dalla cornice *openended* del romanzo, che si pone come struttura regolatrice di un insieme di impulsi contrastanti:⁶⁹ ci troviamo di fronte ad un testo plasmato dalla *Theory* (la formazione universitaria di Vuong e il suo lavoro di professore di scrittura creativa sono significativi della prossimità dell'autore ad un certo tipo di scrittura accademica) che procede per atti di speculazione teorica; un testo che non potrebbe assumere altra forma che il romanzo. Come afferma Little Dog: “I have theories I write down then erase and walk away from the desk [...] What's your theory about anything? [...] You'd say no, theories are for people with too much time and not enough determination. But I know of one” (p. 28), la teoria a cui il narratore fa riferimento, e che apprende da sua madre – che per tranquillizzarlo dalle turbolenze in aereo trasfigura i sobbalzi del velivolo descrivendoli come impatti con le rocce delle montagne, divenute impossibilmente alte nell'atto di immaginazione – è quella della finzione come strategia di sopravvivenza: “Yes of course the plane shook. We were moving through rocks, our flight a supernatural perseverance of passage” (p. 29). Emerge da questo intreccio di teorie sulla fiction come l'io scrivente di questo romanzo è un sito relazionale, la comunicazione con la madre è un *address* a un'interlocutrice solo formalmente interpellata: nella sua disidentificazione col genere epistolare Vuong apre la narrazione rivolgendosi ad una madre che non può leggerlo. Ciò che Vuong fa con l'espedito della lettera è quindi una messa in scena della possibilità della lettura, uno *staging of reading*. A tal proposito risultano fondamentali le scene in cui, con un sovvertimento della gerarchia tradizionale madre-figlio,⁷⁰ è Little Dog a cercare di insegnare alla madre come leggere.

⁶⁹ Cfr. Neumann, “Our mother tongue”: “The fusion of conflicting impulses [...] becomes a central epistemic principle in *On Earth We're Briefly Gorgeous*” (p. 279).

⁷⁰ Questo rovesciamento dei ruoli si estende a più momenti del romanzo: Little Dog agisce come interprete per l'intera famiglia, chiama al telefono il datore di lavoro della madre nella fabbrica di orologi per chiedere una riduzione

Tale rovesciamento è del resto già accennata in una poesia di *Night Sky with Exit Wounds* dal titolo “The Gift”: il livello elementare della scrittura, fonico e grafico, è richiamato sulla pagina dalla continua ripetizione di “*a b c a b c a b c // She doesn't know what comes after. / So we begin again: // a b c a b c a b c // But I can see the fourth letter: / a strand of black hair—unraveled / from the alphabet / & written / on her cheek*” (p. 62); il rimaneggiamento della biografia materna, che sovrappone la madre effettiva di Vuong con la madre di Little Dog, trova posto già in questa poesia antecedente al romanzo, con il riferimento al lavoro della madre presso il salone di bellezza: “*Even now the nail salon / will not leave her: isopropyl acetate, / ethyl acetate, chloride, sodium lauryl / sulfate & sweat fuming / through her pink / I ♥NY t-shirt*” (p. 62). Il tentativo da parte del figlio di insegnare alla madre a leggere e a scrivere è tuttavia fallimentare, connotato con una immagine che visualizza la strumentalità della scrittura e del linguaggio come un animale morente: “*the pencil snaps. // The b bursting its belly / as dark dust blows / through a blue-lined sky. // Don't move, she says, as she picks / a wing bone of graphite / from the yellow carcass, slides it back / between my fingers. / Again. & again*” (pp. 62-64). La ripetizione anaforica, tanto dell'alfabeto quanto dell'avverbio *again*, fa riecheggiare sulla pagina il ritmo incerto ed esitante della resistenza della grafite sulla pagina e della difficoltà di apprendimento da parte della madre. La commovente strofa finale restituisce invece la difficoltà che Vuong stesso prova in questo primo esperimento di traduzione del rapporto con sua madre sulla pagina: “*I see it: the strand of hair lifting / from her face... how it fell / onto the page—& lived / with no sound. Like a word. / I still hear it*” (p. 64); per la fine della poesia, dunque, i capelli neri della madre cadono sulla pagina come inchiostro, si

delle ore di lavoro, si occupa di ordinare la biancheria per Rose chiamando il servizio di vendita di *Victoria's Secret*, e legge le etichette degli abiti della madre per assicurarsi che essi siano *fireproof*. Il romanzo nella sua interezza, del resto, è un sovvertimento dell'autorità narrativa: è Ocean Vuong che agisce da *ghostwriter* per Rose, Lan e Trevor.

intessono con la pagina bianca, si tramutano in parola. Questa metafora testualizzante, coerente con le altre già segnalate nella raccolta relativamente al tentativo di scrittura paterna, descrivono la logica interna propria del romanzo autofinzionale sulla vita della madre. Rintracciare questa connessione mi permette di mostrare come la sovrapposizione tra *Little Dog* e Vuong sia un voluto e significativo investimento sul genere autobiografico da parte dell'autore, parte di quell'estetica del tentativo e dell'attrito che informa l'architettura epistolare del romanzo, e che abbiamo visto all'opera nell'incipit.

Il narratore stesso inserisce all'interno del romanzo inserti metatestuali che hanno per oggetto il raccontare, in cui il processo di scrittura viene scrupolosamente messo al vaglio. Un esempio di ciò che ho chiamato “estetica dell'incertezza” è rintracciabile nelle seguenti sequenze di scrittura performativa:⁷¹

There is so much I want to tell you, Ma. I was once foolish enough to believe knowledge would clarify, but some things are so gauzed behind layers of syntax and semantics, behind days and hours, names forgotten, salvaged and shed, that simply knowing the wound exists does nothing to reveal it.

I don't know what I'm saying. I guess what I mean is that sometimes I don't know what or who we are. Days I feel like a human being, while other days I feel more like a sound. I touch the world not as myself but as an echo of who I was. Can you hear me yet? Can you read me?

When I first started writing, I hated myself for being so uncertain, about images, clauses, ideas, even the pen or journal I used. Everything I wrote began with *maybe* and *perhaps* and ended with *I think* or *I believe*. But my doubt is everywhere, Ma. Even when I know something to be true as bone I fear the knowledge will dissolve, will not, despite my writing it, stay real. I'm breaking us apart again so that I might carry us somewhere else—where, exactly, I'm not sure. Just as I don't know what to call you—White, Asian, orphan, American, mother? (p. 62)

⁷¹ Muñoz, *Disidentifications*, pp. 19-21.

Un passo simile testimonia da un lato come la storia della diaspora vietnamita finisca per calcificare all'interno degli immigrati un senso di alienazione, di vera e propria derealizzazione, nei confronti della propria identità; dall'altro, è vivo e cocente il tentativo da parte dello scrittore di riasserire attraverso il potere della scrittura, una scrittura che esibisce la sua incompletezza epistemica di fondo e il suo carattere transitorio, la difficoltà a "centrare" l'oggetto rappresentato. Definire il proprio rimaneggiamento biografico con l'immagine violenta della scomposizione in pezzi rivela il senso di inquietudine che Vuong prova per il suo progetto: egli è consapevole che non esiste modo per raccontare la sua storia familiare rendendo giustizia all'integrità dei soggetti, è consapevole del rischio della bastardizzazione insito nell'esposizione allo sguardo dell'Altro, ed è sicuramente ben cosciente che produrre un libro che si adatti alle richieste del mercato letterario etnico è equivalente a tradire sia il suo vissuto che la comunità etnica di appartenenza. La notazione sull'incertezza dell'etichetta adatta per tradurre la madre sulla pagina chiama esplicitamente in causa le aspettative e il gusto dei lettori pronti a consumare la storia familiare dell'autore proprio per la sua eccezionalità. La strategia flessibile che Vuong adotta per poter scrivere consiste nello scegliere un genere come la *ethnic fiction* facendo crollare i capisaldi associati a quel genere, sottoporre se stesso e la sua famiglia al meccanismo di reificazione, disidentificando al contempo le entità rappresentate nel momento in cui abitano la pagina. Riflessioni simili, dalla sensibilità postmoderna e metalinguistica, abbondano nel romanzo; un'altra istanza è il seguente passo, dove una citazione diretta da Roland Barthes apre alla riflessione sull'incompletezza della lingua adottata dall'autore, ponendola in parallelo all'educazione interrotta dalla guerra per la madre:

No object is in a constant relationship with pleasure, wrote Barthes. For the writer, however, it is the mother tongue. But what if the mother tongue is stunted? What if that tongue is not only the symbol of a void, but is itself a void, what if the tongue is cut out. (p. 31)

Attraverso il richiamo intertestuale a Barthes, giunto al riferimento autobiografico, il romanziere afferma sulla pagina la condizione di produzione della sua lingua (ancora una volta, è l'immagine del corpo a veicolare l'identità dell'autore, il suo status di colui che “produce” attraverso l'organo di senso). Come ho già affermato in precedenza, il testo proprio per via della sua natura autofinzionale, che non nasconde il rimaneggiamento e l'*editing* testuale, si presenta come una ri-scrittura della vita dell'autore, una traduzione della biografia in un romanzo. Il narratore sottolinea il suo ruolo di scrittore della storia negletta della madre e della nonna, in un lavoro definito da alcuni critici⁷² come un tentativo di “alleanza intergenerazionale nel trauma”, soprattutto con le donne della sua famiglia.⁷³ La scrittura filiale di Vuong rivela il debito nei confronti delle donne della famiglia elaborando retoricamente quell'articolazione consapevole della propria posizione di enunciazione associata all'idea di *politics of location*⁷⁴ di Adrienne Rich. Passi come “I am twenty-eight years old, 5ft 4in tall, 112lbs. I am handsome at exactly three angles and deadly from everywhere else. I am writing you from inside a body that used to be yours. Which is to say, I am writing as a son” (p. 10), non hanno solo una funzione descrittiva ma rispondono ad una dichiarazione d'intenti, chiarificano la posizione spaziale e sociale da cui l'autore scrive. La dovizia di particolari con cui Vuong, attraverso Little Dog, enuncia una sua descrizione fisica, non è priva di ironia: da un lato egli rivolge su se stesso uno sguardo autoetnografico, inquadrandosi in una tassonomia di numeri relativi al peso, l'altezza e l'età che fa da controcanto sia all'ossessione che il pubblico di lettori ha per gli autori contemporanei, parte di uno *star system* letterario,

⁷² Sandeep Bakshi, “The Decolonial Eye/I: Decolonial Enunciations of Queer Diasporic Practices”, *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 22.4 (2020), pp. 533-551, qui p. 542.

⁷³ “Vuong shifts attention to women, gender, and family, facilitating a more complex picture of the impacts of war beyond battlefields”: Manh Ha and Tompkins, “The truth is memory has not forgotten us”, p. 13.

⁷⁴ Cfr. Adrienne Rich, “Notes towards a Politics of Location”.

sia all'episteme del *racial profiling*; dall'altro, una sequenza simile all'interno della trama del romanzo suggerisce l'inscindibilità del narratore da sua madre: il suo corpo di scrittore è visto come una vera e propria emanazione di quello materno. In una sequenza successiva, che vede il ritorno del campo semantico della scrittura tanto caro a Vuong, Little Dog paragona la sua discendenza dal corpo materno come lo sviluppo di una virgola, in un ciclo vitale che va dal silenzio alla vocalizzazione:⁷⁵ "It is no accident, Ma, that the comma resembles a fetus—that curve of continuation. We were all once inside our mothers, saying, with our entire curved and silent selves, more, more, more. I want to insist that our being alive is beautiful enough to be worthy of replication" (p. 139)

Fraresi simili, alla luce di ciò che ho analizzato nelle poesie a proposito dell'atteggiamento metaletterario dell'autore, illustrano chiaramente il desiderio di Vuong di caricare di energia supplementare il suo lavoro di biografo eccedendo i limiti dell'autobiografia: affermare che la bellezza del proprio stare al mondo è "meritevole di replica" pare rispondere astutamente alle aspettative che il mercato letterario etnico ha sugli scrittori minoritari e sulla centralità del vissuto diasporico. Non c'è un vero e proprio rifiuto esplicito da parte di Vuong ad essere *a spokesperson* per il suo gruppo etnico, quanto più l'affermazione da parte sua di una *agency* autoriale che non sia ridotta dalle posizioni preimpostate del mercato letterario. Vale a dire, che Vuong "da autore etnico" si disidentifica con l'autorialità eteronomamente imposta dal genere e dal campo letterario, per stabilire un tipo di autorialità personale e cosciente, rivendicando il suo diritto a raccontarsi anche solo per il gusto della creazione. Per quanto una rivendicazione simile possa suonare scontata, o addirittura banale, per uno scrittore bianco, per uno scrittore *Vietnamese American* non lo è affatto: considerando gli stereotipi legati alle produzioni culturali etniche, che come ho sottolineato vorrebbero gli autori rilegati al solo ruolo di porta-

⁷⁵ Cfr. King-Kok Cheung, *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, and Joy Kogewa* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

voce del proprio gruppo etnico, promulgando una ossessione per l'autenticità autobiografica che non lascia spazio ad una visione “creativa” della scrittura etnica, le rivendicazioni autoriali di Little Dog suonano in aperta polemica con le tendenze dominanti del mercato letterario. Il pregiudizio che gli scrittori delle minoranze siano irrimediabilmente influenzati dalle *identity politics*, non è sconfessato da Vuong, che piuttosto mi sembra suggerire l'attualità e la necessità di trascinare le questioni relativi alle politiche identitarie all'interno dei discorsi sulla produzione creativa delle minoranze.

Il tipo di autore che il narratore sceglie di incarnare è tuttavia strettamente collegato alla biografia del poeta-romanziero. Little Dog rievoca una scena della sua infanzia, un viaggio al supermercato insieme a sua madre e sua nonna per comprare una coda di bue (*oxtail* in inglese) per cucinare del “bún bò hué”, una zuppa di noodles vietnamita a base di carne di manzo e pezzi di coda di bue. Nell'interagire con il macellaio, Rose non conosce la parola inglese per indicare ciò di cui ha bisogno, e le frasi in vietnamita da lei pronunciate ricevono solo lo sguardo beffardo del macellaio; per comunicare oltre la barriera linguistica la madre tenta di mimare l'animale, in una performance della sua insufficienza linguistica accolta con un riso di scherno da parte degli spettatori:

Floundering, you placed your index finger at the small of your back, turned slightly, so the man could see your backside, then wiggled your finger while making mooing sounds. With your other hand, you made a pair of horns above your head. You moved, carefully twisting and gyrating so he could recognize each piece of this performance: horns, tail, ox. But he only laughed, his hand over his mouth at first, then louder, booming. The sweat on your forehead caught the fluorescent light. (p. 30)

Rose tenta di superare lo scherno iniziale, cercando la parola in francese, ma senza successo. La nonna Lan si unisce alla pantomima generando una reazione ancora più ilare: “Lan dropped my hand and joined you—mother and daughter twirling and mooing in

circles, Lan giggling the whole time. The men roared, slapping the counter, their teeth showing huge and white” (pp. 30-31); ed è in questo momento, carico di tensione e imbarazzo, che il narratore viene esplicitamente interpellato da sua madre come traduttore ufficiale della famiglia: “You turned to me, your face wet, pleading. ‘Tell them. Go ahead and tell them what we need’” (p. 31). Little Dog, tuttavia, non conosce la parola *oxtail*, e può solo limitarsi a scuotere il capo, con un senso di vergogna crescente: “We abandoned the oxtail, the bún bò hué. You grabbed a loaf of Wonder Bread and a jar of mayonnaise. None of us spoke as we checked out, our words suddenly wrong everywhere, even in our mouths” (p. 31). Questo episodio risulta segnante nella vita del narratore, che da quel momento giura di diventare l’interprete ufficiale della sua famiglia:

That night I promised myself I’d never be wordless when you needed me to speak for you. So began my career as our family’s official interpreter. From then on, I would fill in our blanks, our silences, stutters, whenever I could. I code switched. I took off our language and wore my English, like a mask, so that others would see my face, and therefore yours. (p. 32)

Le parole di Little Dog, in quanto persona fittizia di Ocean Vuong, possono leggersi ancora una volta come una *mise en abyme* della posizione autoriale: la lingua inglese è “una maschera” da indossare, sia per poter aiutare i propri cari a navigare le differenze linguistiche e la realtà xenofoba americana, sia per poter raccontare la storia della propria famiglia, tradotta agli occhi del pubblico proprio dal narratore, e in particolare dal filtro “della sua faccia”. Le azioni descritte da Little Dog sono del resto le stesse che investono la scrittura fittizia di Vuong, che riempie gli spazi vuoti, i silenzi, le reticenze e le inconsistenze dei racconti delle donne della sua famiglia. Questa notazione non può che rimandare al fatto che per un autore etnico la propria faccia (e metonimicamente il proprio corpo) e la possibilità di esprimersi in inglese siano fondamentalmente la condizione preliminare per

essere ascoltati dal pubblico: Rose e Lan possono trovare uno spazio di rivalsa (almeno rappresentativo) a patto che il loro vissuto sia spossessato, rimaneggiato, e reso oggetto di ventriloquio da Ocean Vuong; il loro volto è visibile solo attraverso l'eco somatica restituita dal suo viso.

Il romanziere, in quanto scrittore in lingua inglese, indossa la stessa maschera di Little Dog: il livello performativo del testo, il divario tra autore e narratore, è paranoicamente rimarcato da Ocean Vuong, che suggerisce così come ogni pretesa di autenticità sia fittizia. In maniera sottile, egli ci sta raccontando tutte le implicazioni private che il campo letterario fa gravare sugli scrittori etnici, e lo fa proprio per mezzo di un narratore autofinzionale assolutamente coinvolto in queste stesse dinamiche, la cui propria condizione d'esistenza è la letteratura, e sul cui corpo leggiamo come la lingua “dia forma” alla propria materiale visibilità corporea. Questo esercizio critico confonde ulteriormente i limiti demarcatori tra vita e fiction, e rivela l'insieme di forze extra-testuali che informano l'artificio che è la *public persona* di Vuong: ciò che accade sulla pagina è quindi una disidentificazione con la posizione “ufficiale” di autore-interprete, nel momento stesso in cui Vuong esternalizza la necessità di Little Dog di divenire tale. Come commenta Neumann a proposito della scelta dell'inglese, una lingua egemone, dalla storia epistemicamente violenta: “the book itself is an uneasy manifestation of an act of translation that despite its good intentions, reflects the Anglocentrism that makes translation necessary in the first place”.⁷⁶ Personalmente, sono convinto che tale *uneasiness* sia il movente delle strategie metaletterarie e autofinzionali dell'autore, che con il suo lavoro dentro e fuori dai generi strategicamente piegati alla decostruzione tenta, se non di risolvere il conflitto etico conseguente alla *ethnic trap*, di dare voce ad un tentativo di una narrazione etica che dimostri apertamente la sua problematicità.

⁷⁶ Neumann, “Our mother tongue”, p. 290.

4. Coming of Age / Coming Out

Comincio questo nuovo paragrafo con un altro tentativo di incipit. In un passo presente nella prima sezione, Little Dog impegnato nella stesura della sua lettera afferma: “In a previous draft of this letter, one I’ve since deleted, I told you how I came to be a writer. How I, the first in our family to go to college, squandered it on a degree in English” (p. 15). Ironicamente e sbrigativamente riportata sulla pagina vi è la sinossi del romanzo “possibile” che avrebbe potuto essere *On Earth We’re Briefly Gorgeous*: in questa versione accantonata, dall’aspetto decisamente più lineare e coeso del testo in esame, il narratore ripercorre la storia della sua educazione e formazione, che culmina con il suo divenire scrittore, con la “vocazione alla scrittura”. L’eccezionalità del suo vissuto, l’aver potuto studiare nonostante le avversità della sua vita di rifugiato, avrebbero dovuto essere gli elementi centrali di questa versione alternativa. Ciò che Vuong fa, riportando questi appunti preliminari sul romanzo abortito all’interno del suo effettivo romanzo, è ironizzare sulle aspettative tanto dell’autobiografia etnica quanto del romanzo di formazione, lasciando emergere aporeticamente le loro coordinate teleologiche: il percorso di formazione di un’artista è uno dei tropi classici del genere *coming of age*, che l’autore chiama in causa quasi a voler dire “avrei potuto darvi ciò che volevate leggere”, un percorso di perfetta integrazione dei personaggi nel tessuto sociale americano. La descrizione di questo ipotetico romanzo alternativo continua così:

How I fled my shitty high school to spend my days in New York lost in library stacks reading obscure texts by dead people, most of whom never dreamed a face like mine floating over their sentences—and least of all that those sentences would save me. But none of that matters now. What matters is that all of it, even if I didn’t know it then, brought me here, to this page, to tell you everything you’ll never know. (p. 15)

Rispolverato in questi frasi c’è un altro ventaglio di tropi tipici del romanzo di formazione: troviamo ad esempio la mobilità di un

protagonista che si trasferisce dalla periferia al centro nel tentativo di migliorare le proprie condizioni di esistenza, alla ricerca di fortuna e possibilità in un contesto metropolitano; vi è presentata una descrizione vivida e mimetica del quotidiano, che vede l'autore intento a studiare, impegnato in un percorso di educazione, con una nota sul suo eccezionalismo di immigrato e un pizzico di sentimentalismo nei confronti della passione per la lettura. Alla fine di tutto abbiamo però il rigetto di questa versione degli eventi, con Little Dog che afferma che tutto ciò non ha importanza, conta solo la lettera che sta scrivendo e che non sarà mai letta da sua madre: la possibilità del *telos* del romanzo di formazione è ritenuta impossibile, e a prevalere è invece la speculazione sulla scrittura etnica.

In questo incipit alternativo accadono più cose contemporaneamente: da un lato, Ocean Vuong sta riproducendo su piccola scala cosa significa reificare un'esistenza, puntando il dito (ancora una volta, ossessivamente) sui meccanismi di consumo della letteratura; sta inoltre abbracciando una pluralità di versioni della lettera che ne depotenziano l'aspetto di "originale", soprattutto perché la struttura narrativa condensata gioca su di un appiattimento ed una tipizzazione dei *topoi* del *coming of age* ben noti ai lettori. Dall'altro, Vuong sta raccontando autofinzialmente la sua vita, alludendo alla trama del romanzo che effettivamente stiamo leggendo, esattamente come potrebbe essere presentata in quarta di copertina. La differenza tra le due versioni, tra quella ipotetica e quella fattuale, non concerne tanto gli argomenti, o i dettagli, quanto più "il modo" di raccontare. Questa duplicazione interna prefigura il lavoro che Vuong compie sul genere del *coming of age*, il tentativo di disidentificare il genere del romanzo di formazione ponendolo sotto la pressione epistemica dell'autofiction e della *metafiction*.

Definire cosa si intende comunemente per *coming of age* è quantomai arduo: una pluralità di nomi ed etichette, come "romanzo di formazione", "romanzo iniziatico", "storie di crescita personale", "*Bildungsroman*", "*Kunstlerroman*", designano – sottolineando aspetti diversi – la stessa struttura sostanziale, quella appunto di una

progressione narrativa. Nato come fenomeno specificatamente europeo, è divenuto oggi un genere “globalizzato”, il *Bildungsroman* designa solitamente le storie dove la formazione di un personaggio è messa in primo piano, in una processione “per tappe” e stadi di avanzamento, quasi perfettamente aderente al susseguirsi dei capitoli di un libro. Tuttavia, stabilire una “filosofia” unitaria della *Bildung* è complicato: romanzi definiti con tali etichette presentano al contempo elementi conservatori e progressisti, arrivando ad incarnare anche romanzi “antiteleologici” che sconfessano la logica di progressione in favore del suo rovescio. In tale incertezza, ciò che più risponde alle necessità del mio discorso è il protagonismo e il successo economico che il genere *coming of age* ha visto nella letteratura delle minoranze etniche in America.

Come brillantemente sintetizzato da Anna De Biasio nel saggio “Un *Bildungsroman* americano? Sull’evoluzione di un genere”, in epoca contemporanea il romanzo di formazione ha visto un “allargamento del discorso sul *Bildungsroman* alle narrazioni della diversità identitaria, in particolare alla letteratura delle minoranze”,⁷⁷ riconoscendo una “disponibilità a farsi trasformare e ri-declinare in storie di crescita personale riguardanti identità eterogenee dal punto di vista del *gender*, etnico, razziale o sessuale”.⁷⁸ L’excursus di De Biasio prende le mosse da una rimozione primigenia dei discorsi critici sul romanzo di formazione in America, rintracciabile nell’affermazione di Franco Moretti che il *Bildungsroman* è estraneo alla cultura americana, per due ragioni, ricordateci da Fiorenzo Iuliano: “esso non avrebbe diritto di cittadinanza negli USA per via dell’enfasi della letteratura americana sulla natura (“valore simbolico estraneo alla tematica fondamentalmente urbana del romanzo europeo”) e dell’importanza che in essa riveste ‘l’alieno’ (‘indiano, nero o ‘selvaggio’ che sia’) rispetto allo ‘sconosciuto’ che

⁷⁷ Anna De Biasio, “Un *Bildungsroman* americano? Sull’evoluzione di un genere”, *Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani*, XXVIII.23 (Autunno/ Inverno, 2022), pp. 5-26, qui p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*

caratterizza le controparti europee”.⁷⁹ Tenendo conto di questo discorso problematico sulla storia della critica del *Bildungsroman*, sul versante del mercato letterario è indubitabile che “una versione” del *coming of age* americano esista. Tale esistenza è resa manifesta dalla circolazione e dalla fortuna che tale etichetta ha avuto tra i lettori: non è iperbolico affermare che il romanzo di formazione è “il genere” per eccellenza della narrativa contemporanea, indirizzata a lettori adulti e più giovani, e uno sguardo pur di sfuggita alle grandi catene di librerie che costellano le nostre stazioni, aeroporti e centri commerciali ci permette di apprezzare come interi scaffali di libri siano raggruppati sotto questa etichetta commerciale, spopolata ormai anche in rete.⁸⁰

Posso utilmente mobilitare nella mia analisi il legame tra l’etichetta e il suo successo commerciale per stabilire le modalità in cui Vuong interviene sul genere di formazione, incontrando i gusti del pubblico e complicando i percepiti capisaldi della *Bildung*. Una lettura concettuale del *coming of age*, che riconosce l’estrema porosità del genere e ne inquadra la “teologia del divenire” come struttura ricorrente, mi permette di delineare le sue caratteristiche: alla base dell’idea di crescita e di progressione vi è di solito una visione coerente dell’identità, la messa al centro di un protagonista idealmente universale (nella versione canonica ottocentesca del *Bildungsroman* assolutamente identificato come bianco, maschile ed eterosessuale) che attraversa un susseguirsi di fasi scandite della vita. Fondamentale nell’andatura psicologica di questi testi è la scoperta del sé, che si plasma attraversando ostacoli, problemi, avventure, scontrandosi contro la realtà esterna. Viet Thanh Nguyen

⁷⁹ Fiorenzo Iuliano, “‘I haven’t what’s called a principle of growth’: The Awkward Age, o la formazione impossibile”, *Ácoma*, XXVIII.23 (Autunno/Inverno, 2022), p. 27.

⁸⁰ Digitando il nome di Ocean Vuong nella barra di ricerca di *Tiktok*, per dirne una, ci si trova davanti a lettori di tutte le età che inseriscono il libro in classifiche e *bookhaul* (l’abitudine di filmare gli ultimi acquisti, di solito in quantità pantagrueliche, esibendo il proprio atteggiamento di consumatore e lettore vorace) esplicitamente dedicati al genere *coming of age*.

afferma che il *Bildungsroman* ha un ruolo d'elezione nella letteratura *Asian American*, in quanto “the genre offers a formal vehicle for representing both the outsider’s desire for assimilation and upward mobility as well as the limits imposed on those possibilities by dominant society in regard to women and minorities”.⁸¹ Il finale di tali romanzi, con protagonisti figure di immigrati, cercherebbe quindi la riconciliazione, l’armonia, e una “identification with dominant national values”⁸² che almeno su carta dovrebbero rimarcare una presunta assimilazione e integrazione *in the American fabric*. La circolarità descritta da Nguyen è quella di una reciproca allegorizzazione tra *self* e nazione, per cui diventare un perfetto cittadino equivarrebbe a rispondere affermativamente all’interpellazione della struttura ideologica dell’*American Dream*, venire reclutati nella schiera dei cittadini *self-reliant*,⁸³ *hardworking*, proprietari di terre e beni, incarnando un ideale borghese medio che non trasgredisce però un avanzamento effettivo di classe.⁸⁴ Per Thanh Nguyen, è proprio la tendenza del *Bildungsroman* tradizionale alla cancellazione dello sfruttamento e della razzializzazione che rende problematica e interessante l’adozione del genere da parte dei “racialized others”.⁸⁵ Come notato da Lisa Lowe in *Immigrant Acts*, molti romanzi *Asian American* che sembrano condividere somiglianze formali con il genere di formazione ne tradiscono in realtà la teleologia: essi presentano “a contradiction between the demand for a univocal developmental narrative and the histori-

⁸¹ Nguyen, *Race and Resistance*, p. 92.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Il concetto di “*self-reliance*” nella cultura statunitense rimanda immancabilmente all’influenza del modello autobiografico di Benjamin Franklin, che con la sua *Autobiography* pubblicata nel 1791 fornisce il modello quintessenziale di autobiografia come *coming of age* americano. In tale modello è al lavoro l’ideologia individualista e capitalista americana, sostanziata nell’auto-affermazione del *self-made man* e nel progetto di perfettibilità del sé tramite l’autodisciplina razionale di matrice illuminista.

⁸⁴ Nguyen, *Race and Resistance*, p. 93.

⁸⁵ *Ibid.*

cal specificities of racialization, ghettoization, violence and labor exploitation”.⁸⁶

Il *Bildungsroman* nelle mani di Vuong diventa un luogo di emersione di tali tensioni tra soggetto e cultura dominante: la crescita personale di un rifugiato *Vietnamese American*, per giunta ulteriormente *othered* dal suo essere *queer*, non può essere omogenea e coerente poiché l'identificazione con la cultura dominante è un processo incompatibile con la percezione degli asiatici come *alien*. Vuong, con la sua disamina dei processi di *gazing* restituisce come lo sguardo bianco sia introiettato nelle persone razzializzate e diventi il modello contro cui auto-percepirsi e valutarsi (la definizione perfetta di *double consciousness*). Nel suo caso, l'interpellazione dell'*American Dream* è fallimentare, e la funzione ideologica di costruzione delle soggettività nazionali ha esito negativo:⁸⁷ la versione del genere di formazione che egli articola è quindi una versione disenticata del *coming of age*, che rilavora dall'interno le sue caratteristiche generali. L'astrazione e la vaghezza insite nel *coming of age* sono del resto adatte ad un rimaneggiamento autoriale, con la possibilità di rendere un testo un forte *statement* di estetica personale. La “rimodulazione del patto con il lettore”,⁸⁸ che ho analizzato nei due paragrafi precedenti dedicati all'autofiction e alle performatività al lavoro nel testo, portano alla luce come il crollo delle barriere separatrici di finzione e realtà sia al servizio di un impulso documentario ambivalente, eticamente problematizzato, dove il plurilinguismo e la socializzazione in un contesto di razzismo sistemico dello scrittore *hyphenated* sono apertamente confrontate. Lo *storytelling* collaborativo di Vuong contribuisce inoltre a dissolvere la dimensione autonoma e individualista del *becoming* del *Bildungsroman*, aprendo ad un sistema di vocalizzazione comunitario (non senza il rischio dell'appropriazione, come già dimostrato), che si interfaccia con gli stereotipi comunemente

⁸⁶ Lowe, *Immigrant Acts*, p. 100.

⁸⁷ Lowe, *Immigrant Acts*, pp. 47-48.

⁸⁸ De Biasio, “Un Bildungsroman americano?”, p. 18.

associati alle persone di discendenza asiatica: più che l'enfasi su di un protagonista che vive conflitti personali, abbiamo nel romanzo *coming of age* di Vuong una scrittura filiale che riflette sulla possibilità di raccontarsi in maniera relazionale, portando a galla come il proprio successo (o insuccesso) nella società non siano da imputare esclusivamente alle proprie capacità personali, ma esiste appunto una dimensione di oppressione sistemica con cui fare i conti. Il progetto di divenire del protagonista è indebitato alla rete di relazioni e sacrifici della propria comunità e della propria famiglia, impensabile per l'autore senza di essi. Dal punto di vista della fruizione, il modello di formazione promuove il "meccanismo di rispecchiamento"⁸⁹ nei lettori, portati a confrontare la differenza tra il proprio vissuto e quello del protagonista; il complesso di interpellazione ideologica da parte degli Apparati Ideologici Statali viene quindi replicato nel romanzo, che "ci interpella in quanto lettori". L'autore di *On Earth*, dunque, ha ben più di una buona ragione per scegliere questo genere, primo tra tutti la possibilità di vincere una larga fetta di mercato, e contemporaneamente porre sotto gli occhi di critici e lettori, i destinatari impliciti della lettera, la problematicità della propria scrittura: la messa in discussione della forma letteraria del *Bildungsroman* è funzionale alla problematizzazione di un'idea di sviluppo e crescita lineare data convenzionalmente per scontato, e permette all'autore di portare avanti una critica sottile alla temporalità teleologica delle logiche del capitalismo, quella del profitto, dell'accumulazione, del progresso e dell'integrazione degli immigrati.

On Earth We're Briefly Gorgeous rifiuta una parabola narrativa tradizionale: la crescita dei personaggi è intenzionalmente disturbata dall'entrata in scena del Vietnam, con tutto il suo portato traumatico nel presente; la linearità formale del testo lascia il posto ad una frammentarietà puntellata di rovine, ad un'ossessione per il disfacimento (anche a livello grafico) che sappia rendere in maniera

⁸⁹ De Biasio, "Un Bildungsroman americano?", p. 21.

realistica la disgiuntura temporale del Vietnam (incontenibile nella mera cronologia della guerra, sconfinato nel presente diasporico).

Questa brevissima parentesi sul romanzo di formazione nel contesto americano mi permette di annoverare Ocean Vuong tra quegli scrittori che animati da una spinta revisionista sfruttano il potenziale astratto dal genere per riappropriarsene. Nel caso di *On Earth We're Briefly Gorgeous*, la forma di matrice postmoderna e la natura disgiunta del testo si fanno carico del fallimento della formazione del *Bildungsroman*,⁹⁰ in un attacco dall'interno alla coerenza monolitica del genere, realizzato e scomposto su carta. La pressione sabotativa esercitata sul codice del *Bildungsroman* è in diretta antitesi col successo effettivo che Ocean Vuong ha ottenuto con il suo romanzo, quasi che l'identità sociale dell'autore richiami spettralmente il *master plot* del *Kunsterroman*. Tale ironia non sfugge all'autore, che nella sua seconda raccolta di poesie, dal titolo *Time Is a Mother*, pubblicata dopo il fenomenale successo del romanzo, sceglie di intitolare una poesia proprio col nome di “*Kunsterroman*”. Diverse recensioni della raccolta rintracciate in rete⁹¹ identificano automaticamente la narrazione della poesia in chiave autobiografica, come attestazione del lutto materno che è centrale nella raccolta; tuttavia, in questa poesia, Vuong offre un ritratto d'artista ambiguo, filtrato attraverso strategie di distanziamento, simulando nei suoi versi un auto/ritratto sdoppiato.

Innanzitutto, la poesia contrasta un'idea di progressione lineare presentando un racconto *on rewind*: “I sit down and push the button. The screen flicks on, revealing a man in a pressed black suit sitting at the edge of a dirt road, staring into a Panasonic TV set from the 80's”;⁹² la lunga poesia vede la ripetizione anaforica

⁹⁰ De Biasio, “Un Bildungsroman americano?”, p. 23.

⁹¹ Donnelle McGee, “At the Beginning of Hope: On Ocean Vuong’s “Time Is a Mother”, *Los Angeles Review of Books* (July 1, 2022) <https://lareviewofbooks.org/article/at-the-beginning-of-hope-on-ocean-vuong-s-time-is-a-mother/>.

⁹² Ocean Vuong, *Time Is a Mother* (New York: Penguin Press, 2022), p. 49. Tutte le citazioni sono da quest'edizione; i numeri di pagina verranno d'ora in poi riportati in parentesi nel testo.

di “He walks backward” numerose volte, presentando il percorso a piedi e a ritroso di un personaggio attraverso paesaggi desolati che ricordano le scene iniziali di *Paris, Texas* di Wim Wenders. Scopriremo solo alla fine del poema che il ritorno del personaggio è verso il rottame della sua auto, al momento di un incidente che è costato la vita agli amici che erano con lui in auto. Da alcuni dettagli apprendiamo che il personaggio senza nome è uno scrittore, un *Doppelgänger* di Ocean Vuong: lo vediamo stringere un premio sotto il braccio mentre entra in stanze ornamentate, impegnato a firmare copie del suo libro, “One by one the people hand the man a book, the artifact of his thinking. He opens each one and, pen in hand, traces a deliberately affected, illegible signature, until the name, in red ink, evaporates” (p. 49). Il premio si trasforma in questo percorso a ritroso diventando l’urna contenente le ceneri di sua madre: nel lutto, il poeta stringe suo fratello, “His face looks unfinished. The man’s little brother rests his head on the man’s shoulder. In their oversize rented suits, they look like ambassadors from a country that no longer exists. // It is the country of sons” (p. 50). Entrambe le scene appena descritte giocano con la eco alla biografia di Vuong, che continua il suo lavoro destrutturante di autofiction anche oltre i limiti del romanzo: la firma autoriale che evapora e le facce descritte sono *unfinished*, abbozzate da una penna che volontariamente lascia sbiadire l’inchiostro. Nel *turning point* della poesia, con il nostro artista alla veglia funebre di un amico morto suicida, l’autore scrive: “But what he wants, or rather what I want for him, doesn’t happen” (p. 52); risulta chiaro che Vuong sta mettendo in scena in questa poesia il rapporto tra autore e personaggio, un personaggio ulteriormente complicato dai riferimenti autobiografici all’autore, utilizzando una forma destrutturata del *coming of age*. Il lavoro dello scrittore è connotato come un atto di violenza impositivo sulle entità testuali: “I keep my finger on REWIND, like a good citizen, and the man in the suit keeps running backward through the narrative – that is, the knowledge – I’ve forced on him” (p. 52); dal riferimento al “good citizen”, alla luce delle teorie critiche che ho poc’anzi citato sul rapporto tra

romanzo di formazione e ideologia, possiamo ipotizzare che Vuong alluda consapevolmente alla letteratura critica attorno al *coming of age*, all'aderenza del percorso di formazione con il raggiungimento dell'archetipo del perfetto cittadino americano. Il resto della poesia continua a giocare con la connessione ambigua tra la vita dell'autore e quella del personaggio: i riferimenti a Hartford, al consumo di droghe, ai rapporti omosessuali consumati nel buio, frammenti di *chat* dove l'artista riceve “unsolicited dick pics” (p. 53) e gli viene chiesto “are you Asian or are you normal?” (p. 53), l'evocazione del padre in terza persona (“His father's fist retracts from her nose whose shape realigns like a fixed glitch” [p. 54]), alle piantagioni di tabacco, e al lavoro materno “at the clock factory in Meriden” (p. 54), sono tutti retroattivamente conducibili al vissuto dell'autore, espansione di quanto riportato tanto in *Night Sky* quanto in *On Earth*. Questo ritratto d'autore è quindi un autoritratto camuffato, o se si vuole un autoritratto “spostato”, in cui l'elemento di *autos* viene decostruito dall'intervento della traiettoria di un *coming of age* al rovescio.

La poesia si conclude significativamente con una identificazione tra autore e personaggio: “I press PAUSE here but nothing stops because my hands are his hands” (p. 55). La digressione su questa poesia mi permette di attestare da un lato l'autoconsapevolezza di Ocean Vuong relativamente ai discorsi sul genere del *Kunstlerroman*, e dall'altro conferma la mia ipotesi iniziale che *Night Sky with Exit Wounds*, *On Earth We're Briefly Gorgeous* e *Time Is a Mother* siano idealmente leggibili come un progetto unico che tenta di intervenire sull'autofiction.

Vorrei ora porre l'attenzione alla lettura ravvicinata di alcuni passi del romanzo dove la rielaborazione della struttura del *coming of age* mi pare significativa, approfondendo il discorso successivamente con l'introduzione dell'idea di *coming out novel*.

La parte seconda del romanzo documenta il lavoro di Rose presso un *Nail Salon* gestito da immigrati vietnamiti. L'autore, in piena coerenza con la verosimiglianza autobiografica promossa dal romanzo di formazione, dà una visione interna di cosa signi-

fichi passare la gran parte della propria infanzia crescendo tra le esalazioni tossiche e il doversi interfacciare con i clienti bianchi:

What I know is that the nail salon is more than a place of work and workshop for beauty, it is also a place where our children are raised—a number of whom, like cousin Victor, will get asthma from years of breathing the noxious fumes into their still-developing lungs. The salon is also a kitchen where, in the back rooms, our women squat on the floor over huge woks that pop and sizzle over electric burners, cauldrons of phở simmer and steam up the cramped spaces with aromas of cloves, cinnamon, ginger, mint, and cardamom mixing with formaldehyde, toluene, acetone, Pine-Sol, and bleach. A place where folklore, rumors, tall tales, and jokes from the old country are told, expanded, laughter erupting in back rooms the size of rich people's closets, then quickly lulled into an eerie, untouched quiet. (pp. 79-80)

Si noti innanzitutto come la prima persona singolare di *Little Dog* si apre ad un *We* comunitario, atto a descrivere una traiettoria comune a molti immigrati di origine vietnamita trapiantati negli Stati Uniti (lo stesso passaggio di pronomi già discusso a proposito del motivo delle farfalle monarca). In questo contesto il *nail salon* si presenta come uno dei pochi luoghi dove gli immigrati possono trovare lavoro, offrendosi un mutuo supporto e ricreando una piccola comunità di resistenza tra le camere soffocanti. L'indugiare sugli agenti chimici che inquinano questo spazio ristretto, “stanze grandi quanto gli armadi di persone ricche”, e le altre occasioni del romanzo in cui sono evocati agenti chimici, droghe sintetiche e antidepressivi, mostrano come “*On Earth* portrays the lingering afterlives of the military-poison complex and the narcotic-pharmaceutical industries as both of these intersect with structures of settler-colonialism, late capitalism, and a biopolitics”.⁹³ Attingendo

⁹³ Rachel Lee, “Affective Chemistries of Care: Slow Activism and the Limits of the Molecular in Ocean Vuong’s *On Earth We’re Briefly Gorgeous*”, *Journal of Transnational American Studies*, 13.1 (2022), pp. 193-223, qui pp. 193-194.

ai ricordi della sua infanzia, il romanziere dimostra come il *military-industrial complex* non abbia solo causato la diaspora vietnamita, ma continui ad avvelenare i corpi delle minoranze costrette a lavori servili, in condizioni di salute precarie generate dalle stesse industrie, e dal medesimo sistema capitalistico, che ha prodotto le armi e i veleni del Vietnam: lo spazio domestico del centro estetico è quindi attraversato dalle correnti transnazionali della globalizzazione, in un collasso simbolico e materiale dei confini nazionali. In questo medesimo contesto intossicato vi sono anche odori familiari e cari, i fumi del cibo preparato dagli immigrati, impegnati in turni di lavoro estenuanti che li obbligano a sfamare se stessi e i propri figli sul posto di lavoro: la descrizione minuziosa delle spezie e del cibo esotico strizza l'occhio all'interesse dei lettori, una concessione che l'autore fa ad uno dei tropi per eccellenza del romanzo *Asian American*, l'esibizione di cibo esotico e di atti di consumo, con l'atteggiamento di una “guida turistica”.⁹⁴ Tuttavia, il contesto di sopravvivenza, e il passaggio repentino tra i fumi deliziosi e quelli velenosi, inibisce una lettura esclusivamente esotica e seduttiva: a prevalere è la condizione di vita minima (o in senso agambeniano di “nuda vita”) in cui gli immigrati si trovano stipati a vivere. Il passo, che vale la pena riportare per esteso per la sua rilevanza documentaria, delinea la traiettoria di integrazione promessa dal Sogno Americano agli immigrati contrastandola con la mobilità forzata dei rifugiati:

It's a makeshift classroom where we arrive, fresh off the boat, the plane, the depths, hoping the salon would be a temporary stop—until we get on our feet, or rather, until our jaws soften around English syllables—bend over workbooks at manicure desks, finishing homework for nighttime ESL classes that cost a quarter of our wages.

I won't stay here long, we might say. I'll get a real job soon. But more often than not, sometimes within months, even weeks, we

⁹⁴ Sau-Ling Cynthia Wong, *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*, Princeton (NJ: Princeton University Press, 1993).

will walk back into the shop, heads lowered, our manicure drills inside paper bags tucked under our arms, and ask for our jobs back. And often the owner, out of pity or understanding or both, will simply nod at an empty desk—for there is always an empty desk. Because no one stays long enough and someone is always just-gone. Because there are no salaries, health care, or contracts, the body being the only material to work with and work from. Having nothing, it becomes its own contract, a testimony of presence. We will do this for decades—until our lungs can no longer breathe without swelling, our livers hardening with chemicals—our joints brittle and inflamed from arthritis—stringing together a kind of life. A new immigrant, within two years, will come to know that the salon is, in the end, a place where dreams become the calcified knowledge of what it means to be awake in American bones—with or without citizenship—aching, toxic, and underpaid. (pp. 80-81)

Il microcosmo vietnamita del salone di bellezza è un porto sicuro di fronte alle incertezze della vita precaria degli immigrati, le cui condizioni di impossibilità all'integrazione sono tutte puntualmente nominate da Little Dog. Il riferimento alle classi d'inglese come seconda lingua (ESL) allude alla necessità di piegarsi al monolinguisma della lingua inglese, all'idioma egemone, per avere anche solo una possibilità di sopravvivere ed esprimersi nel contesto anglofono, con lezioni il cui costo è proibitivo per i salari minimi del *nail salon*. Il *loop* temporale e recidivo è brillantemente esposto da Vuong, che riporta la dialettica tra speranza e disperazione che anima la promessa del Sogno Americano: il lavoro che dovrebbe essere solo temporaneo diventa una condanna a vita, le cui conseguenze sono perfettamente rese dagli effetti che una vita di stenti ha sul corpo asiatico; sono le mascelle vietnamite che devono addolcirsi per accogliere l'incorporazione della lingua inglese, sono le ossa vietnamite che per diventare americane vanno incontro alla calcificazione venefica del Sogno Americano. Delle promesse di mobilità sociale rimane la stasi, dei futuri immaginati rimane solo il corpo. Una descrizione simile, collocata nel contesto di un romanzo *coming of age*, crea uno stridore tra due tempora-

lità distinte: il progresso del romanzo di formazione e del Sogno Americano sono giustapposti alla ciclicità negativa (nel senso della ripetitività, di futuri interrotti) della vita materiale degli immigrati *Vietnamese American*. Anche in questa scena emerge come il romanziere lavora sulla linearità del *coming of age* sabotandolo dall'interno: il protagonismo individuale (e individualista) di un *main character* si è aperto alla molteplicità comunitaria, le tappe del processo di integrazione culminano in un “divenire americano” reso impossibile strutturalmente, per cui la linearità del progresso non può sostanzinarsi: il *telos* degli immigrati è la disintegrazione.

Un'altra microcomunità descritta nel libro è quella dei lavoratori di tabacco di Hartford, a cui Little Dog si unisce durante l'estate dei suoi quattordici anni. Come il salone, anche questa realtà ha un aspetto formativo per il giovane narratore, che lavorerà per Mr. Buford, il nonno di Trevor, a fianco di altri immigrati. Quella che si crea tra i campi è una comunità, tutta maschile, che condivide pasti e si impegna in reciproci atti di cura: “I saw a row of men sitting along the wall, their dark faces moving over paper plates of runny eggs, talking amongst themselves in Spanish” (p. 87). Anche in questo scenario la sopravvivenza è segnata dall'odore di cibo e dall'odore del lavoro: “His name was Manny, he said, and gestured toward a table where a large sheet pan of sunny-side-up eggs sat over a butane heater beside a glass pot of room-temperature coffee” (p. 87). Con Little Dog e Manny vi sono altri ventidue immigrati, che il narratore nomina per nome e di cui offre un piccolo spaccato di vita.⁹⁵ Il lavoro nelle piantagioni, esattamente come quello del centro estetico, è descritto come transitorio, in quanto i lavoratori

⁹⁵ Cfr. *On Earth We're Briefly Gorgeous*: “I think of those men who sweated, who joked and sang beside me in the endless tobacco. How George was one grand away, about two months of work, from buying his mother a house outside Guadalajara. How Brandon was going to send his sixteen-year-old daughter, Lucinda, to university in Mexico City to be a dentist, like she always wanted. How after one more season, Manny would be back by the seaside village in El Salvador, running his fingers over the scar on his mother's collarbone where a tumor would've just been removed using the pay he received removing tobacco

dei campi sono *seasonal workers* che seguono il raccolto di campo in campo, costretti a dormire in un accampamento d'occasione celato dalla strada: "At this farm, the men slept in an encampment comprising four trailers set a few yards beyond the tree line at the edge of the property, hidden from the road" (p. 88). Vuong descrive come la fatica del lavoro entri nelle loro ossa, nei loro pori, e il sale prodotto dal lavoro "salarariato" permea i loro corpi: "The men too smelled of the fields. Before their boots met the soil, their bodies, even after morning showers, exuded the salt and sunbaked underscent from the previous day's work. Soon the same smell would permeate my own pores" (p. 88). Sebbene a separarli vi sia una barriera linguistica, Little Dog riesce a comunicare con loro proprio tramite il corpo:

But the work somehow sutured a fracture inside me. A work of unbreakable links and collaboration, each plant cut, picked, lifted, and carried from one container to another in such timely harmony that no stalk of tobacco, once taken from the soil, ever touches ground again. A work of myriad communications, I learned to speak to the men not with my tongue, which was useless there, but with smiles, hand gestures, even silences, hesitations. I made out people, verbs, abstractions, ideas with my fingers, my arms, and by drawing in the dirt. Manny, brow furrowed, his mustache almost grey from dried sweat, nodded as I cupped my hands into a blossom to indicate your name, Rose. (pp. 90-91)

Il processo di lavorazione del tabacco, l'intera filiera che porta il tabacco dai campi ai processi di lavorazione (un *coming-of-object*, un divenire oggetto, che fa ironicamente eco al *coming-of-age*), è descritto con precisione dal narratore: tale macchina umana è resa possibile da un lavoro di "myriad communications", un ritmo sostenuto e comunicativo tenuto dai lavoratori che durante il lavoro si prendono cura l'uno dell'altro (come attestato dall'offerta di Manny

from the Connecticut soil. How he'd buy, with his remaining savings, a boat and try his luck fishing for marlins" (p. 88).

di un paio di guanti a Little Dog). Il senso di meraviglia che anima la prosa del narratore non è però tanto dedicato alla produttività, quanto al miracolo della comunicazione oltre i confini del monolinguisimo anglofono: sorrisi, gesti, cenni, disegni si sostituiscono allo svuotamento della grammatica e della fonetica inglese, che si dissolve informe sulla lingua. Un passo simile si ricollega nuovamente alla centralità del linguaggio del corpo, e del corpo come segno, che permette di scavalcare forme usuali di comunicazione. In un altro fondamentale passo, dal sapore metalinguistico, Ocean Vuong fa riemergere l'aspetto performativo del linguaggio degli immigrati, tanto nel salone che tra i campi, costretti a performare un ruolo di servizio e a negoziare la propria *agency*:

In the nail salon, *sorry* is a tool one uses to pander until the word itself becomes currency. It no longer merely *apologizes*, but insists, reminds: *I'm here, right here, beneath you*. It is the lowering of oneself so that the client feels right, superior, and charitable. In the nail salon, one's definition of *sorry* is deranged into a new word entirely, one that's charged and reused as both power and defacement at once. Being sorry pays, being sorry even, or especially, when one has no fault, is worth every self-deprecating syllable the mouth allows. Because the mouth must eat. (p. 91-92)

Il nesso tra necessità di sopravvivenza e linguaggio è esemplarmente saldato: vediamo come la sopravvivenza non abbrutisce solo il corpo, ma distorce il linguaggio, un sito di potere dove la propria condizione subalterna emerge prepotentemente negli squilibri posizionali. Tuttavia, Vuong non si ferma alla mera denuncia dell'ineguaglianza, ma rivendica come l'atto di scusarsi possa essere una forma di potere dal basso, una forma di *agency* immigrata per coloro che performano il ruolo che gli americani si aspettano, così da poter ottenere una *currency*, un guadagno. La disidentificazione della parola *sorry* è quindi associata alla disidentificazione della posizione vittimistica: c'è del potere nel linguaggio anche per chi è debole, per chi finge di arrendersi per uno scopo, e così facendo rimarca tutta la visibilità della propria posizione genuflessa, della

propria esistenza. La stessa espressione si ripresenta nei campi, dove “*lo siento*” equivale a scusarsi per la propria esistenza, per il proprio stato di minorità, rinegoziando strategicamente la propria invisibilità di fronte al pericolo (incarnato, in questo caso, da Mr. Buford e dalla sua sorveglianza nei campi):

And yet it's not only so in the nail salon, Ma. In those tobacco fields, too, we said it. “Lo siento,” Manny would utter as he walked across Mr. Buford's field of vision. “Lo siento,” Rigo whispered as he reached to place a machete back on the wall where Buford sat ticking off numbers on a clipboard. “Lo siento,” I said to the boss after missing a day when Lan had another schizophrenic attack and had shoved all her clothes into the oven, saying she had to get rid of the “evidence.” “Lo siento,” we said when, one day, night arrived only to find the field half harvested, the tractor, its blown-out engine, sitting in the stilled dark. [...] How the day after, we began work not with “Good morning” but with “Lo siento.” The phrase with its sound of a bootstep sinking, then lifted, from mud. The slick muck of it wetting our tongues as we apologized ourselves back to making our living. Again and again, I write to you regretting my tongue. (p. 92)

La “miriade comunicativa” prende la forma di un'alleanza di lavoratori dal *background* etnico e di vita differente, e l'immagine della vita nei campi che Little Dog ci dona – denunciandone la condizione di stenti – è quella di un'alleanza nella differenza, di uomini che trasversalmente si uniscono per azionare la macchina della sopravvivenza, una forma se si vuole di *strategic essentialism* di classe, dove il collante comunitario è uno: la fame. Il “noi” familiare e comunitario usato in precedenza per descrivere gli immigrati di discendenza vietnamita abbraccia anche questi uomini di etnia e lingue diverse: ancora una volta Vuong scavalca un'idea di romanzo etnico concentrata solo sul documentarismo del *native informant*, presentandoci invece un'alleanza interetnica di subalterni uniti nelle loro “vite precarie”, dove l'unica forma di resistenza possibile è il reciproco riconoscimento del proprio

sfruttamento. Questi *guided-tours* nella vita dei subalterni disegnati da Little Dog contrastano apertamente una lettura esotizzante o pietosa del dolore, e nel percorso di formazione del protagonista sono i luoghi deputati all'apprendimento della cura, dell'empatia e della resistenza relazionale, come mi sembra sia perfettamente espresso da Little Dog quando afferma:

What I wanted to say to them, as I rode away, and also the next morning, all mornings is what I want to say to you now: *Sorry*. Sorry that it would be so long before they would see their loved ones, that some might not make it back across the desert border alive, taken by dehydration and exposure or murdered by drug cartels or the right-wing crack militia in Texas and Arizona. *Lo siento*, I wanted to say. (p. 93)

In un rovesciamento di posizioni, è l'autore, colui che ha quantomeno il potere della voce e della scrittura, che vorrebbe chiedere scusa alla sua comunità di subalterni. La discussione intavolata sulla relazionalità tra uomini nella vita dei campi mi permette ora di passare al secondo fondamentale intervento che Vuong attua sul genere *coming of age*: è proprio tra i campi che Little Dog comincerà una storia d'amore e di scoperta con Trevor, il nipote di Mr. Buford, morto a ventidue anni per overdose di Fentanyl. Il loro rapporto è posto al centro letterale e figurato del romanzo: il risveglio della propria consapevolezza sessuale, una tappa fondamentale nel percorso psicologico di un individuo, è del resto uno dei tropi cari ai romanzi *coming of age* contemporanei, che nell'ambito della rappresentazione di soggettività *queer* prendono il nome di “*coming out novel*”.⁹⁶ È mia intenzione dimostrare come il concetto di *coming out* nel romanzo sia allargato e risemantizzato ben oltre la mera figurazione di un tropo, in connessione all'idea di *closet* come un luogo nevralgico in cui emerge il circuito di potere e conoscenza. La struttura confessionale della “lettera impossibile”

⁹⁶ Lies Xhonneux, “The Classic Coming Out Novel: Unacknowledged Challenges to the Heterosexual Mainstream”, *College Literature* 39.1 (2012), pp. 94-118.

può essere del resto preliminarmente associata al *coming out* inteso come uno *speech act* in cui un parlante rivela il proprio segreto ad un interlocutore.

Nel testo incontriamo pur tuttavia un *coming out* da manuale. Nella scena in cui Little Dog rivela alla madre per la prima volta il suo orientamento sessuale, egli non se la sente di adottare termini patologizzati e dispregiativi come omosessuale o *queer*, ma sceglie di enunciare la sua confessione al negativo, annunciando “I don’t like girls” (p. 130). Vuong inserisce in questo contesto affettivamente carico una riflessione sulla lingua che in breve restituisce e sintetizza il nesso tra la storia imperialista francese e la violenza omofoba. Questa riflessione sul linguaggio riecheggia un’analisi di stampo foucaultiano sul nesso tra linguaggio, potere e sessualità:

I didn’t want to use the Vietnamese word for it—pê-đê—from the French pédé, short for pedophile. Before the French occupation, our Vietnamese did not have a name for queer bodies—because they were seen, like all bodies, fleshed and of one source—and I didn’t want to introduce this part of me using the epithet for criminals. (p. 130)

La risposta della madre, confusa e preoccupata delle conseguenze violente che l’esibizione dell’identità del figlio potrebbe causargli, è di rigetto e panico: nella sua risposta emerge una visione omofoba che fa collimare travestitismo, identità di genere e orientamento sessuale, affermando che “They kill people for wearing dresses. It’s on the news. You don’t know people. You don’t know them” (p. 130). Tale preoccupazione fa eco ai continui inviti al figlio di tenere un basso profilo e non attirare l’attenzione degli americani: “don’t draw attention to yourself. You’re already Vietnamese” (p. 219). Per i rifugiati vietnamiti, difficilmente integrati nel tessuto americano e obbligati a vivere una condizione di costante alienazione e precarietà, l’invisibilità è una strategia di sopravvivenza da praticare per non essere annichiliti dallo sguardo bianco e dalla violenza razziale. È Vuong stesso che rintraccia

nel nascondimento come strategia di sopravvivenza la medesima “epistemologia della segretezza” alla base dell’idea di *closet*⁹⁷ per le persone *queer*: entrambe le forme di strategia sono rivolte alla sopravvivenza di soggetti minoritari nel momento in cui essi entrano in contatto con una “phobic majoritarian public sphere”.⁹⁸ Nella descrizione di un episodio della sua infanzia, dove una donna scambia il giovane Little Dog come figlio adottivo di Rose, l’autore descrive la circostanzialità del *passing* razziale, usando l’idea di *outing*:

When we arrived in America in 1990, color was one of the first things we knew of yet knew nothing about. Once we stepped inside our one-bedroom apartment in the predominantly Latinx neighborhood on Franklin Avenue that winter, the rules of color, and with it our faces, had changed. Lan, who, back in Vietnam, was considered dark, was now lighter. And you, Ma—so fair you would “pass” for white, like the time we were in the Sears department store and the blond clerk, bending down to stroke my hair, asked you whether I was “yours or adopted.” Only when you stuttered, your English garbled, gone, head lowered, did she realize her mistake. Even when you looked the part, your tongue outed you. (p. 51-52)

⁹⁷ La mia visione del *coming out* come *speech act* e del *closet* come spazio epistemico e struttura di contenimento di identità minoritarie ritenute abiette è mutuata dal lavoro seminale di Eve Kosofsky Sedgwick in *Epistemology of the Closet*. La critica espande una concezione monolitica e stereotipata del *closet* connettendolo ad una serie di relazioni binarie significative alla base della definizione e del mantenimento dell’egemonia dell’identità eterosessuale: “The modern crisis of homo/heterosexual definition has affected our culture through its inefaceable marking particularly of the categories of secrecy/disclosure, knowledge/ ignorance, private/public, masculine/feminine, majority/minority, innocence/initiation, natural/artificial, new/old, discipline/terrorism, canonic/noncanonic, wholeness/decadence, urbane/provincial, domestic/foreign, health/illness, same/different, active/passive, in/out, cognition/paranoia, art/kitsch, utopia/apocalypse, sincerity/sentimentality, and voluntarity/addiction”. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990), p. 8.

⁹⁸ Muñoz, *Disidentifications*, p. 4.

Restare nel *closet*, quando l'elemento pericoloso è la propria etnia, inscritta sulla pelle e quindi impossibile da celare nella sua ipervisibilità, non è un'opzione: tenere un basso profilo, nella speranza di non attirare l'attenzione, si rivela una mera congettura che si sgretola contro il muro delle relazioni razziali, tanto in Vietnam (dove Rose ha la pelle più bianca dei suoi connazionali, segno tangibile della sua discendenza da un soldato bianco, per cui paga le conseguenze in frequenti atti di bullismo) che in America, dove è la propria lingua imperfetta a rivelare la propria condizione di straniero. La scelta di chiamare il narratore "Little Dog" è oggetto delle stesse ansie di nascondimento, e dello stesso tentativo di adattamento alla sopravvivenza, che abitano il quotidiano dei rifugiati; il narratore offre una spiegazione "interna" al testo del suo *nickname*:

I have and have had many names. Little Dog was what Lan called me. What made a woman who named herself and her daughter after flowers call her grandson a dog? A woman who watches out for her own, that's who. As you know, in the village where Lan grew up, a child, often the smallest or weakest of the flock, as I was, is named after the most despicable things: demon, ghost child, pig snout, monkey-born, buffalo head, bastard—little dog being the more tender one. Because evil spirits, roaming the land for healthy, beautiful children, would hear the name of something hideous and ghostly being called in for supper and pass over the house, sparing the child. To love something, then, is to name it after something so worthless it might be left untouched—and alive. A name, thin as air, can also be a shield. A Little Dog shield. (p. 18)

Una spiegazione simile ricalca, più o meno volontariamente, uno dei tropi rintracciabile in numerosi romanzi *Asian American*: quello della "rinominazione" di infanti con nomignoli-talismano che li proteggano da spiriti malevoli; se da un lato Vuong simula un inserto degno di un *native informant* che pare spiegare un dettaglio curioso agli occhi dei lettori non vietnamiti, seducendo il loro sguardo con il fascino dell'esotismo, dall'altro la scelta di rinominare il

proprio alter ego risponde alle esigenze del genere autofinzionale. E non solo: nel caso del soprannome animale di Vuong mi pare possibile riallacciare la sua origine implicita ad una poesia presente in *Night Sky with Exit Wounds* dal titolo “Headfirst”.

Questo movimento speculativo, che mi porta a mettere le due opere a confronto, mi è proprio suggerito dall’affermazione nel romanzo che il narratore “ha avuto molti nomi”, rimanendo pur tuttavia fattualmente *nameless* per l’inezienza del romanzo: vedo nell’atto di *self-naming* di Ocean Vuong l’ennesimo lavoro di complessificazione del genere autobiografico, che porta critici e lettori a chiedersi se Little Dog è a tutti gli effetti Ocean Vuong (in un invito alla lettura autobiografica provocatoriamente invocato dall’autore). Il componimento, tra i più citati della raccolta, vede l’autore incarnare la voce della propria madre come *poetic persona*, e l’idea “di un piccolo cane” pare essere partorita qui, tra questi versi, nel suo stato germinale: “When they ask you / where you’re from, / tell them your name / was flashed from the toothless mouth / of a war-woman. / That you were not born / but crawled, headfirst— / into the hunger of dogs. My son, tell them / the body is a blade that sharpens by cutting” (p. 54-55). A fare da contraltare al nome scelto dalla madre e dalla nonna, troviamo nel romanzo un episodio di *naming* paterno “I was placed in my father’s arms and the shaman whispered the name he had given me. It means Patriotic Leader of The Nation” (p. 20); sebbene Vuong non traduca esattamente l’equivalente vietnamita del soprannome, commenta estensivamente e ironicamente le implicazioni del nome scelto dal padre: “‘My son will be the leader of Vietnam’, he shouted. But in two years. Vietnam—which, thirteen years after the war and still in shambles—would grow so dire that we would flee the very ground he stood on” (p. 21). Attraverso questo gioco di prospettive multiple, l’autore articola una verità linguistica niente affatto banale, soprattutto in un contesto narratologico in cui il nominare rimanda ai processi di attribuzione di significato del romanzo stesso: i nomi non solo significanti arbitrari, ma in essi sono riflesse le aspettative, i destini, e il sistema di valori di chi nomina.

Se il nome scelto dalla nonna è uno scudo, quello della madre un monito, quello paterno sottolinea invece l'intimo legame di Little Dog come figlio di una guerra nient'affatto conclusa.

Come accennato dalla citazione precedente, anche Lan, la nonna del narratore, ha rinominato se stessa. Little Dog fornisce un resoconto degli eventi accaduti in Vietnam dove Lan, in un atto di trasgressione materna (ancora una volta il movente è la sopravvivenza) cambia nome in "Laang, Orchid" (p. 40), il nome di un fiore:

Lan the name she gave herself, having been born nameless. Because her mother simply called her *Seven*, the order in which she came into the world after her siblings. It was only after she ran away, at seventeen, from her arranged marriage to a man three times her age, that Lan named herself. One night, she brewed her husband a pot of tea, dropping a pinch of lotus stems to deepen his sleep, then waited till the palm-leaf walls shivered with his snoring. Through the flat black night, she made her way, feeling one low branch after another. (p. 38)

In un certo senso anche la nonna, con il suo *renaming* e con la sua fuga da un matrimonio combinato, sta facendo un *coming out*, uscendo metaforicamente dalle dinamiche patriarcali: la reazione familiare alla sua fuga sarà il rifiuto e l'ostracizzazione (esattamente come succede alle persone *queer* quando rivelano la propria identità nella società eteronormativa), e Lan sarà costretta a prostituirsi ai soldati americani per sopravvivere.

La messa in scena all'interno dell'economia del romanzo di questa varietà di atti di *renaming* può essere inquadrata come un ulteriore tentativo di sabotare il mimetismo realista dell'autobiografia, ponendo in *foreground* la dimensione testuale e metareferenziale del romanzo: rendere la scelta del nome una "questione" tematizzata, con una propria discernibile logica interna, denaturalizza il processo stesso di nominazione riconducendolo alla sua dimensione di scelta volontaria. Little Dog, in un inserto su Duchamp apparentemente non connesso alla questione della rinominazione, afferma: "I'm thinking now of Duchamp, his infamous 'sculpture'.

How by turning a urinal, an object of stable and permanent utility, upside down, he radicalized its reception. By further naming it *Fountain*, he divested the object of its intended identity, rendering it with an unrecognizable new form” (p. 199). Il contesto di questa inserzione quasi saggistica sul rapporto tra nome e identità è in realtà emotivamente devastante: Little Dog riflette su come il cancro stia alterando profondamente il corpo della nonna, che in breve incenerirà il suo corpo come la parola *dying* si tramuta per sottrazione in *dead* (p. 199). Alla fine di questa sezione afferma: “Before Lan’s illness, I found this act of malleability to be beautiful, that an object or person, once upturned, becomes more than its once-singular self. This agency for evolution, which once made me proud to be the queer yellow faggot that I was and am, now betrays me” (p. 199). Ecco che Vuong, riportando la pluralità di nomi dispregiativi imposti da altri, mette in guardia sulla presunta liberazione associata alla pluralità, e ai rischi insiti nella condizione di *outing*: Little Dog ha avuto tanti nomi, e questi non sono stati scelte autonome ma sono il frutto di un esercizio di controllo sociale omofobo che ostracizza le identità *queer* come abiette. Allo stesso modo, il romanzo da lui scritto è una forma di *outing* che egli compie sulla storia della sua gente: la riflessione di Duchamp afferma dunque il potere trasformativo della lingua, la capacità del linguaggio di inflettere la percezione della realtà.

L’esercizio di etichettatura eteronoma a cui allude non può che ricordare la stessa sorte che gli autori etnici vivono nell’editoria, e agli occhi del pubblico di lettori: tale fenomeno è oggetto di ironia da parte di Vuong nella poesia “Not Even”, pubblicata in *Time Is a Mother*. Qui Vuong scrive: “Hey. / I used to be a fag now I’m a checkbox. / The pen tip jabbed in my back, I feel the mark of progress [...] I used to be a fag now I’m lit. Ha” (p. 35). Se da un lato lo scrittore si riappropria con una certa nonchalance dell’insulto omofobo, per cui a primo impatto parrebbe quasi suggerire la dimensione antiomofoba della normalizzazione di questa parola, usandolo come un descrittore depotenziato della sua storia di oppressione, egli ne sottolinea invero la dimensione repressa e

feticizzata. Designata nei versi di Vuong è la possibilità che un tale termine possa essere oggetto di una sorta di feticismo linguistico simile al feticismo della merce: Vuong ci dice con arguzia che tale *identity marker* è solo uno tra i tanti in cui essere incasellato per il mercato letterario, pronto a eludere o a mercificare la realtà dolorosa dell'omofobia in favore di una storia che spunti tutte "le caselle" della logica dell'inclusione. Tale "messa in moda del dolore" è tutta racchiusa nel verso "la punta della penna conficcata nella schiena, sento la traccia del progresso"; nella sua ambiguità (non sappiamo appunto chi muove la penna come un coltello) Vuong dice due cose: da un lato, riferisce come sia comunemente considerato un tratto progressista il rendere visibile e protagonista il dolore *queer* (in maniera a dir poco autocompiaciuta da parte del mercato culturale), e dall'altro, sta descrivendo la possibilità che il suo romanzo *queer* si sia mosso nel medesimo solco da lui denunciato, nella medesima ottica di produttività e mercificazione del personale vissuto traumatico a favore della voracità del pubblico. Volendo estendere i limiti della metafora giocando sulla polisemia, possiamo affermare che "il progresso" è anche un modo di descrivere il tratto della penna sul foglio, della penna sulla carne, il suo progredire nella resistenza del corpo.⁹⁹ Nei versi successivi, dal tono sarcastico, egli dipinge, mimando la scrittura delle *stage direction* teatrali, il microcosmo sociale di un *party* a Brooklyn: "Once, at a party set on a rooftop in Brooklyn for an 'artsy vibe,' a young woman said, sipping her drink, *You're so lucky. You're gay plus you get to write about war and stuff. I'm just white.* [Pause.] *I got nothing.* [Laughter, glasses clinking.]" (p. 35). In versi simili, è evidenziato come negli ambienti artistici ci sia una vera e propria ossessione per l'etichettatura, una banalizzazione capitalistica delle

⁹⁹ In un verso successivo della stessa poesia egli afferma: "I can say it was gorgeous now, my harm, because it belonged to no one else" (p. 37); la glorificazione del dolore nella letteratura autofinzionale, vissuta dall'autore a questo punto della sua carriera come un *selling out*, tinge di nostalgia una dimensione privata del dolore che Vuong non può più vivere.

politiche dell'identità, e un soggetto come Vuong, che pur vive sulla propria pelle le conseguenze del razzismo sistemico e dell'omofobia dilagante, può essere addirittura oggetto di invidia da parte degli artisti che vedono nell'identità subalterna qualcosa di accessorio e sfruttabile secondo le logiche capitaliste.

Per quanto, come ho cercato di dimostrare, il capitale razziale sia a tutti gli effetti una risorsa su cui investire, risulta chiaro che il prezzo da pagare nel quotidiano per le persone razzializzate sia ben altro, ben alto: il presunto privilegio simbolico che spetterebbe alle minoranze etniche e sessuali si arresta al solo livello superficiale della rappresentazione, senza implicare nessun cambiamento trasformativo delle condizioni di esistenza materiali. È ciò che la voce di Vuong mi sembra suggerire quando descrive la trasformazione del dolore in oro come un processo alchemico e mitico, attivato dal “tocco di Mida” della mano dell'autore: “Because everyone knows yellow pain, pressed into American letters, turns to gold / Our sorrow Midas-touched. Napalm with a rainbow afterglow [...] I'm trying to be real but it costs too much” (p. 36). In questa poesia, che vede l'autore ancora più abituato e forse più cinicamente stanco di partecipare alle regole costitutive del campo letterario, egli mette sotto scrutinio anche il proprio atteggiamento nei confronti della nuova fama ottenuta e della sua identità apertamente *queer*, proprio grazie alla messa in parola del silenzio vietnamita: nel verso appena citato, il riferimento all'alone arcobaleno del napalm ci ricorda il nesso tra identità vietnamita e identità *queer* riconosciuto nell'identità pubblica dell'autore; il contesto della festa à la Gatsby, in questo caso, funziona come drammatizzazione della dimensione eminentemente sociale e pubblica dell'identità autoriale, in cui i meccanismi di interpellazione, e il nesso potere-conoscenza delineato dal paradigma del *closet*, sono ingranditi come sotto una lente. L'arcobaleno richiamato come “afterglow” pare alludere al processo di *mainstreaming* delle identità *queer*, addomesticate ad uso e consumo di un pubblico ampio dalla strategia del cosiddetto

rainbow-washing.¹⁰⁰ L'autore quasi autodenuncia il costo del suo successo descrivendolo come un fallimento personale ed etico: nuovamente siamo davanti allo smantellamento performativo della propria *persona* autoriale, "My failure was that I got used to it. I looked at us, mangled under the *Time* / photographer's shadow, and stopped thinking, *get up, get up* / I saw the graveyard steam in the pinkish dawn and knew the dead were still / breathing. Ha. / If they come for me, ~~take me home~~ take me out" (p. 36); Vuong, nel suo ricorso quasi derridiano alla barratura grafica, restituisce tutta la dimensione di riemersione del rimosso, di *hauntedness* da parte dei propri morti che non si estinguono: il ritorno "a casa" è impossibile per chi ha deciso di *telling on others*, di violare il segreto intimo della propria comunità. La riflessione sulla fotografia, che coinvolge tanto la posa tipica della fotografia d'autore (il riferimento al *Times*) che le foto dei cadaveri vietnamiti, è in perfetto parallelismo con le intenzioni dell'autore di cui ho discusso nel primo capitolo, a proposito della copertina di *Night Sky*: se il suo intento dichiarato era quello di offrire una rappresentazione alternativa e non vittimizzante dei corpi vietnamiti, qui sembra invece ammettere di aver deluso e disatteso le sue stesse intenzioni.

Nei versi dal tono diretto e disilluso di "Not Even", l'autore vietnamita americano sembra aggredire criticamente il suo stesso lavoro, offrendo una perfetta sinossi stereotipata di *On Earth We're Briefly Gorgeous* sostituendo la figura di Trevor con quella di un altro ragazzo morto di overdose: "What if it was meant this way: the mother, the lexicon, the line of cocaine on the mohawked boy's

¹⁰⁰ Mi riferisco con questo termine a quella forma di *brand activism* capitalista che vede nell'investimento di tropi legati all'omosessualità, o alle identità dello spettro *queer* in generale, una strategia di successo per accaparrarsi una consistente fetta di pubblico: da un lato una maggiore rappresentazione di storie e identità *queer* interpella le minoranze sotto il segno dell'inclusione; dall'altro, ciò avviene al costo di una visione edulcorata e non perturbante, quella che si direbbe una visione "omonormativa" delle persone *queer*, che possa fare breccia in un pubblico eterosessuale/eteronormativo che vede nella maggiore inclusione (solo nominale) la manifestazione di una mentalità progressista.

collarbone in an East Village sublet in 2007?”. Questa sostituzione è a mio parere un gioco sulla replicabilità di una formula romanzesca, un secondo tentativo di giocare con le *draft* possibili del romanzo: nel citare gli elementi costitutivi del suo romanzo d’esordio *with a difference* l’autore designa la possibilità di *misreading* da parte dei lettori, e al contempo ostenta sulla pagina come la sua carriera di scrittore ponga le basi su di un atto di auto-mitologizzazione del proprio vissuto. La poesia si conclude citando il titolo della raccolta, “Enough. / Time is a Mother” (p. 37), meditando sul lutto materno e ripetendo il debito che il poeta ha nei confronti di sua madre, evocando sulla pagina l’idea del parto dal corpo morto della madre: “I caved and decided it will be joy from now on. Then everything opened. The / lights blazed around me into a white weather / and I was lifted, wet and bloody, out of my mother, screaming / and enough” (p. 38).

Riallaccio ora l’immagine dell’uscita dal corpo materno con la scena del *coming out* di Little Dog per esemplificare come i processi di *coming out* all’interno del romanzo non si limitino alla sola rivelazione dell’identità omosessuale dell’autore. Alla confessione di Little Dog segue a tutti gli effetti uno speculare *coming out* da parte di Rose in cui rivela dell’aborto a cui è stata costretta da suo marito e dalla sua famiglia nel 1986, quando la povertà causata dalla guerra americana in Vietnam rendeva impossibile crescere un figlio. Cito il passo per esteso, omettendo alcuni dettagli minori:

We were exchanging truths, I realized, which is to say, we were cutting one another. [...] You once had a son growing inside you, a son you had named, a name you won’t repeat. The son inside you started to move, his limbs running the circumference of your belly. And you sang and spoke to him, like you did to me, told him secrets not even your husband knew. You were seventeen and back in Vietnam, the same age I was sitting across from you. [...] “At the hospital, they gave me a bottle of pills. I took them for a month. To be sure. After a month, I was supposed to release it—him, I mean.”

I wanted to leave, to say stop. But the price of confessing, I learned, was that you get an answer. [...] With only Novocain injected between your thighs, the nurses went in with a long metal instrument, and just “scraped my baby out of me, like seeds from a papaya.” It was that image, its practical mundanity, the preparation of fruit I have seen you do a thousand times, the spoon gliding along the papaya’s flesh-orange core, a slush of black seeds plopping into the steel sink, that made it unbearable. I pulled the hood of my white sweater over my head. “I saw him, Little Dog. I saw my baby, just a glimpse. A brownish blur on its way to the bin.” (pp. 133-136)

La rivelazione di questo segreto da parte di Rose, che ci dona uno spaccato del Vietnam post-bellico, è un *coming out* in risposta ad un *coming out*: la reciprocità dello scambio di segreti decentra lizza la rivelazione dell’identità omosessuale di Little Dog come elemento focale, e inserisce nel testo una versione eterosessuale del *closet* sostanziato in un circuito di scambio di informazioni segrete; è curioso come Little Dog non si sia limitato a riportare solo la reazione della madre al suo *coming out*, ma abbia riportato la sua propria resistenza davanti alla confessione materna. Una scena simile fa da controcanto all’epistola a cui la madre non potrà mai rispondere, riportando sulla pagina le sue parole, la sua voce, l’intensità del suo vissuto, per quanto sempre filtrata dagli occhi del figlio. Come a proposito dei fumi tossici del salone avevo alluso alla connessione tra il complesso militare-industriale e la vita degli immigrati in America, anche qui possiamo parallelamente affermare che l’aborto di Rose, oltre le pressioni circostanziali del marito, è stata una scelta imputabile alle conseguenze disastrose dell’intervento militare in Vietnam. Little Dog può vivere in America grazie alla guerra, mentre suo fratello è dovuto morire: come affermato da Rose nella sua confessione “Unlike your brother, [...] you were not born until we knew you’d live” (p. 134).

La storia del fratello mai nato di Little Dog è un *reminder* di una storia di formazione interrotta proprio a causa dell’interventismo americano nel sud-est asiatico. Allo stesso modo, la morte prematura di

Trevor all'interno del romanzo agisce come perturbazione di una storia di formazione tradizionale, un *becoming* mancato. Il ritratto che Little Dog ci dà di Trevor decostruisce il suo ruolo di amante all'interno del romanzo rivelandone la natura di personaggio testuale a cui viene affidato un ruolo, un'eccedenza di significato. Agli occhi del narratore autofinzionale egli ha la funzione di un'allegoria del Vietnam:

He grabbed the WWII army helmet off the floor and put it back on, the one he was wearing the day I met him. I keep seeing that helmet—but this can't be right. This boy, impossibly American and alive in the image of a dead soldier. It's too neat, so clean a symbol I must have made it up. And even now, in all the pictures I looked through, I can't find him wearing it. Yet here it is, tilted to hide Trevor's eyes, making him seem anonymous and easy to look at. I studied him like a new word. (pp. 102-103)

L'elmo che Trevor indossa per tutto il romanzo, fattualmente un cimelio della Seconda guerra mondiale, è un *displacement* del Vietnam; nel descriverlo come un *motif* lo scrittore pone sotto pressione il mimetismo autobiografico, facendolo implodere. Trevor è dichiaratamente un simbolo perfettamente impossibile, un'allegoria, il personaggio di un libro che “incarna” qualcosa, il perfetto coprotagonista di un *coming of age* a tematica omosessuale e destrutturazione del modello del *white savior*. Non è un caso che l'autore connoti il ritratto di Trevor ricorrendo ad elementi teatralizzanti, sottolineando la facilità con cui la sua figura “si lascia guardare” e studiare come una parola: l'elmo è descritto alla stregua di un oggetto di scena, impossibile da rintracciare nelle foto ma assolutamente presente nelle memorie di Little Dog, e l'ironia per la quale Trevor è “effettivamente” un personaggio emerge in primo piano, come una spia testuale che attraverso la sua natura *on the nose* interrompe il processo di identificazione del lettore con il narratore, sfiduciando una lettura che posizioni il testo come autobiografia.

Un'altra scena di *coming out* (stavolta negato) all'interno del romanzo riguarda proprio Trevor. Alla fine della seconda sezione del romanzo, che spinge ancora di più il suo aspetto lirico presentando

veri e propri frammenti poetici frammisti alla prosa (come avevo già anticipato nell'analisi della poesia "On Earth We're Briefly Gorgeous", riletta come preludio al romanzo omonimo), Little Dog racconta di una crisi di panico di Trevor; la narrazione è in seconda persona, quasi che il narratore stesse interpellando se stesso allo specchio, e il legame tra le *vignettes* è spesso grammaticalmente labile, saldato perlopiù dalla ripetizione anaforica del nome di Trevor all'inizio dei paragrafi:

[Trevor] who knocked on your window at three in the morning, who you thought was smiling until you saw the blade held over his mouth. *I made this, I made this for you*, he said, the knife suddenly in your hand. Trevor later / on your steps in the grey dawn. His face in his arms. *I don't wanna*, he said. His panting. His shaking hair. The blur of it. *Please tell me I am not*, he said through the sound of his knuckles as he popped them like the word *But But But*. And you take a step back. *Please tell me I am not*, he said, *I am not / a faggot. Am I? Am I? Are you?* (p. 155)

A differenza di Little Dog, che si dimostra autoconsapevole della sua identità, e addirittura cerca la parola migliore per comunicare alla madre la propria omosessualità facendo *code-switching*, Trevor vive la sua identità con terrore: egli non ha le parole per definirsi, e in lui i codici sociali della mascolinità egemone sono conficcati graniticamente. In una delle scene in cui viene descritta l'intimità tra i due ragazzi, in particolare nell'unico tentativo in cui Trevor cerca di lasciarsi andare, provando a farsi penetrare da Little Dog (invertendo la dinamica usuale per la quale era Trevor a penetrare il narratore), egli ha una simile reazione di panico, sintomo dell'omofobia interiorizzata che attanaglia il ragazzo:

"I can't. I just—I mean..." He spoke into the wall. "I dunno. I don't wanna feel like a girl. Like a bitch. I can't, man. I'm sorry, it's not for me—" He paused, wiped his nose. "It's for you. Right?" I pulled the covers to my chin. I had thought sex was to breach

new ground, despite terror, that as long as the world did not see us, its rules did not apply. But I was wrong. (p. 120)

Trevor rimarrà nel *closet* fino alla morte: il suo *coming out* mancato e tragicamente realistico sfibra la convenzionalità associata al *coming out novel* e infesta il testo come un fantasma. Il potere trasformativo del rapporto tra Little Dog e Trevor, che per un breve periodo riescono a unirsi, così diversi per atteggiamento, etnia, e vissuto, eppure reciprocamente casa per l'altro durante gli anni formativi dell'adolescenza, riesce a portare fuori dal *closet* solo Little Dog. Dalla posizione del presente, a formazione “conclusa”, lo scrittore può lucidamente definire cosa significa “essere nel *closet*” mentre ricorda Trevor: nella sua definizione troviamo un allargamento progressivo di spazi che per entrambi hanno rappresentato al contempo luoghi di repressione e di possibilità di esplorazione, in una rielaborazione dal potenziale utopico degli spazi del *closet* come sito di resistenza oltre che di repressione:

He was white, I never forgot this. He was always white. And I knew this was why there was a space for us: a farm, a field, a barn, a house, an hour, two. A space I never found in the city, where the tenement apartments we lived in were so cramped one could tell when a neighbor had a stomach flu in the middle of the night. To hide here, in a room in a broken-down mobile home, was, somehow, a privilege, a chance. He was white. I was yellow. In the dark, our facts lit us up and our acts pinned us down. (pp. 111-112)

Il loro rapporto, per quanto temporalmente breve, spazi estivi e ripari nell'ombra, sarà comunque necessario alla piena affermazione dell'Io dello scrittore. Attraverso lo sguardo di Trevor, Little Dog apprende una strada per uscire dall'invisibilità, ad esigere dalla vita più della sopravvivenza: “It felt like an appalling second chance, to be wanted again, in this way” (p. 205). Nelle pagine conclusive del romanzo, ricordando un momento di tenerezza con Trevor, Little Dog si lancia in una descrizione lirica di un tramonto, occasione

per riflettere sulla caducità della bellezza e della sopravvivenza, e di ritrarre Trevor ancora in vita:

I think of the time Trev and I sat on the toolshed roof, watching the sun sink. I wasn't so much surprised by its effect—how, in a few crushed minutes, it changes the way things are seen, including ourselves—but that it was ever mine to see. Because the sunset, like survival, exists only on the verge of its own disappearing. To be gorgeous, you must first be seen, but to be seen allows you to be hunted. (p. 238)

Trevor, “the hunter [...] the carnivore, the redneck” (p. 155), colui per il quale il divenire interrotto è reso eterno dalla narrazione di Little Dog, che cerca di rimemorare con sforzo contro la corrente della Storia e del dolore delle sue ferite, ha permesso ad Ocean Vuong di poter raccontare la storia di liberazione di Little Dog: la sua presenza, simbolica o fattuale che sia, è un fondamentale pilastro all'interno del romanzo *coming of age*, che ci ricorda come nell'America eteronormativa, patriarcale e capitalista la sopravvivenza sia una lotta continua, anche per coloro che hanno il privilegio di essere bianchi. In queste pagine spero di aver gettato la luce sulla rilevanza di *On Earth We're Briefly Gorgeous* come romanzo capace di saldare insieme una pluralità di prospettive sull'America contemporanea, proprio in virtù della sua architettura formale complessa. Come membro della *generation 1.5* di immigrati vietnamiti, l'autore ha realizzato un testo che decentra l'egemonia del discorso statunitense sulla guerra in Vietnam, e che articola una critica serrata della vita in America per diverse soggettività minoritarie, in una prospettiva intersezionale: se l'enfasi sulla realtà traumatica per gli immigrati vietnamiti non è un elemento originale e isolato della letteratura *Vietnamese American*, Ocean Vuong ha il merito di aver superato i limiti di una narrazione trauma-centrica, trovando una forma capace di mettere in discussione i limiti della letteratura etnica, restituendo ai lettori le ragioni profonde del protagonismo dei *racialized others*. Il romanzo non mette in scena, in definitiva, una scrittura come *healing process*: il racconto

è costantemente minato da un senso di fallimento comunicativo esibito dall'autore, che assume un valore politico, come abbiamo visto, in quanto spinge lettori e critici a interrogare gli squilibri di potere che hanno reso le voci diasporiche e immigrate visibili solo a patto della propria reificazione.

4. *TIME IS A MOTHER*

1. *Lutto privato e collettivo*

Attorno all'ultimo lavoro pubblicato da Ocean Vuong, la raccolta di poesie *Time Is a Mother* (2022), pare essersi cristallizzata tra i lettori l'idea che i componimenti in essa contenuti trattino perlopiù della perdita della madre dell'autore, venuta effettivamente a mancare nel novembre del 2019. Questa "mitologia del figlio in lutto" è una conseguenza del consapevole investimento autobiografico da parte dell'autore descritto nei capitoli precedenti, ed è divenuta una lente distorcente attraverso la quale il pubblico legge le sue opere. Non vi è niente di innatamente negativo in ciò: a tutti gli effetti Vuong è un figlio che tenta di elaborare il lutto materno attraverso la scrittura, come attestato soprattutto dal ventisettesimo e penultimo componimento della raccolta intitolato "Dear Rose". Tuttavia, vista la pluralità di temi e di operazioni che l'autore attua nel suo laboratorio poetico, e considerando l'ottica decostruttiva nella quale ho inquadrato il corpus di opere di Vuong in questa ricerca, far equivalere l'intera raccolta alla sola elegia per la madre risulta una semplificazione del suo lavoro. Concepire la scrittura poetica meramente come un'operazione catartica, che risolve i conflitti emotivi offrendo una risoluzione ideale sulla pagina, è quanto più lontano ci sia dall'effettivo approccio del poeta vietnamita americano alla scrit-

tura. Come ho dimostrato nei capitoli precedenti, lo *storytelling* di Vuong predilige la tematizzazione del conflitto e della crisi, trascinando in maniera produttiva le aporie e gli aspetti ambivalenti all'interno dei suoi testi: il ciclico ritorno dei versi di Vuong sul livello metareferenziale, alludendo apertamente all'atto scrittoriale e alla posizione autoriale, è stato inquadrato come strategia di matrice decostruttiva e postmoderna che enfatizza la natura artificiale del testo, nel tentativo di porre l'attenzione sulla mercificazione della vita minoritaria.

L'autoconsapevolezza espressa da Vuong, la sua inchiesta sul potere del linguaggio di catturare e rappresentare la realtà, smontano dall'interno una visione romanticizzata della scrittura: *Time Is a Mother* è in piena continuità con le opere precedenti, continuando il corpo a corpo dello scrittore con le aspettative e le limitazioni associate alla letteratura commercialmente riconosciuta come etnica.

L'identificazione totale della raccolta con l'esperienza della perdita della madre sembra deliberatamente provocata dall'aver scelto come titolo l'espressione *Il Tempo è una Madre*. Volendo ammettere che si tratti di un libro in cui il lutto ha sicuramente una rilevanza fondativa all'interno dei testi, è necessario prendere atto delle differenti declinazioni del lutto nei componimenti: la dimensione personale e privata del lutto dell'autore si interseca insistentemente e ripetutamente con aspetti sociali, comunitari e generazionali del lutto. È l'autore stesso che in un'intervista per il *New Yorker*, rispondendo a una domanda relativa alla capacità di scrivere alla luce della morte della propria madre, dichiara:

It's interesting that there aren't that many explicit poems about her. I don't possess her death. She does. I experienced her dying, but I don't possess it. And so there's no poems depicting that moment. To me, it's abstracted toward grief. That's why poems are so great, because they're seeded in the mode of mythology. And so you can argue that these are myths of the experience of losing one's mother. I realize, looking at these poems, I've always been grieving and—and maybe it's specific to me, maybe it's something

this generation is very accustomed to. You go from 9/11 to the recession to the drug epidemic.¹

Rivedo nelle parole dell'autore la necessità di puntualizzare che la raccolta nel suo intero ha una portata più ampia della sola “mitologia del figlio in lutto”; di interesse è il ritorno dell'enfasi sull'idea di una mitologia personale, che ha costituito uno dei nodi fondamentali della mia interpretazione di *Night Sky with Exit Wounds*, nel suo intersecare la mitologia della guerra in Vietnam con il discorso mitico *tout court*. Anche in questo terzo lavoro di Vuong, dunque, continua l'indagine sul *mythmaking* come processo e sui limiti dell'autofiction etnica nello specifico. L'affermazione relativa all'incapacità di possedere la figura della madre, anche nella sua perdita, è in linea con la mia lettura del romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*, incentrata sulla problematizzazione della posizione del romanziere etnico che tenta di interrogare e smontare l'epistemologia del romanzo (e dell'autofiction) dall'interno. Il ritratto idiosincratico di Rose che Ocean Vuong dipinge nel suo lavoro in prosa continua anche in questa raccolta, come illustrerò nelle pagine seguenti. In questo terzo testo dell'autore, non figurano solamente le poesie che un figlio scrive sulla perdita della madre: la scrittura marcatamente filiale di Vuong, la cui fisionomia è stata ampiamente descritta e commentata nei capitoli precedenti, continua il suo movimento di espansione del genere memorialistico, presentando la vita dell'autore messa al servizio dell'Altro. I ventotto componimenti che compongono il macrotesto di *Time Is a Mother* sono artefatti che conservano la traccia del vissuto privato, enunciati da una voce marcatamente autofinzionale, decentrando pur tuttavia la singolarità dell'Io scrivente – complicando, in definitiva, il mito dell'autore come genio individuale, e la ricezione delle opere di Vuong come *enfant prodige* osservata nel primo capitolo.

¹ Hua Hsu, “Ocean Vuong is still learning”, *The New Yorker* (April 10, 2022) <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/ocean-vuong-is-still-learning>.

L'universalità della perdita della propria madre diventa un rito di passaggio comunitario, un terreno fertile di indagine, un'esperienza condivisa e comunicabile nel linguaggio, con la cognizione, ripetutamente allusa nei testi, che l'universalizzazione delle esperienze personali è un processo insidioso che rischia di silenziare e offuscare la vita delle minoranze. Il lutto di cui l'autore parla non è concepito in maniera tradizionale, nel susseguirsi di stadi potenzialmente successivi, così come la temporalità allusa dal titolo risulta ben lontana da una concezione lineare di progresso. Il titolo compare per esteso nel componimento intitolato “Not Even”, nei versi: “Enough // Time is a mother. // Lest we forget, a morgue is also a community center” (p. 37). Immediatamente, dunque, il poeta fa convergere la dimensione privata e comunitaria del lutto, affermando in maniera ironica che “anche un obitorio è un centro sociale”. L'aspetto comunitario si espande ulteriormente nei versi successivi, che presentano una riflessione sulla lingua vietnamita, reminiscente degli inserti quasi etnografici che costituiscono un *topos* della letteratura etnica: “In my language, the one I recall now only by closing my eyes, the word for *love* is *Yêu* // And the word for *weakness* is *Yêu*” (pp. 37-38). Il testo, rimarcando la distanza tra inglese e vietnamita, si configura come una spiegazione fatta dall'autore a un *outsider* della comunità vietnamita: da un lato, Vuong capitalizza sul proprio retaggio etnico auto-esotizzandosi,² facendo leva sulla differenza dall'inglese e sulla somiglianza ortografica in vietnamita; dall'altro, considerando il più ampio contesto in cui questi versi sono inseriti, lo scrittore mette in rilievo la questione della traducibilità, intesa ulteriormente come possibilità di comunicare il lutto, di verbalizzarlo. Nei versi successivi, difatti, l'autore si rivolge direttamente al corpo inerte della madre, un'altra comunicazione impossibile che fa eco alla premessa del romanzo, alla sua natura di lettera illeggibile per la madre, rendendo saliente la

² Questo aspetto è ulteriormente confermato nelle porzioni di “Not Even” che trattano esplicitamente il tema della razzializzazione, e che ho analizzato nel Capitolo 3.

dimensione assurda e perturbante della morte: “Rose, I whispered as they zipped my mother in her body bag, *get out of there. // Your plants are dying.*” (p. 38). Il titolo della raccolta rivela infine la sua natura duale, coinvolgendo stavolta un’espressione decisamente inglese: “Enough is Enough. // *Time is a motherfucker*, I said to the gravestones, alive / absurd” (p. 38).

La temporalità che dà il nome alla raccolta è simultaneamente una madre e un “figlio di puttana”: al di là dell’aspetto ironico evocato dal turpiloquio, è doveroso, a mio parere, sottolineare come l’espressione sia connotata con serietà dall’autore, e presenti in maniera inaspettata uno sdoppiamento posizionale. È nella temporalità plurima, avulsa da ogni aspetto teleologico e finalistico, che la figura della madre e quella del figlio possono essere tenute insieme, rifuggendo una logica binaria, e deterritorializzando, in una certa misura, una visione monolitica del tempo. Il poeta desatura intenzionalmente il suo linguaggio poetico nel tentativo di esprimere un concetto filosoficamente denso: la persistenza del lutto disorganizza la temporalità della vita. L’autore stesso commenta in un’intervista la scelta del titolo, legandolo all’effetto dirimente che la perdita della madre ha avuto sulla sua concezione della temporalità, inquadrando il genere femminile come una sovversione intenzionale dell’idea tradizionale di tempo come padre: “To me, time is much more motherly because it gives birth to the present [...]. And when I lost my mother, I realized that my life has been lived in only two days. Today, when she’s gone. And then the massive yesterday when she was with me”.³ La poesia si conclude proprio sulle note di tale rovesciamento, con il tempo personificato in una figura parentale capace di generare nuova vita, in un ciclo perpetuo; dal corpo della madre emerge il figlio:⁴ “and I was lif-

³ Jeevika Verma, “Ocean Vuong’s new poems examine the ‘big, big yesterday’ since his mother was alive”, *NPR* (April 4, 2022) <https://www.wwno.org/2022-04-04/ocean-vuong-s-new-poems-examine-the-big-big-yesterday-since-his-mother-was-alive>

⁴ In maniera pressappoco identica ai versi del componimento “Headfirst”, già citati nel terzo capitolo di questo volume.

ted, wet and bloody, out of my mother, into the world, screaming // and enough” (p. 38).

In “Not Even”, dunque, si realizza l’interpellazione presente sin dalla prima pagina del libro, nella dedica posta in esergo che recita “for Peter & for my mother, Lê Kim Hông, called forward”; la figura materna, citata con il suo nome originale vietnamita, viene costruita come centro ideale della raccolta, evocata come se dovesse fare un passo in avanti per posizionarsi al centro di un palco immaginario. In questo richiamo spazializzato alla figura materna, che nel titolo si identifica con il concetto di tempo, persiste il lavoro di destrutturazione dell’autore, che si rivolge tanto ai nessi spaziotemporali quanto all’idea, a cui ho già alluso, di catturare l’alterità con il mezzo fallace del linguaggio.

Sposterò ora il focus dal centro materno della raccolta alla presenza di altri componimenti che tematizzano esplicitamente la scomparsa di altre figure, dimostrando come l’autore allarghi il suo sguardo dal lutto personale e privato per abbracciare una dimensione dichiaratamente comunitaria, che sconfessa una lettura esclusivamente filiale di *Time Is a Mother*.

La poesia “Toy Boat” è dedicata in esergo a Tamir Rice,⁵ un ragazzo afroamericano di dodici anni ucciso dalla polizia a Cleveland, Ohio, il 22 novembre 2014, sulla base di un malinteso: il ragazzo aveva con sé una pistola giocattolo, e l’intervento violento da parte della polizia, che in soli due secondi ha sparato al ragazzo, come testimoniato dai video di sicurezza, rimane tutt’oggi impunito dalla legge. I versi di questo componimento insistono anaforicamente sulla natura di giocattolo dell’arma da fuoco, evocando in parallelo la morte di Tamir Rice con l’immagine di una nave giocattolo sospesa nel tempo, che ne trasporta l’anima durante il trapasso: “yellow plastic / black sea/ [...] no shores now / to arrive – or /

⁵ Vanessa Romo, “Justice Department Declines To Prosecute Cleveland Officers In Death Of Tamir Rice”, *NPR* (December 29, 2020) <https://www.npr.org/2020/12/29/951277146/justice-department-declines-to-prosecute-cleveland-officers-who-killed-tamir-ric>.

depart / no wind but / this waiting” (p. 63). Il tono elegiaco della descrizione del giocattolo si giustappone alla natura infantile dell’oggetto protagonista, ed è proprio in questa opposizione che il portato della tragedia è evocato da Vuong; la perdita della vita innocente finisce per tramutare l’intero universo degli oggetti in repliche giocattolo: “toy boat – oarless / [...] toy boat / toy leaf dropped / from a toy tree / waiting” (p. 63). Il riferimento al corpo di Tamir traforato dai colpi di pistola è inequivocabilmente alluso nei versi successivi: “waiting as if the sp- / arrows / thinning above you / are not / already pierced / by their names” (p. 63); Vuong spezza il verso sia con un *enjambement* che con un tratto di sillabazione, attuando un gioco di parole tra *sparrows* e *arrows*, tra il docile e vulnerabile corpo dei passeri e le frecce che li colpiscono. Questa immagine è una trasfigurazione della violenza razziale, una scena di prevaricazione in cui i ruoli di vittima e carnefice risultano ben distinti. Il riferimento all’assottigliamento delle frecce/volatili è criptico, e invita il lettore ad uno sforzo di decodifica: la mia ipotesi al riguardo è che l’immagine, con il richiamo ai nomi che “perforano”, alluda al nome dei poliziotti riportato sulle targhette della *Cleveland Division of Police* (il loro nome è “piercing” anche nel senso del riecheggiare attraverso i *media* che hanno riportato l’accaduto), a voler sottolineare la loro colpevolezza di fatto, seppur non sancita dalla legge. Da un’altra prospettiva, seguendo l’identificazione del corpo dei volatili con quello di Tamir, è possibile leggere il riferimento ai nomi che risuonano nell’aria come un canto sommesso di protesta. Seguendo questa seconda ipotesi, Tamir Rice diventa il simbolo del dissenso richiamato con voce crescente, proprio come se venisse inneggiato durante una marcia. La morte del ragazzo afroamericano, e la celebrazione poetica del suo lutto, restituiscono su carta il clima di tensioni razziali in America, articolando una denuncia in versi della violenza della polizia statunitense.⁶ L’assenza di punteggiatura, e il tono generale dei

⁶ Nella poesia “Beautiful Short Loser”, il quinto componimento della raccolta, Vuong rimarca il ruolo antagonista degli ufficiali di polizia immaginando un

versi, brevi e spezzati da continui *enjambement*, attestano l'impossibilità di una chiusura: la morte del ragazzo si perpetua non solo sulla pagina, ma rimane una ferita del tessuto sociale americano – lontana dall'essere un caso isolato o un'anomalia, è parte di un preoccupante *pattern* di violenza razziale che il movimento *Black Lives Matter* denuncia ormai dal 2013.

Affine per tematiche è il componimento in prosa poetica “The Punctum”, il cui titolo richiama il celebre saggio sulla fotografia *La camera chiara* di Roland Barthes, un testo ibrido tra scrittura elegiaca, semiotica e autobiografia scritto poco dopo la morte di sua madre Henriette. Nel saggio l'autore distingue tra due modalità di lettura delle fotografie che rinomina “*studium*”, ovvero la dimensione sociale della fotografia, che può essere studiata e riconosciuta dall'osservatore, e “*punctum*”, un elemento specifico e parziale che colpisce l'interesse dell'osservatore innestando una reazione viscerale e imprevedibile, una ferita semiotica nel meccanismo di significazione. In esergo al componimento, lo scrittore di discendenza vietnamita riporta l'occasione che ha generato la scrittura, citando la mostra fotografica presso il museo Smithsonian dove erano esibite le fotografie dei “poorly documented lynchings in California, the victims being mostly of Mexican, Chinese, and Native American descent” (p. 64) avvenuti tra il 1830 e il 1935. Non si tratta di una mostra documentaria in senso stretto: le foto oggetto della poesia provengono dalla serie *Erased Lynchings* del fotografo americano Ken-Gonzales Day.⁷ Egli, dopo aver dedicato anni alla ricostruzione di un archivio fotografico accurato, ha alterato le foto originarie dei linciaggi e dei massacri di matrice razzista eliminando digitalmente il corpo delle vittime: ciò che risalta nelle foto, dopo il gesto simbolicamente carico della cancellatura, è proprio la folla (perlopiù di persone bianche, come osservabile) responsabile del crimine, e i

alterco tra il narratore (a cui il titolo allude) e dei poliziotti: “*It ends tonight! I shouted to the cop who pulled us over for / dreaming*” (p. 12).

⁷ Sul sito dell'autore è possibile consultare l'archivio fotografico, <https://kengonzalesday.com/projects/erased-lynchings/>.

paesaggi spettrali in cui la traccia residuale dei corpi linciati risulta tanto più intensa perché rimossa dal piano della vista e rinforzata su quello concettuale. Per quanto riguarda il componimento, la sua peculiarità non si limita al solo aspetto formale in prosa: il testo simula la voce cortese e incalzante di una guida, con la ripetizione anaforica di *they say*, di cui il referente non è stabilmente identificabile; la voce scorporata evocata nella scrittura sembra provenire, alle volte, dalle foto stesse, che suggeriscono allo spettatore la loro modalità di lettura – come evidenziato dalle frasi “Some things are hidden in plain sight” (p. 63), “This is all product of the times” (p. 63) o ancora “Now, if you could please look directly above you, they say” (p. 63). Con il suo linguaggio marcatamente lirico, che indulgia sui dettagli visuali, la qualità estetica e l’intensità della luce nelle foto, Vuong attua una sovrapposizione concettuale tra le foto originarie dell’archivio ricostruito da Gonzales Day e quelle su cui quest’ultimo è intervenuto: così facendo Vuong pone in primo piano il cortocircuito creato dall’assenza nelle foto, che lascia emergere la violenza e l’assurdità delle foto originarie in maniera prorompente proprio grazie alla loro natura *haunted*. “The Punctum”, dunque, agisce come la descrizione reattiva a una serie di fotografie nel momento in cui vengono fruite da uno spettatore, una *ekphrasis* in cui Vuong descrive una particolare impostazione del suo sguardo, la sua reazione in forma di *punctum* barthesiano. Le righe conclusive del componimento catturano la reazione di Ocean Vuong, in quanto persona razzializzata, alla vista delle foto, con un ritorno alla dimensione corporale, di *embodiment*:

There is nothing to hide under all this sun. And your hand moves to your throat, to make sure you are still the speaker, that English is still your reckoned wreck. That it hasn’t pooled into an ink-dark puddle at your feet. You feel for your throat because history has proven the skull lodged in the gravedigger’s hands is often the one behind your face. But these are marigolds, they say. And these the horses. We have retouched them for your viewing pleasure. We have touched and retouched. Now, if you would come this way, they say, there is so much more to see. (p. 63)

La voce narrante del frammento testuale qui riportato si tocca la gola in un tentativo di sostanziare la sua presenza, di rendersi reale di fronte all'effetto derealizzante delle foto ritoccate, con uno slittamento semantico del verbo *touch* che oscilla tra la dimensione aptica e quella visuale. La lingua inglese è definita con l'espressione inusuale di “disastro calcolato”, un'associazione che riporta da un lato la violenza insita nella lingua inglese,⁸ e dall'altro allude al rapporto che le persone razzializzate hanno con l'egemonia anglofona. Il parlare inglese è inquadrato come uno sforzo da calcolare, una performance a cui adempiere, e l'immagine dell'inchiostro che si accumula in una pozza ai piedi del parlante simboleggia la scivolosità del linguaggio, il rischio che le parole siano inadeguate di fronte al massacro documentato per rimozione in *Erased Lynchings*. La sovrapposizione fra inchiostro e sangue di questi versi rimanda inoltre alle frequenti allusioni di stampo metanarrativo osservate in *Night Sky with Exit Wounds*: per l'autore l'atto scrittorio è sempre connotato corporalmente. Nel contesto di “The Punctum”, in cui l'autore analizza il potere violento insito nel *gaze* dei fruitori, e nel suo sguardo, rimarcare che l'inchiostro con cui egli scrive è insanguinato equivale ad ammettere la propria responsabilità come autore. Sottilmente alluso è nuovamente il proprio ruolo di scrittore, che nel raccontare la violenza razziale rischia non solo di perpetuare il racconto di questa, ma anche di replicare una forma di violenza epistemica sui soggetti rappresentati. L'allusione intertestuale all'Amleto di Shakespeare, nell'immagine del teschio tenuto fra le mani di un becchino, teatralizza proprio questo momento di *recognition*: l'autore, che è al contempo spettatore nel percorso museale, è violentemente riportato alla natura razzializzata del proprio corpo dal riconoscimento del teschio come “quello

⁸ In *Time Is a Mother* vi è un componimento intitolato “Old Glory” che rimarca specificatamente la violenza di alcune espressioni in inglese, ricostruendo in forma di collage il lessico della violenza americana, come osservabile nei versi di apertura: “Knock'em dead, big guy. Go in there / guns blazing, buddy. You crushed / at the show” (p. 15).

dietro la sua faccia”. Se nel testo teatrale è Amleto a compiangere il teschio del “poor Yorick”, il giullare di corte amico d’infanzia del principe di Danimarca, nella poesia di Vuong troviamo un autore appartenente a una minoranza etnica che riconosce come suoi simili, trasversalmente alla propria identificazione etnica come vietnamita, le vittime del razzismo xenofobo. Vale la pena sottolineare un altro aspetto suggerito dall’immagine shakespeariana: laddove il teschio di Yorick è passato alla storia come l’icona del *memento mori*, della riflessione sulla caducità della vita e sul tempo che erode tutte le creature viventi senza distinzione, il teschio osservato dall’autore è consumato non da forze universali, ma dalla specificità della violenza da parte dei bianchi; i corpi minoritari sono posti in parallelo al *jester*: se a separare il principe dal buffone di corte vi era una differenza di status sociale, la differenza sottolineata da Vuong coinvolge la classe sociale e la storia delle relazioni razziali in America.

Nella raccolta è presente un altro componimento in prosa intitolato “Nothing”, il cui tessuto narrativo è continuamente smarginato nello spazio e nel tempo: sul piano del presente scrittoria, rimarcato continuamente dalla ripetizione dell’espressione “Something must come of this” (p. 43), vediamo la voce autobiografica di Vuong, esplicitamente collocato a Florence, Massachusetts, intento a spalare cumuli di neve a fianco del suo partner Peter. L’elemento atmosferico della neve, da dettaglio iniziale che dona una coloritura invernale al *setting* dei versi, si accumula e scivola nel significante “snow globe” (p. 43) a metà del testo. Tale *memorabilia*, in forma di una scena cristallizzata in un globo di vetro che bisogna agitare per “attivare”, è leggibile come la *mise en abyme* della fruizione scopica, una rifrazione dello sguardo del lettore consapevole di star osservando un ricordo confezionato per lui, un simulacro avvolto in una neve finta. La dimensione del passato irrompe nel presente attraverso “the hand-scrawled recipe” (p. 43) donata dalla nonna del compagno di Ocean Vuong, colei che “fleeing Stalin, bought a ticket from Vilnius to Dresden without thinking it would stop, it so happened, in Auschwitz (it was a town after all) [...]” (p.

43). Gli scarabocchi sbiaditi a cui l'autore fa riferimento, la ricetta per il pane che Peter ha ereditato dalla nonna, una sopravvissuta dell'Olocausto, agiscono come un catalizzatore postmemoriale (esattamente come lo *snow globe* appena descritto) che permette all'autore di evocare, attraverso una ricostruzione immaginaria, frutto di un investimento affettivo, la fuga della nonna (e di suo fratello) durante la Seconda guerra mondiale. L'incedere paratattico del testo dona un ritmo frenetico ai ricordi, tonalmente opposti al presente: le azioni quotidiane che interessano la voce narrante, come spalare la neve, scrivere e cucinare il pane, risultano in netto contrasto con lo sfondo di Auschwitz mimeticamente ricostruito attraverso dettagli precisi, che pur tuttavia attingono all'immaginario ormai consolidato relativo all'Olocausto. Con l'espressione ironica “Era una città, dopotutto”, Vuong cita in tralice la nutrita industria memoriale costruita attorno ad Auschwitz e all'esperienza dei campi di concentramento, divenuta così iconica e mercificata da aver neutralizzato qualsiasi altra associazione alla città che preceda gli eventi della Seconda guerra mondiale. Le descrizioni, alla stregua di istantanee fotografiche, dei soldati (“the guard asked your grandmother if she was Jewish, she shook her head, half lying” [p. 43]), del filo spinato, dei treni carichi di persone, dei *firebomber*, il riverbero degli spari, sono evocate come ferite nella coerenza e linearità del presente, vampe luminose che scaturiscono della trama postmemoriale. In alcuni punti del testo è la fisionomia stessa di Peter a confondersi e sciogliersi in quella del prozio in maniera surreale, facendo sconfinare il lascito materiale della ricetta in una *inheritance*, quasi spirituale, del trauma bellico: “The man clutches his stomach as if shot, the light floods out of him – i mean out of you. Because something must come of this” (p. 43). Una sovrapposizione simile interessa il pane che la coppia sta cucinando nel presente, che si trasfigura nel pezzo di pane cucinato dalla nonna, e usato come moneta di scambio con una guardia per ottenere due posti nel treno verso Dresda, una mazzetta per la propria sopravvivenza. Nelle sequenze conclusive, con un salto in avanti di quarant'anni, viene rivelato che il nome

stesso di Peter è un'eredità che sopravvive al massacro. Egli ha il medesimo nome dello zio disperso sotto le macerie della guerra, scelto dalla nonna il due dicembre 1984, come riportato (o immaginato) dallo scrittore: "*Peter*, she says, *Peter*, as if the dead could be called back into new, stunned bones" (p. 44). Il nome diviene quindi un significante che comprime, che letteralmente ossifica la storia traumatica dell'Olocausto in esso sommersa, un patrimonio memoriale al confine tra la dimensione storica, genetica e familiare.

Nella sezione di ringraziamenti e note della raccolta, l'autore rende noto che una bozza di questo testo è stata scritta ad Amherst, Massachusetts, nella stanza di Emily Dickinson a cui egli ha potuto accedere per gentile concessione dell'Emily Dickinson Museum. Quest'informazione, all'apparenza secondaria, aiuta a decodificare alcuni frammenti del testo che fanno esplicitamente riferimento alla sua produzione, e che rileggo come segnali dell'autoconsapevolezza dell'autore, che chiama in causa (come osserverò a proposito di altre poesie della stessa raccolta) il livello metareferenziale del testo. L'espressione "Something must come of this" già citata, porta in primo piano le dinamiche economiche alla base della creatività dell'autore: non risulta difficile immaginarlo impegnato in una corsa contro il tempo per completare la stesura del componimento, mentre soggiorna, per un tempo necessariamente limitato (e vincolato fattualmente a una concessione di natura economica, come esplicitato), nelle stanze di Emily Dickinson; da questa prospettiva, dunque, l'urgenza espressa dalla *persona* poetica coincide con quella dell'autore effettivo, in un incremento autofinzionale esibito. In secondo luogo, sostengo che l'espressione ha un significato più ampio e solenne, alludendo specificatamente alla posta in gioco per uno scrittore impegnato nell'impresa di scavare la memoria collettiva e personale, che in questo specifico contesto è legata alla dimensione affettiva del suo compagno e alle testimonianze dell'Olocausto. Nell'espressione "qualcosa deve pur uscire da ciò", dunque, non solo sono implicate le circostanze immanenti della scrittura, ma è richiamato il perimetro di leggi non scritte del campo letterario etnico, la necessità di rendere la storia dei sopravvissuti

oggetto di letteratura per ottenere udienza (e successo) agli occhi del pubblico. Come ho osservato nel primo capitolo di questa ricerca, il mercato della letteratura etnica è simultaneamente criticato e assecondato da Ocean Vuong, che riversa le sue inquietudini relativamente alle dinamiche di reificazione e successo delle sue opere in una precisa estetica postmoderna, frammentaria e meta-finzionale: tali strategie testuali mitigano l'ansia autoriale di essere colui che perpetua lo sguardo affamato del pubblico, decostruendo dall'interno dei testi queste dinamiche extratestuali. Alla luce di ciò, appare inequivocabile che le frasi iniziali del componimento siano una studiata osservazione, tagliente e caustica, nei confronti della “trappola etnica”:

I used to cry in a genre no one read. What a joke they said, on fire. There's no money in it, son, they shouted, smoke from their mouths. But ghosts say funny things when they're family. This man and I, we take what will vanish anyway and move it aside, making space. (p. 42)

Questa citazione, che pare quasi un *non sequitur* se paragonata alla narrazione degli *Holocaust Survivors* al centro del componimento, è in realtà il personale tentativo da parte del poeta *Vietnamese American* di evocare lo sguardo critico dei suoi antenati in forma di fantasmi, mentre narra un'altra storia marcatamente etnica, di cui Peter è incarnazione testimoniale: il fuoco, così in contrasto con la neve che circonda il resto dei ricordi, è un *double entendre* ironico; a fuoco sono i corpi degli antenati vietnamiti di Vuong segnati dall'inferno del Vietnam, ma a fuoco è anche la loro lingua cinica e reattiva. Essi sono *on fire* nel loro entusiasmo linguistico, nello sbeffeggiare il gusto del mercato letterario statunitense puntando il dito contro l'indole occidentale di voler consumare, conquistare e addomesticare l'alterità. Il loro sarcasmo punge velenosamente l'autore stesso che, in un gioco di rispecchiamenti, dunque, sta nuovamente dando voce alle inquietudini legate alla sua posizione autoriale. Egli autorecrimina, attraverso un ventriloquio spettrale, sulle condizioni del suo successo e la mania di far breccia nel

pubblico americano, assecondandone i gusti. La *persona* poetica dell'autore, del resto, ammette in maniera criptica "solevo piangere in un genere che nessuno leggeva", quasi a voler sottolineare che la situazione si è rovesciata, che ora (alla sua terza opera) ha finalmente un pubblico che lo celebra e lo legge. Al centro permane la laboriosa complessità della scrittura per un autore etnicamente *marked* come Vuong, che incentra la sua filosofia di fondo sul fare spazio per ciò che è effimero, negletto, sul punto di scomparire ed essere cancellato, esattamente come la neve. Le battute conclusive di "Nothing" – "Let the stanza be one room, then. Let it be big enough for everyone, even the ghosts rising now from this bread we tear open to see what we've made of each other" (p. 43) – sono una dichiarazione di poetica da parte dell'autore, motivato a trovare la forma narrativa adeguata a fare da contraltare alla cancellatura storica delle minoranze. Lo slancio utopico di questi versi ricorda una preghiera, con la ripetizione anaforica che richiama il gesto di condivisione eucaristico: il pane cotto da Vuong e Peter, ereditato dai sopravvissuti dell'Olocausto, traspira nei suoi vapori il corpo arso delle vittime, la presenza riottosa dei fantasmi (tanto del Vietnam, quanto dell'Olocausto) che impediscono una chiusura totale e pacificata del sacramento. L'antidoto che Vuong ha trovato all'asfissia che grava sull'autore etnico, seppur forse in maniera provvisoria e parziale, si sostanzia nel lasciar vagare nei suoi versi gli spettri, gli aspetti problematici, le aporie legate al contesto di produzione e ricezione della letteratura etnica. Il realismo delle sue opere è costantemente infettato dall'ombra dell'autofinzionalità rimarcata, la sua voce poetica autobiografica è abitata in maniera intersezionale dall'alterità. Il libro sul lutto materno si rivela in ultima istanza lontano dal solipsismo e dalla chiusura intimistica. Non c'è un tentativo risolutorio che affida all'arte il compito di mettere in scena una presunta catarsi: il lutto di Vuong come figlio perdura, ma non sottrae l'autore alla sua responsabilità come scrittore vietnamita americano, *queer*, e minoritario – ma lascia spazio ad un'esperienza condivisa e politica che muove proprio dalla specificità della sua posizione di enunciazione.

2. *Corpo animale / Corpo di carta*

Una volta dimostrato l'aspetto intersezionale del lutto, spostato ora l'attenzione su di un aspetto obliquamente collegato: la presenza all'interno del macrotesto della raccolta di entità non-umane, vulnerabili, sofferenti e corporalmente marcate, e il loro ruolo all'interno dei componimenti.

La prima poesia che apre la raccolta è intitolata “The Bull”: come in *Night Sky with Exit Wounds* la poesia “Threshold” è collocata nello spazio liminale del testo, prima della scansione in sezioni della raccolta, anche questo componimento si situa in una posizione significativa, di apertura. Nel testo è messo in scena un movimento di ingresso, una discesa penetrativa nelle profondità: “I reached – not the bull – / but the depths. Not an answer but / an entrance the shape of / an animal. Like me” (p. 1). Laddove nella poesia di *Night Sky* l'autore coreografa la sua entrata nel testo, presagendo la perdita della propria identità all'interno dei versi, in questa poesia l'elemento chiave è l'identificazione totale tra il corpo dello scrittore e quello dell'animale, un isomorfismo marcato tra le loro forme. Dal punto di vista narrativo, la poesia suggerisce un'atmosfera onirica, come se l'autore stesse illustrando un sogno dai contorni sbiaditi: “He stood alone in the backyard, so dark / the night purpled around him.” (p. 1). La figura animale, collocata in uno spazio esterno spogliato da riferimenti precisi e familiari, è connotata a partire dai suoi occhi: “He watched me with kerosene / -blue eyes. *What do you want?* I asked, forgetting I had / no language” (p. 1). Attraverso l'identificazione con la vulnerabilità del corpo animale, l'autore enfatizza, da un lato, la dimensione scopica, che allude apertamente alla possibilità di essere letto, consumato dai lettori; dall'altro, egli apre la raccolta tematizzando l'insufficienza verbale, identificandosi nel silenzio e nella riluttanza della creatura.

Non è la prima volta che Vuong chiama in causa il corpo animale come immagine significativa: più volte in *On Earth We're Briefly Gorgeous*, il narratore Little Dog descrive la corsa suicida

dei bufali che crollano da un precipizio,⁹ associando la loro pulsione di morte al sacrificio dei rifugiati, che pur di seguire la propria famiglia vanno incontro all'ignoto dello sradicamento geografico ed esistenziale della diaspora. In particolare, nelle pagine conclusive del romanzo, vi è una sequenza di metamorfosi da animale in animale che richiama tutte le occorrenze disseminate nel romanzo relative all'immaginario animale:

I think of the buffaloes somewhere, maybe in North Dakota or Montana, their shoulders rippling in slow motion as they race for the cliff, their brown bodies bottlenecked at the narrow precipice. Their eyes oil-black, the velvet bones of their horns covered with dust, they run, headfirst, together—until they become moose, huge and antlered, wet nostrils braying, then dogs, with paws clawing toward the edge, their tongues lapping in the light until, finally, they become macaques, a whole troop of them. The crowns of their heads cut open, their brains hollowed out, they float, the hair on their limbs fine and soft as feathers. And just as the first one steps off the cliff, onto air, the forever nothing below, they ignite into the ochre-red sparks of monarchs. Thousands of monarchs pour over the edge, fan into the white air, like a bloodjet hitting water. I race through the field as if my cliff was never written into this story, as if I was no heavier than the words in my name. And like a word, I hold no weight in this world yet still carry my own life. And I throw it ahead of me until what I left behind becomes exactly what I'm running toward—like I'm part of a family. (pp. 241-242)

Come palesato da questa citazione significativa ed emotivamente intensa, lo scrittore *Vietnamese American* ricorre alla dimensione dell'animalità per illustrare la vulnerabilità della vita dei rifugiati, in un sentimento di partecipazione che vede coinvolti gli animali umani e gli animali non-umani in un unico universo precario. Il

⁹ L'immagine ricalca una fotografia del fotografo e scrittore David Wojnarowicz conosciuta come "Untitled (Buffaloes)": Vuong ha spesso inserito il memoir dell'artista, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (1991), nei suoi corsi di scrittura creativa e letteratura.

frammento conclusivo del romanzo recita infatti: “Monkeys, moose, cows, dogs, butterflies, buffaloes. What we would give to have the ruined lives of animals tell a human story—when our lives are in themselves the story of animals” (p. 242). Questo breve ritorno al romanzo mi permette dunque di collegare il richiamo all’animalità di “The Bull” con la dimensione specificatamente etnica della *refugeehood*: nel silenzio del toro (e del poeta in lui identificato) è implicata la più generale condizione di acculturazione degli immigrati bilingue, su cui grava il peso del monolinguisimo¹⁰ e del possesso “impossibile” della lingua inglese. Tale interpretazione è rafforzata dai versi successivi che descrivono la presenza corpulenta dell’animale come “something prayed for / by a man with no mouth” (p. 1). Nel contesto narrativo, è proprio l’autore che con la sua preghiera invoca una creatura che mette in crisi il potere denotativo del linguaggio, tentando di supplire a questa mancanza ponendo enfasi sul versante connotativo. Il narratore rende quindi evidente l’espropriazione del suo linguaggio (che Derrida legge come una delle condizioni d’esistenza dell’asimmetria di potere del colonialismo) e la disadesione tra significante e significato: banalmente la difficoltà (se non l’impossibilità) di cucire i significanti al loro significato. La domanda posta all’animale è destinata a non avere una risposta verbalmente articolabile, e il toro, simbolo criptico stagliato al centro di un *dream scenario*, non può far altro che esistere nella sua pronunciata dimensione corporale. L’unica azione attribuitagli dall’autore è la sopravvivenza del corpo: “he kept breathing to stay alive” (p. 1), quasi a voler suggerire che laddove il linguaggio vacilla e perde la sua funzione descrittiva, rimane la coseità del corpo come ancoramento alla dimensione materica dell’esistente,¹¹ la nuda vita. L’incidere paratattico della

¹⁰ Jacques Derrida, *Monolingualism of the Other: or The Prosthesis of Origin* (Stanford University Press, 1998).

¹¹ La specifica presenza di un toro immobile in un campo richiama implicitamente alcuni versi del componimento “On Earth We’re Briefly Gorgeous”, analizzati nel terzo capitolo di questo volume, dove Vuong descriveva il senso di colpa provato dal narratore dopo l’amplesso con uno sconosciuto con una

poesia per *enjambement* crea un blocco narrativo incalzante di ventidue versi da leggere a perdifiato, realizzando mimeticamente l'idea della perdita di controllo da parte dello scrittore: nei versi "I had no choice. I opened the door / & stepped out" (p. 1) è l'autore stesso ad ammettere (e a simulare) la perdita di *agency*; che si voglia leggere il toro come una immagine che solidifica e dona corpo al lutto, o si voglia attribuire all'animale la specificità virile di un corpo maschile il cui incontro è perturbante, ciò che emerge in primo piano è l'inevitabilità dello stagliarsi verticale di un corpo altro, e la dimensione conflittuale tra il registro simbolico del linguaggio e quello inintegrabile, traumatico e inassimilabile del Reale.¹²

Anche in questa poesia incontriamo quindi un narratore incastrato nella condizione di impossibilità testimoniale, una entità testuale che abita il paradosso tra l'aver la necessità di raccontare ed esperire la mancanza di un linguaggio adatto. Questa dimensione è acuita dal *setting* onirico, per il quale il tempo pare scardinarsi, confondersi: "I was a boy – / which meant I was a murderer / of my childhood. & like all murderers, my god / was stillness" (p. 1). Ocean Vuong instilla in questi versi l'ombra del senso di colpa, che fa da eco all'inquietudine analizzata nel capitolo dedicato alla prima raccolta, relativamente alla possibilità di scrivere in inglese forzando il silenzio dell'Altro, della comunità vietnamita, e nello specifico della propria madre. È in questo senso che leggo la definizione che l'autore si autoimputa di assassino: la scelta di reificare il proprio vissuto di immigrato per esibire il dolore mercificato agli occhi dei lettori anglofoni lo rende strutturalmente partecipe del perpetuo ciclo di violenza (tanto fattuale quanto epistemica) a cui le minoranze sono sottoposte. La penna che usa per scrivere è al pari di una lama, che attinge il suo inchiostro dal sangue dei

immagine identica: "When I left, the Buick kept sitting there, a dumb bull in pasture, its eyes searing my shadow onto the side of suburban houses" (p. 102). In quel contesto, il richiamo alla figura animale personificava la natura viscerale, conflittuale e inevitabile del desiderio del corpo maschile.

¹² Per una definizione del registro del Reale, mutuata da Lacan: Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London-New York, Verso, 2008).

vietnamiti. In maniera sottile, e forse meno evidente se si leggesse il testo in traduzione, la descrizione che Vuong fa dell’occhio del toro, “the green-blue lamp / swirled in its socket” (p. 1), evoca l’idea di *bullseye*, del centro di un bersaglio da colpire con una freccia o un proiettile: il corpo di Vuong e del toro, che come anticipato si sovrappongono nelle loro sagome nei versi finali, sono bersagli esibiti e offerti agli occhi del lettore, soggetti alla violenza penetrativa dello sguardo, entrambi prede della fame di chi caccia. L’assonanza di *bull* con *bullet* e *bullseye*, specificatamente legata alla capacità del linguaggio di produrre significato, e alla violenza implicita nello sguardo dei lettori, torna, del resto, nel componimento principale di *Time is a Mother* intitolato “Dear Rose”, dove Vuong scrive: “they say a word / is only what it / signifies that’s how I know / the arrowhead in my / back means I’m finally / pretty a word like bullet / hovers in an amber // afternoon on its way to / meaning” (p. 71). Tanto in quest’ultimo componimento citato, quanto nel componimento “The Bull”, la violenza è descritta come la condizione necessaria per un’apertura: Vuong sta simultaneamente facendo i conti con la violenza della scrittura, con l’espropriazione oggettificante dell’autobiografia, e mettendo in scena l’ingresso del suo *self* all’interno della raccolta. Nella già citata recensione di Annelie Hyatt, la critica notava che “Time is a Mother [...] requires an antecedent investment in Vuong’s life in order to navigate the collection’s chaotic bricolage”;¹³ se da un lato trovo condivisibile l’intuizione che al lavoro nelle poesie di questa raccolta vi sia un investimento nei confronti del vissuto autobiografico dell’artista, dall’altro non ritengo che questo aspetto sia una fallacia dell’opera di Vuong. Al contrario, come ho già sostenuto nei capitoli precedenti, nel *corpus* di opere di questo autore vi è un rimaneggiamento cosciente dell’autobiografia come

¹³ Annelie Hyatt, “The Cult of Vulnerability: A Review of Ocean Vuong’s *Time Is a Mother*”, *Columbia Journal of Literary Criticism* (May 2022) <https://c-jl-c.org/portfolio/the-cult-of-vulnerability-a-review-of-ocean-vuong-s-time-is-a-mother%E2%80%A2%A0%BC/>.

risorsa spendibile nel contesto del mercato letterario etnico. Lo scrittore *Vietnamese American* non fa affidamento al solo livello di informazioni autobiografiche condivise con i lettori, ma porta sulla pagina i meccanismi della reificazione autobiografica, puntando costantemente il dito sulle modalità di fruizione del corpo (sineddoche della vita *tout court*) dell'artista. È in quest'ottica quindi che il riferimento sotterraneo al *bullseye* di questa poesia funziona come immagine che tematizza l'atto di lettura e di consumo da parte dei lettori: se è plausibile affermare che un investimento precedente nelle altre opere dell'autore produca una lettura più consapevole e appagante per il lettore, è pur vero che i simboli della raccolta insistono nella loro specificità, facendo leva sulle dinamiche di potere implicate nel processo di scrittura, lettura e creazione del mercato letterario neoliberale.

“Snow Theory”, che segue “The Bull” nella raccolta, funge da primo componimento della prima sezione. I versi iniziali recitano “This is the best day ever / I haven't killed a thing since 2006” (p. 5), che rimarcano in maniera antifrastica le affermazioni della poesia precedente. Il titolo singolare richiama le numerose occorrenze della parola neve, e del campo semantico del gelo, che ho già analizzato a proposito di *Night Sky with Exit Wounds* e del romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*, descrivendo “l'isotopia del gelo” come un dispositivo atto a denaturalizzare i richiami alla guerra in Vietnam. Nel titolo della poesia è l'autore stesso, non senza ironia, a ricondurre la figurazione della neve ad una “teoria”; nel testo compaiono le tracce della madre, in forma della sua *outline* disegnata dalla neve: “What we'll always have is something we lost / In the snow, the dry outline of my mother / Promise me you won't vanish again, I said / She lay there awhile, thinking it over” (p. 6). L'ossessione per l'evanescenza, l'insistere sulle linee di contorno più che su ritratti mimetici, è uno degli stilemi prediletti di Ocean Vuong che così realizza la sua filosofia decostruttiva della rappresentazione, lo sforzo simultaneo di rappresentare l'Altro sottolineando la violenza del gesto appropriativo. Non mancano i riferimenti alla fatticità del testo,

che restituisce al lettore l’appercezione della sua posizione e della sua corporeità, coinvolgendolo all’interno del testo: “I dog-eared the book & immediately / thought of masturbation / How else do we return to ourselves but to fold / the page so it points to the good part / Another country burning on TV” (p. 6). L’assenza totale di punteggiatura del componimento, il rimbalzo sconclusionato dei pensieri, e la connessione dei versi per *enjambement* creano una pluralità di significati e letture possibili: che la *good part* a cui l’autore si riferisce nell’atto di una lettura sia proprio costituita da quell’altra “nazione che brucia in TV”? Ancora una volta Vuong sembra star riferendosi alla guerra in Vietnam, la *performance* spettacolare della distruzione nell’era simulacrale dell’*infotainment*. La poesia si conclude in maniera circolare, con la ripresa dei versi iniziali: “I lay down over her outline, to keep her true / Together we made an angel / It looked like something being destroyed in a blizzard / I haven’t killed a thing since” (p. 6); la natura aperta della poesia, a cui manca un punto fermo, realizza la natura ripetitiva del ciclo di violenza descritto dal narratore. Alla luce della scomparsa della madre, vediamo l’autore distendersi sulla sua sagoma nella neve, in un alluso tentativo di identificazione e sovrapposizione: se da un lato scrivere di lei è un tentativo di sostanziarla (“renderla reale”), dall’altro, scrivere di (e letteralmente “sopra”) di lei è un gesto appropriativo che ha in sé la possibilità della distruzione. Non è un caso che il rischio della scrittura sia nuovamente connotato da una tempesta di neve, elemento che nel macrotesto vuonghiano è sempre accompagnato da un surplus semantico che vede nell’isotopia del gelo un *fil rouge* che lega tutti i suoi lavori: le farfalle monarca distrutte da una notte di gelo, immagine ricorrente del romanzo *On Earth We’re Briefly Gorgeous*, rappresentavano l’epitome della fragilità della vita e del percorso migratorio dei rifugiati vietnamiti negli Stati Uniti; il referente indefinito di questi versi conclusivi, quel “qualcosa di distrutto da una tempesta”, appare un richiamo esplicito a quella stessa formula, alla precarietà del corpo animale. Il tropo dell’animalità appare come un tentativo di dar senso alla

storia della dislocazione dei rifugiati, sottolineando la precarietà del corpo animale, e decentrando l'esperienza dell'umano.

Nella poesia intitolata "You Guys" troviamo un'altra configurazione del corpo animale, stavolta nella forma di "the two white rabbits / I'd found on Harris St. the way back / from Emily's..." (p. 16). Il titolo della poesia si ripete anaforicamente nel testo, interpellando a turno dei destinatari non meglio specificati: la natura colloquiale dell'espressione, e la frenesia verbosa del narratore, danno l'impressione di star ascoltando un discorso sconclusionato, il delirio di una persona ebraica. Alle volte "you guys" si riferisce ai due conigli bianchi, personificati: "earlier I had scooped them from the pavement / they were crushed but only / kinda one / had a dented half-face / the other's back flattened like / a courage sock" (p. 17). Il narratore tenta disperatamente di salvare gli animali dal corpo martoriato, ma tutto ciò che rimane dello sforzo è una vasca tinta di rosso: "the tub is a red world save for the silent / island of fur flickering / in my fugitive words" (p. 17). L'intera poesia suona come un'ammissione di impotenza da parte dell'autore che asserisce schiettamente "I'm sorry / for being useful only / in language" (p. 17). Ancora una volta Vuong contrappone il suo status di autore affermato all'effettivo fallimento del linguaggio, tanto nel rappresentare in maniera fedele l'alterità, quanto nel potere della parola di salvare gli altri dall'oblio e dalla distruzione: posta sotto scrutinio è dunque la rilevanza dell'autore all'interno della sua comunità di appartenenza, il suo ruolo di intellettuale, e la sua responsabilità sociale.

La poesia "Dear Sara" si apre con una citazione in epigrafe della cugina dell'autore, una bambina di sette anni che afferma "What's the point of writing if you're just gonna force a bunch of ants to cross a white desert?" (p. 18). Ancora una volta Vuong utilizza una immagine entomologica, e il corpo animale, per descrivere la vacuità e artificialità dell'atto scrittoriale. Nella poesia vediamo l'autore impegnato in una scena pedagogica, nel tentativo di insegnare alla bambina come si scrive: "black bones / once buried are / now words [...] / they survived / the blast by becoming /

shrapnel embedded in / my brain which / is called learning” (p. 18). Questi versi richiamano la poesia “The Gift”, contenuta in *Night Sky*, dove l’autore descriveva il tentativo (anche lì fallimentare) di insegnare le basi della scrittura alla madre. Laddove in quest’ultimo componimento citato il divario generazionale era tra un immigrato di prima e seconda generazione, nel contesto di “Dear Sara” troviamo invece Vuong misurarsi con la riluttanza alla scrittura di chi appartiene ad una generazione successiva alla sua, e che probabilmente non sente su di sé (vuoi per la giovane età, vuoi per il mutato contesto culturale) il peso di una scrittura testimoniale. È significativa la contrapposizione tra l’idea di scrittura per il narratore, che connota lo scrivere come qualcosa di ereditato dalla guerra, come un atto di scavo, con le parole dalla consistenza ossea conficcate come uno *shrapnel* (una scheggia di granata) nel suo cervello, e la citazione di sua cugina, che paragona invece la scrittura ad un atto violento; lo scrittore è per lei un tiranno che obbliga un gruppo di formiche ad attraversare il deserto bianco della pagina. Nel momento in cui Vuong si interfaccia con qualcuno di più giovane è costretto quindi a interrogare la genesi del gesto dello scrivere. Nel contesto della letteratura etnica, lo scontro tra generazioni di immigrati è uno dei *topoi* più diffusi: l’autore *Vietnamese American*, con questo breve componimento, tematizza e gioca sull’immagine dello scontro intergenerazionale; se tra i lettori statunitensi questa dinamica ha sempre avuto un certo successo e fascino, soprattutto nella forma del resoconto in prima persona di immigrati di seconda generazione in conflitto con l’esotica (perché tale era percepita dai lettori anglofoni) prima generazione, Vuong, invece, sposta impercettibilmente il focus, portando nei suoi versi l’evidenza del divario con le generazioni successive, in un gesto che si propone di comprendere e connettersi con l’altro.

Egli rimarca il legame intimo tra corpo e scrittura, atto che emerge dalla gola-calamaio, stretta dalle mani di un uomo, offrendone una descrizione che fa eco alla mitologia del fantasma paterno esplorata in *Night Sky*: “Sara the throat is also / an inkwell black / oil wrung through / your father’s fingers / after a day beneath / the

Buick” (p. 18). Il nero è anche il colore che connota il corpo delle formiche, “ant hoarder of / what’s so massive it could crush you into / a twitching / comma” (p. 19), in una immagine che vede lo scheletro degli insetti trasfigurato in virgole: l’autore, così, integra la prospettiva sulla scrittura di sua nipote alla sua conoscenza di scrittore-immigrato, in un momento metariflessivo. La violenza innestata nello scrivere si riversa sul corpo di queste minuscole vittime, “this family / of ants fossilised / on the page” (p. 19). Il componimento si conclude con un rinnovato riferimento alla temporalità dell’infanzia, un tempo fuggevole e in perdita in cui non si dimora abbastanza: “none of us / are children long enough / to love it” (p. 19). Del resto, la poesia, che pare fiorire direttamente dalla citazione posta in esergo, apre ad una temporalità onnicomprensiva: seguire l’andatura delle formiche sulla pagina ci porta “back to / stone tablets / an older desert” (p. 18), attraverso il presente tecnologico dello schermo dove il narratore afferma “I wave to you / at 2:34 am” (p. 18), fino all’altrove geografico – “say Stonehenge / & watch the elephants sleep / like boulders blurred / in Serengeti rain” (p. 18). La compressione dello spazio e del tempo, in linea con la riflessione sulla temporalità che il titolo della raccolta anticipa, è esplicitamente connessa all’esperienza del lutto. Dopo aver affermato, relativamente al potere magico della parola di connettere spazio e tempo, “It doesn’t / have to make sense to be / real” (p. 18), il narratore fa un riferimento esplicito alla morte della madre: “your aunt Rose gone / two years now like / a trick they forgot/ to finish & the air holds / your voice as / it holds its own / vanishing” (p. 19). La cronologia precisa del tempo della sua scomparsa sembra svaporare davanti all’effetto derealizzante del lutto, alla persistenza fantasmatica dell’altro che aleggia nell’aria come qualcosa di incompiuto, strappato prematuramente dalla spirale del tempo.

A tal proposito, la poesia “Amazon History of a Former Nail Salon Worker”, contenuta nella seconda sezione della raccolta, tenta di realizzare un ritratto materno che simultaneamente cattura la biografia della madre in vita e il momento della sua morte. Come si

evince dal titolo, la poesia si configura come un *objet trouvé*: l'autore simula la cronologia degli acquisti della madre su Amazon, con dovizia di particolari e scelte ortografiche che rimarcano la natura ipertestuale dei siti online, in una scansione di mesi che vanno da un marzo al novembre di due anni più tardi. Non è dato sapere se la cronologia sia fedelmente ricopiata sulla pagina o se presenti una rielaborazione da parte dell'autore: questo artificio esibito mina il potere rappresentativo delle parole; ciò che il poeta-figlio realizza magistralmente nei suoi versi è un ritratto decentrato e in evanescenza del corpo materno, in un gesto che smorza la sua violenza appropriativa descrivendo i contorni dell'Altro a partire da una costellazione di oggetti che lo hanno caratterizzato, come se la materialità del vissuto potesse ricucire le limitazioni del linguaggio descrittivo. Il titolo accenna a una verità biografica, il lavoro di Rose nel *nail salon* gestito da immigrati vietnamiti. La prima *entry* di questa lista quasi diaristica connota il corpo materno come sofferente, con la comparsa di “Advil (Ibuprofen), 4 pack” (p. 39), il cui dosaggio aumenterà progressivamente nei mesi (con il nome *Advil* ripetuto anaforicamente), testimoniando l'esperienza dolorosa delle chemioterapie e i dolori del cancro. Nella scelta di una lista come cornice narrativa, una forma che fa a meno di nessi causali e suggerisce un accostamento apparentemente ovvio delle voci dell'elenco, risulta implicito un dettaglio non secondario: la sofferenza del corpo della madre non è imputabile alla sola malattia, ma comincia ben prima della sua comparsa, è in legame diretto con le condizioni di lavoro precarie del *nail salon*. In maniera sottile l'autore continua la denuncia dei pericoli che i lavoratori immigrati vivono nel quotidiano, come già discusso a proposito del romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*: il cancro materno e il *nail salon* sono così posti in continuità, tanto concettualmente quanto sulla pagina.

Vuong è attento a non ridurre la figura della madre meramente al suo dolore, rifugge la mercificazione della sua morte per gli occhi dei lettori, attratti dallo spettacolo della pornografia emotiva. Gli oggetti che compaiono in successione sono piccoli artefatti della vita di una rifugiata in America: accanto agli strumenti da

onicotecnica compaiono significanti carichi di affettività, come la maglia “I love New York”, porzioni di cibo istantaneo adatte per essere freneticamente consumate nella cucina del posto di lavoro (“Nongshim Ramen Noodles Bowl, 24 pack” [p. 39]), elementi decorativi e floreali (“Large faux-clay planter pots, value set” [p. 40]), che funzionano come un *surplus* capace di raccontare anche gli aspetti inessenziali della vita della madre, dispositivi in cui la temporalità della vita quotidiana viene disseminata a suggerire che il ritratto qui presente è solo un tentativo parziale di catturare una totalità. Altri indici che complicano la valenza di questo ritratto sono gli inserti autofinzionali, i riferimenti all’autore in quanto figlio: egli non è solo il creatore, ma si inserisce nella cosmologia affettiva della madre, la traccia della sua presenza depositata negli oggetti quali “Nike Elite Basketball Shorts. Men’s small” (p. 40), e nel biglietto di auguri che la madre sceglie per lui poco prima di morire: “Birthday Card – ‘Son, We Will Always Be Together’, Snoopy design” (p. 42). La comparsa del cancro nel testo è dunque progressiva, annunciata dalla lunga lista di antidolorifici, fascette muscolari, un busto rigido per supporto lombare, per sostanzinarsi poi in oggetti che portano incisi sulla loro superficie la narrativa del *cancer warrior*, come la bandana per capelli “Chemo Glam” e la maglia “‘Warrior Mom’, Breast Cancer awareness T-shirt, pink and white” (p. 41). Gli ultimi acquisti che compaiono nella lista sono un’urna (“Eternity Aluminium Urn, Dove and Rose engraved, small” [p. 42]), una placca memoriale (“YourStory, Customized Memorial Plaque, 10 x 8 x 4 in” [p. 42]) e un cappotto grigio taglia *x-small*: il corpo materno, che vediamo passare dalla taglia *small* ad una *extrasmall*, si deteriora fino a scomparire. La lunga lista di oggetti con il suo portato emotivo e biografico smonta ironicamente dall’interno la compulsione all’acquisto che caratterizza le dinamiche consumistiche del capitalismo, disegnando un paesaggio di detriti che pur tuttavia conservano evidenze¹⁴ della vita di Rose. A

¹⁴ La scelta della lista ha quindi un valore idiosincratico come espediente narrativo se paragonata ad altri versi della raccolta dove Rose è evocata in ma-

mio parere, con questa poesia Vuong esibisce l’etica di fondo che è propria dell’intera raccolta: da un lato vi è il tentativo di produrre una letteratura che ritragga la vita che si sfibra, che si cancella, nel momento stesso in cui si disegna; dall’altro, il linguaggio con cui i versi vengono prodotti è messo sotto inchiesta, smontato sulla pagina in una pulsione metapoetica costante.

Una riflessione affine compare in “Ars Poetica as The Maker”, dove l’autore pone sotto scrutinio il suo ruolo demiurgico di creatore di *fiction*, accostando il lavoro di scrittura alla scultura, intrinsecamente violenta nella gestualità, come espresso dai versi: “So I dipped / my fingers back / into the fire, pried open / the lower face / until the wound widened / into a throat” (p. 61). In questo componimento ritroviamo il riferimento al corpo delle farfalle, ormai cristallizzate nell’archivio animale di Ocean Vuong come il *leitmotiv* della fragilità e della precarietà: “Because the butterfly’s yellow wing / flickering in black mud / was a word / stranded by its language” (p. 61). Nel gioco di cromatismi, il colore giallo vivo delle farfalle si giustappone al nero dell’inchiostro, ennesimo segnale che restituisce la fatticità di parola scritta alle entità rappresentate. In tutte le opere di Vuong analizzate in questo volume è ben riconoscibile, dunque, la predilezione per il campo semantico della testualità, dell’inchiostro, una vera e propria estetica della scrittura “esibita” nella sua matericità; così facendo, lo scrittore fa continuamente riferimento alla sua posizione di autore, identificandosi apertamente in essa e portando in primo piano le conseguenze di cosa significa indossare questo *habitus*, dentro e fuori dal testo. Nei versi “So I gathered fistfuls / of ash, dark as ink, / hammered them / into marrow, into / a skull [...] / Yes. / I gave it hands / despite knowing / that to stretch that clay slab / into five blades of light, / I would go / too far” (p. 61) è palesato e accentuato il potere del linguaggio di “fabbricare” la realtà, un processo dalla connota-

niera diretta; in “Reasons for staying”, ad esempio, Vuong racconta: “My mother, standing at the mirror, putting on blush before heading to chemo” (p. 58).

zione violenta che pur tuttavia produce qualcosa di umano, come segnalato dal verso conclusivo della poesia “It was human” (p. 62).

A fare da contraltare a questi versi vi è la poesia intitolata “Almost Human”, in cui Vuong ricombina l’immaginario ormai noto, espandendo il nesso tra scrittura e scultura. Ritroviamo nuovamente l’enfasi sul corpo e sulla sua testualizzazione, come osservabile nei versi “It’s been a long time since my body / [...] I had weight back there. Had substance / & sinew, damage you could see / by looking between your hands & hearing / blood. It was called reading, they told me, / too late” (p. 70). Il primo verso, “è passato un lunghissimo tempo dal mio corpo”, rende sia nello spazio che nel tempo la distanza che l’autore percepisce con la propria realtà fisica (il corpo spossessato, come abbiamo già osservato, dalle ideologie xenofobe statunitensi), ponendo in primo piano il desiderio di riappropriarsi e accorciare la distanza dal corpo. La scelta lessicale anatomicamente precisa e corporalmente accentuata, uno dei tratti distintivi della scrittura di Vuong che indugia sulla violenza con orrore e adorazione quasi sacrale, sostanzia quella che è una vera e propria “epistemologia del dolore” da parte dell’autore: la visibilità e conoscibilità dei soggetti passa attraverso la capacità del corpo di rendere leggibili i segni della violenza e del dolore. L’autore ha un ruolo attivo in questa violenza, che diviene il soggetto e il motore dei suoi versi: “I made a killing / in language & was surrounded / by ghosts. I used my arsenal / of defunct verbs & broke / into a library of second chances” (p. 70). Come ho elaborato a proposito della mitologia del Vietnam in *Night Sky with Exit Wounds*, anche in *Time Is a Mother* Vuong affronta apertamente la situazione paradossale dello scrivere per gli altri, tematizzando nei propri versi il peso che grava su uno scrittore di discendenza vietnamita quando egli diviene il portavoce di un’intera comunità, suo malgrado. L’espressione “made a killing in language” gioca proprio sul doppio piano del “far successo”, al prezzo di “uccidere nel linguaggio”; lo scrittore evoca senza esorcizzarli i fantasmi del Vietnam, con la simultanea conseguenza di impedirne la pace nel silenzio e donare loro “una seconda possibilità” sulla carta. Lo stile di Vuong pare

seguire un *pattern* ricorrente: partire dalla biografia reale dei suoi antenati, dei suoi cari, e utilizzare la *fiction* come catalizzatore che restituisce l’eco spettrale di coloro che da soli non possono avere parola. Nei versi successivi di questa poesia i riferimenti al Vietnam si intensificano: “It was 2006 or 1865 or .327. / *What a time to be alive!* they said, / this time louder, more assault rifles” (p. 70); la dislocazione temporale generata dai riferimenti temporali plurali attua quella rivalutazione del tempo lineare che il titolo della raccolta ha in sé come precipitato. I versi “I come from a people of sculptors / whose masterpiece was rubble” (p. 70) rinforzano l’associazione che Vuong interpreta il suo lavoro come artista con il ruolo di portavoce per la comunità *Vietnamese American*: lo stridere ossimorico tra “capolavoro” e “detriti”¹⁵ tiene attiva la tensione insita nella delicata posizione che l’autore abita; Vuong racconta così del potere creativo, della capacità di resistenza della sua comunità, la resilienza dell’orgoglio etnico che risuona nel tono beffardo dei versi “We / tried. Indecent, tongue-tied, bowl-cut & diabetic” (p. 70). Con questo capovolgimento degli stereotipi razzisti associati ai vietnamiti in America, risulta chiaro che il titolo “Almost Human” si riferisce proprio alla deumanizzazione che i rifugiati vivono quotidianamente: specifico di questo componimento è il richiamo alla dimensione medica, con il riferimento al pronto soccorso come luogo di presa di coscienza della propria differenza – “The ER. Where they bandaged / my head, even as the black letters / kept seeping through, / like this” (p. 70). La poesia si conclude con un nuovo richiamo al titolo che rimarca l’annegamento e la lotta per la sopravvivenza degli immigrati vietnamiti: “Doctor – I mean / Lord – why did the water swallow / our almost human hands / as we sang? Like this” (p. 70).

¹⁵ Nella poesia “Not Even”, ritorna la riflessione sulla capacità creativa che emerge dalle rovine: “What if it wasn’t the crash that made us, but the debris?” (p. 36).

3. *Conclusione*: Dear Rose

Spero di aver dato in queste pagine una lettura originale e centrata del corpus di opere di Ocean Vuong pubblicato fino ad ora. Ho tentato di sviluppare la mia analisi tenendo viva la comunicazione tra tutte e tre le opere, riconoscendo i rimandi interni e disegnando nessi tematici e critici laddove mi sembrava opportuno. L'ultimo componimento che ritengo necessario analizzare si intitola "Dear Rose", ed è posto in chiusura della raccolta. Questa poesia-manifesto rappresenta una summa dei motivi ricorrenti nelle opere dell'autore, e manifesta, tanto sotto il profilo estetico che concettuale, il tentativo di decostruire la topologia della letteratura etnica che tiene saldamente insieme le tre opere analizzate. Con il termine topologia, qui usato come descrittore di uno spazio astratto, di natura relazionale e stratificata, mi riferisco alle differenti posizioni che costituiscono il campo letterario etnico, la rete di relazioni dinamiche tra scrittore, pubblico, *establishment* letterario e comunità etnica di appartenenza. Ho segnalato nel corso di queste pagine come gli stilemi e le scelte narrative di Ocean Vuong reinvestano di un nuovo significato i ruoli di autore, narratore, *spokesperson*, figlio, e ho tentato di dare un nome (e una interpretazione) ai meccanismi attraverso i quali il poeta-romanziero ha saputo navigare la sovradeterminazione di forze extratestuali al lavoro nella produzione del suo corpus di opere.

Già a partire dal titolo, questa poesia prende la forma di una risposta al romanzo *On Earth We're Briefly Gorgeous*, emulandone il contenuto autofinzionale e la forma letteraria epistolare. Così come accade nel romanzo, anche in questo componimento l'autore interviene sulle convenzionalità della rappresentazione e i rischi della reificazione per articolare la sua versione eticamente responsabile della scrittura sull'alterità: l'impossibilità e l'interminabilità del lutto, del *work of mourning*, ci ricorda che la perfetta integrazione dell'Altro nella scrittura è un progetto destinato a fallire, per la natura stessa del linguaggio. Tuttavia, come a questo punto sarà familiare al lettore di questo volume, è proprio attraver-

so l'esposizione del fallimento che Vuong può donarci un ritratto in cui “Rose rimane Rose”, in cui la complessità dell'Altro resiste alla forza riappropriativa della scrittura. Il tentativo di inglobare l'Altro nella letteratura lascia il posto ad una voce e a un corpo che esiste simultaneamente dentro e fuori dal testo, come traccia residuale che resiste alla perfetta chiusura dell'interiorizzazione nella memoria. Tali riflessioni, quindi, aggiungono un ulteriore tassello alla decostruzione della topologia dei soggetti/oggetti rappresentati nell'economia della letteratura etnica (ciò che ho definito in più occasioni come “la teoria” di Vuong sulla scrittura etnica), e corrispondono ad una attualizzazione del progetto delineato in *Night Sky with Exit Wounds* e *On Earth We're Briefly Gorgeous*. Il fulcro di questo snodo concettuale vede l'autobiografia posta simultaneamente come modalità d'espressione e oggetto teorico da interrogare: la posizione di oggettivizzazione generata dallo sguardo del pubblico viene abbracciata per essere rovesciata.

L'esergo della poesia vede il ritorno della stessa citazione di Roland Barthes presente nel romanzo, tratta da *Mourning Diary*: “I have known the body of my mother, sick and then dying”. Il primo verso è una riscrittura dell'incipit di *On Earth We're Briefly Gorgeous* alla luce del lutto: “Let me begin again now / that you're gone Ma” (p. 71). Vuong ripercorre la vita della madre così come ce l'ha raccontata nel romanzo, facendo riferimento alla sua educazione interrotta dal napalm, al Vietnam, riallacciando i fili della sua nascita: “I was born / because you were starving but / how can anything be / found with only two hands” (p. 72). I versi di Vuong sono più erratici che mai: la sua dedizione a distruggere la forma per creare nuove possibilità del dire, che ho provato e riprovato a raccontare e spiegare criticamente in queste pagine, sembra non solo rispondere agli studiati tentativi precedenti, ma porta in superficie l'urgenza di trovare la parola giusta, l'interruzione del verso adeguata a simulare cosa significa perdersi dopo lo shock della perdita, pur insistendo in modo ambivalente sul potere dei propri versi, più simili a tentennamenti che a dichiarazioni. L'autore si autonoma anche qui, “why not a yellow / poet” (p. 73), e fa

riferimento a Ben Lerner, suo insegnante e scrittore di autofiction: “Ben said you can do / anything in a poem / so I stepped right out of it into / this one to be entered is / to be redefined the bullet achieves its name / by pushing flesh into flesh I was struck/ by these words” (p. 73).

Anche in una poesia simile, in un tentativo a briglie sciolte di nominare il lutto, la scrittura di Vuong continua ad essere auto-consapevole dei suoi processi, ad annaspere nei paradossi della significazione. Ancora una volta i lettori sono chiamati in causa, con il rischio per l'autore di non essere capito, di essere tradotto male, perché è impossibile tradurre un nome proprio facendogli giustizia: “these eyes reading / not yet healed shut but full of lead / -en meaning [...] my blood a borderless translation / of errors in the reader's / hands a gaping rose Hong/ I say which also means” (pp. 73-74). Gli occhi allusi sono dentro e fuori dal testo: sono gli occhi dei lettori, dei critici, che con le loro aspettative plasmano le opere degli autori etnici; ma sono, contestualmente, gli occhi del cadavere di un pesce che Rose sta lavorando per trarne fuori un sugo, in cui l'autore si rispecchia. Questo ricordo evocato a sprazzi nella poesia, potente immagine di *self-mythologizing* che l'autore sovraccarica di significato, connette l'arte dello scrivere, propria del figlio, con quella della cucina, propria della madre; entrambi spremono fuori il sangue da corpi morti per trarne la linfa vitale della loro arte: “to make fish sauce you said / you must bear the scent of corpses / salted & crushed a year in a jar tall / as a boy [...] I put in the fish sauce I take out / the fish sauce I dance / on the line until I am the line / they cross or cross / out” (pp. 72-73). In questi versi l'autore si autoritrae, dapprima come il vaso di vetro che custodisce la carne martoriata, poi come un *performer*, un poeta il cui corpo si dissolve negli elementi minimi della scrittura, costantemente sotto il rischio della cancellatura da parte di un non identificato *They*. Pochi versi dopo, l'atto della cancellatura ritorna, nella forma delle omissioni di un'“inevitabile arte” praticata dallo scrittore: “The bullet / makes you real by making you less / which is perfect in poems the text / amplified by murder // -ous

deletions” (p. 74): i versi spezzati parlano chiaro e cinicamente, l’arte di successo, per essere tale, deve fruttare sui morti, parlare della guerra e della violenza, commettere atti di omissione nel nome di un testo perfetto (vale a dire: quello che incontra i gusti del pubblico americano). Gli *enjambements* si inseguono, corrono, rendono difficile stabilire il nesso tra il soggetto di un verso e il suo predicato: un precipitarsi del linguaggio, “a language for falling out of language”, come leggiamo in *On Earth We’re Briefly Gorgeous* (p. 42).

In questa poesia Vuong ci interpella direttamente come lettori, senza il camuffamento della lettera, per chiederci aiuto, per chiederci di leggerlo mentre ritrae il corpo in decomposizione di sua madre: “Pink Rose Hong Mom / are you reading this dear / reader are you my mom yet / I cannot find her without you this / place I’ve made you can’t / enter within months their meat / will melt into brown mucus rot almost / -sauce the linear fish-spine dissolved // by time” (p. 74). L’attesa della decomposizione evoca spettralmente l’attesa (e l’ansia annessa) di pubblicazione: se il corpo del poeta si sovrappone al corpo spremuto delle sardine nel vetro, è pure il suo corpo che sarà dissolto dallo scorrere del tempo, fino ad emanare “the pungent scent / of ghosts” (p. 75). Il poeta non può fare a meno di ritornare sui morti, non può smettere di scrivere sulla madre, e quasi rispondendo alle accuse di coloro che vedono nei suoi testi una monomaniacale ossessione materna (idea che forse ho rafforzato anche io, con questo libro) risponde: “stop writing / about your mother they said / but I can never take out / the rose it blooms back as my own / pink mouth how/ can I tell you this when you’re always / to the right of meaning” (p. 77).

La madre è una necessità, come lo scavo nel linguaggio, come il tentativo di stendere fino all’asintoto la possibilità del verso. Il *Vietnamese novelist-turned-poet* ritorna nelle vesti del poeta, afferma senza reticenza alcuna “reader I’ve / plagiarised my life / to give you the best / of me” (p. 77). Se da un lato Vuong ammette di star vendendo frammenti della sua vita, dall’altro la scrittura ha il potere di far rivivere brevemente sulla Terra i fantasmi dei morti: le due

dimensioni, quella del plagio, della reificazione, dell'autofiction, e quella della giustizia, della testimonianza e dell'investimento affettivo nella genealogia familiare, devono essere necessariamente in tensione per produrre un testo che lasci spazio ai morti e venga letto dal pubblico. Rose diventa paradossalmente il lettore finale dei versi di Ocean Vuong, fuori dalla temporalità mortale, scrittrice della vita del poeta, che a sua volta perpetuerà la sua memoria e la sua vita in poesia: “in Sài Gòn reader who / cannot read / or write you wrote a son / into the world with no / words but a syllable so much / like a bullet its heat fills you [...] bullets salvaged & exiled / by art Ma my art these / corpses I lay / side by side on/ the page to tell you/ our present tense / was not too late” (p. 77-78).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi 1995.
- Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York and London: Monthly Review Press, 1971, pp. 127-186.
- Bachtin, Michail Michajlovič, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica", in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979.
- Bakshi, Sandeep, "The Decolonial Eye/I: Decolonial Enunciations of Queer Diasporic Practices", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 22 (4), 2020, pp. 533-551.
- Bavaro, Vincenzo, "Una Storia Etnica"? : *Capitale culturale e Performance Etnica nella letteratura degli Stati Uniti*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2013.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 2011.
- Butler, Judith, *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*, New York-London: Verso, 2004.
- Cheung, King-Kok, *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine*

- Hong Kingston, and Joy Kogewa*, Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Connell, Raewyn W., *Masculinities*, Cambridge: Polity Press, 1995.
- De Biasio, Anna, “Un Bildungsroman americano? Sull’evoluzione di un genere”, *Ácoma*, XXVIII.23 (Autunno/Inverno 2022), pp. 5-26.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Spivak, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976.
- , *Monolingualism of the Other: or The Prosthesis of Origin*, Stanford University Press, 1998.
- , *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, New York: Routledge, 2006.
- Didion, Joan, *Slouching Towards Bethlehem*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1968.
- Espiritu, Yen Le, “The ‘We-Win-Even-When-We-Lose’ Syndrome: U.S. Press Coverage of the Twenty-Fifth Anniversary of the ‘Fall of Saigon’”, *American Quarterly* 58.2 (2006), pp. 329-352.
- , *Body Counts: The Vietnam War and Militarized Refugees*, Berkeley: University of California Press, 2016.
- Fournier, Lauren, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge: MIT Press, 2022.
- Ha, Quan Manh, and Tompkins, Mia, “‘The truth is memory has not forgotten us’: Memory, Identity, and Storytelling in Ocean Vuong’s *On Earth We’re Briefly Gorgeous*”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 75.2 (2021), pp. 199-220.
- Hirsch, Marianne, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29.1 (2008), pp. 103-128.
- Iuliano, Fiorenzo, “Soversioni materiche. Corpi e politiche del corpo nella teoria culturale contemporanea”, *Ácoma*, XII.32 (Inverno/ Primavera 2006), pp. 7-27.
- , “‘I haven’t what’s called a principle of growth’: The Awkward Age, o la formazione impossibile”, *Ácoma*, XXVIII.23 (Autunno/ Inverno 2022), pp. 27-53.
- Lee, Rachel, “Affective Chemistries of Care: Slow Activism and the Limits of the Molecular in Ocean Vuong’s *On Earth We’re*

- Briefly Gorgeous*”, *Journal of Transnational American Studies*, 13.1 (2022), pp. 193-223.
- Lieu, Nhi T., *The American Dream in Vietnamese*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Lowe, Lisa, *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Durham: Duke University Press, 1996.
- Muñoz, José Esteban, “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 8.2 (1996), pp 5-16.
- , *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Neumann, Birgit, “‘Our mother tongue, the, is no mother at all – but an orphan’: The Mother Tongue and Translation in Ocean Vuong’s *On Earth We’re Briefly Gorgeous*”, *Anglia*, vol. 138.2 (2020), pp. 277-298.
- Nguyen, Kelly, “Queering Telemachus: Ocean Vuong, Postmemories and the Vietnam War”, *International Journal of the Classical Tradition*, 28.4 (2021), pp. 1-19.
- Nguyen, Viet Thanh, *Race and Resistance: Literature and Politics in Asian America*, New York: Oxford University Press, 2002.
- , *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.
- Pelaud, Isabelle Thuy, *This is All I Choose to Tell: History and Hybridity in Vietnamese American Literature*, Philadelphia: Temple University Press, 2011.
- Rich, Adrienne, “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson”, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York: Norton, 1979, pp. 157-183.
- , “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York: Norton, 1986, pp. 23-75.
- , “Notes toward a Politics of Location”, *Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York: Norton, 1986, pp. 210-232.
- Said, Edward, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press, 1983.

- Scully, Matthew, "Democratic Aesthetics: Scenes of Political Violence and Anxiety in Nari Ward and Ocean Vuong", *American Literature*, 93.4 (2021), pp. 685-712.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- , *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press, 2003.
- Slopek, Christina, "Queer Masculinities: Gender Roles, the Abject and Bottomhood in Ocean Vuong's *On Earth We're Briefly Gorgeous*", *Anglia*, Vol 139.4 (2021), pp. 739-757.
- Spivak, Gayatri, "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson and Larry Grossberg, eds., *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Traina, Giacomo, "Reverse Exoduses: returning to Vietnam as a trope in Vietnamese American Literature", *JAm It! (Journal of American Studies in Italy)*, No.4 (2021), pp. 107-129.
- Truong, Monique, Barbara Tran and Luu Truong Khoi, eds. *Watermark: Vietnamese American poetry & prose*, Asian American Writers' Workshop n. 15, Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- Vallone, Mirella, "'Tell me where it hurts. You have my word': trauma e scrittura in *On Earth We're Briefly Gorgeous di Ocean Vuong*", *Open Journal of Humanities*, 7, 2021, pp. 211-229.
- Vuong, Ocean, *Night Sky with Exit Wounds*, Port Townsend: Copper Canyon Press, 2016.
- , *Cielo notturno con fori d'uscita*, trad. it. Damiano Abeni e Moira Egan, Milano: La nave di Teseo, 2017.
- , *On Earth We're Briefly Gorgeous*, UK: Penguin Press, 2020.
- , *Time Is a Mother*, New York: Penguin Press, 2022.
- Wang, Dorothy J., *Thinking Its Presence: Form, Race, and Subjectivity in Contemporary Asian American Poetry*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2014.
- Wong, Sau-Ling Cynthia, *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*, NJ: Princeton University Press, 1993.
- , "Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong

- Kingston's *The Woman Warrior* and the Chinese American Autobiography Debate", in *Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior: A Casebook*, Ed. Sau-ling Wong, New York: Oxford University Press, 1999, pp. 29-53.
- Xhonneux, Lies, "The Classic Coming Out Novel: Unacknowledged Challenges to the Heterosexual Mainstream", *College Literature* 39.1 (2012), pp. 94-118.
- Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso, 2008.

Sitografia

- Armitstead, Claire, "War baby: the amazing story of Ocean Vuong, former refugee and prize-winning poet", *The Guardian* (3 October 2017), <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/03/ocean-vuong-forward-prize-vietnam-war-saigon-night-sky-with-exit-wounds>.
- Armitstead, Claire et al., "Ocean Vuong and the new Great American Novel", *The Guardian books podcast* (23 July 2019), <https://www.theguardian.com/books/audio/2019/jul/23/ocean-vuong-and-the-new-great-american-novel-books-podcast>.
- Association of Writers and Writing Programs (January 26, 2018), https://www.awpwriter.org/magazine_media/writers_news_view/4412/ocean_vuong_becomes_youngest_winner_of_the_t.s._eliot_prize_.
- Brookes, Emma, "Ocean Vuong: 'As a child I would ask: What's napalm?'" *The Guardian* (22 July 2019), <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/09/ocean-vuong-on-earth-we-are-briefly-gorgeous-interview>.
- Button, Liz, "A Q&A With Ocean Vuong, Author of June's #1 Indie Next List Pick", *American Booksellers Association* (May 22, 2019), <https://www.bookweb.org/news/qa-ocean-vuong-author-june%E2%80%99s-1-indie-next-list-pick-572693>.
- Cha, Steph, "Ocean Vuong's 'On Earth We're Briefly Gorgeous' a-

- nimates the visceral beauty of youth”, *Los Angeles Times* (May 31, 2019), <https://www.latimes.com/books/la-ca-jc-review-ocean-vuong-earth-briefly-gorgeous-20190530-story.html>.
- Chee, Alexander, “Sound of Silence”, *BON Magazine*, 71 (Autumn/Winter 2016), <https://bon.se/magazine/bon-71/sound-of-silence>.
- City Arts & Lectures, “Ocean Vuong in conversation with Tommy Orange”, KQED Broadcast (April 11, 2021), <https://www.cityarts.net/event/ocean-vuong>.
- MacArthur Foundation, <https://www.macfound.org/fellows/class-of-2019/ocean-vuong>.
- Hsu, Hua, “Ocean Vuong is still learning”, *The New Yorker* (April 10, 2022), <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/ocean-vuong-is-still-learning>.
- Hyatt, Annelie, “The Cult of Vulnerability: A Review of Ocean Vuong’s *Time Is a Mother*”, *Columbia Journal of Literary Criticism* (May 2022), <https://c-j-l-c.org/portfolio/the-cult-of-vulnerability-a-review-of-ocean-vuong-s-time-is-a-mother%E2%82%AC/>.
- Logan, William, “Old Wounds”, *The New Criterion*, 36.10 (June 2018), <https://newcriterion.com/article/verse-chronicle-9845/>.
- McGee, Donnelle, “At the Beginning of Hope: On Ocean Vuong’s ‘Time Is a Mother’”, *Los Angeles Review of Books* (July 1, 2022), <https://lareviewofbooks.org/article/at-the-beginning-of-hope-on-ocean-vuong-s-time-is-a-mother/>.
- Nguyen, Kevin, “Eavesdropping on Ocean Vuong’s New Book”, *The New Yorker* (May 25, 2019), <https://www.nytimes.com/2019/05/25/books/ocean-vuong-earth-briefly-gorgeous.html>
- Nguyen, Viet Thanh, “Failing Better: A Conversation with Ocean Vuong”, *Los Angeles Review of Books* (June 24, 2019), <https://lareviewofbooks.org/article/failing-better-a-conversation-with-ocean-vuong/>.
- Pham, Yen, “Ocean Vuong, Reluctant Optimist: Catching Up with the Night Sky with Exit Wounds Author in Milan”, *Literary*

- Hub* (July 27, 2017), <https://lithub.com/ocean-vuong-reluctant-optimist/>.
- Rasheed, Kameelah Janan, “A Vessel for Peace: An Interview with Writer Ocean Vuong”, *The Well and Often Reader* (February 2013), <http://wellandoftenpress.com/reader/interview-ocean-vuong/>.
- Rekdal, Paisley, “Wounded Elders: On Racial Identity and Re-viewing”, *Asian American Writers’ Workshop* (July 5, 2018), <https://aaww.org/ocean-vuong-immigrant-poetry>.
- Romo, Vanessa, “Justice Department Declines To Prosecute Cleveland Officers In Death Of Tamir Rice”, *NPR* (December 29, 2020) <https://www.npr.org/2020/12/29/951277146/justice-department-declines-to-prosecute-cleveland-officers-who-killed-tamir-ric>.
- Song, Min Hyoung, “The Beauty of Men: Ocean Vuong’s ‘On Earth We’re Briefly Gorgeous’”, *Los Angeles Review of Books* (June 24, 2019), <https://lareviewofbooks.org/article/the-beauty-of-men-ocean-vuong-on-earth-were-briefly-gorgeous>
- Stewart, Chris, “Interview with Ocean Vuong”, *Gayletter* (16, April 2022), <https://gayletter.com/ocean-vuong/>.
- Tippett, Krista “Ocean Vuong – A Life Worthy of our Breath”, *The On Being Project* (May 3, 2023), <https://onbeing.org/programs/ocean-vuong-a-life-worthy-of-our-breath-2022/>.
- Tolentino, Jia, “Fireproof”, *The New Yorker* (June 3, 2019), <https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/10/ocean-vuong-s-life-sentences>.
- Verma, Jeevika, “Ocean Vuong’s new poems examine the ‘big, big yesterday’ since his mother was alive”, *NPR* (April 4, 2022) <https://www.wwno.org/2022-04-04/ocean-vuong-s-new-poems-examine-the-big-big-yesterday-since-his-mother-was-alive>
- Vuong, Ocean, “A letter to my mother that she will never read”, *The New Yorker*, May 13, 2017, <https://www.newyorker.com/culture/personal-history/a-letter-to-my-mother-that-she-will-never-read>.

- , “Reimagining Masculinities”, *The Paris Review* (June 10, 2019), <https://www.theparisreview.org/blog/2019/06/10/no-homo/>.
- , “Ocean Vuong: The 10 Books I Needed to Write My Novel”, *Lit Hub* (October 1, 2019), <https://lithub.com/ocean-vuong-the-10-books-i-needed-to-write-my-novel/>.

Finito di stampare
nel mese di giugno 2025
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)