

### Scritture dei Latinos e degli Asian Americans

Mario Maffi

1848, 1882, 1898, 1942. È a partire da queste quattro date che si può cominciare a tessere l'ordito d'una storia sociale e culturale relegata per molto tempo fra le quinte dell'impero e del suo mainstream, e ora invece chiaramente, decisamente, alla ribalta.

1848: dopo due anni di guerra, Stati Uniti e Messico firmano il trattato di Guadalupe-Hidalgo, che consegna ai primi i territori oggi noti come Texas, Nuovo Messico, California meridionale, Nevada, Arizona, Colorado, Utah. Le loro popolazioni, i *chicanos* (probabilmente da una deformazione di *Mejicanos*), divengono manodopera dei campi e delle fabbriche, abitanti dei *barrios*, e *alambristas* o *wetbacks*, clandestini destinati a passare e ripassare la frontiera del Rio Grande.

Da quella data, la storia dei *chicanos* si dipana attraverso fasi alterne di passività e ribellione: i *banditos* (come il celebre Joaquín Murieta) sono protagonisti dei cinquant'anni successivi al Trattato, immortalati in *cuentos* e *corridos*; la *revolución* di Pancho Villa ed Emiliano Zapata segna l'immaginario collettivo a partire dagli anni Dieci di questo secolo; i "Zoot Suit Riots" del 1943 a Los Angeles danno voce alla nuova generazione metropolitana che ha nel *pachuco* (il teppista-ribelle del ghetto) e nel suo gergo (il *caló*) i due simboli più significativi; negli anni Sessanta, la mobilitazione nelle campagne e la politicizzazione dei *barrios* fanno da volano per quello che si sarebbe chiamato "rinascimento *chicano*".

1882: il governo statunitense promulga il Chinese Exclusion Act, che per dieci anni vieta l'ingresso negli Stati Uniti ai lavoratori cinesi (ma non a diplomatici, commercianti, e professionisti), escludendoli anche dal diritto di cittadinanza. Nel 1892, la legge viene rinnovata per altri dieci anni, e nel 1904 il doppio divieto è dichiarato per-

manente: mogli e fidanzate dei lavoratori cinesi già presenti su suolo americano non possono più raggiungerli e nelle Chinatowns d'America nasce così la cosiddetta *bachelor society*, composta per lo più di uomini resi "scapoli" per legge.

L'immigrazione cinese datava dagli anni Quaranta, ed era stata cruciale per la colonizzazione e lo sfruttamento delle terre all'ovest. Ma dopo la guerra civile, quando scoppiò la prima grave crisi economica, un vero e proprio "furore anti-cinese" s'abbatté sulla California e sui territori circostanti. La comunità si disperse a raggiera, privilegiando le città costiere più cosmopolite, come San Francisco, New York, Filadelfia, dove era possibile raggiungere un alto grado di "invisibilità" o "separatezza". Ma l'incubo della *miscegenation* non cessò di perseguire la comunità cinese immigrata. Il Chinese Exclusion Act, ulteriormente aggravato dagli emendamenti del 1888, 1892 e 1904, e dall'Immigration Act del 1924, rimase in vigore fino al 1943, con tutti i traumi sociali, culturali, psicologici e fisiologici che si possono immaginare.

1898: al termine della "splendida guerriccio-la" – l'espressione è di Theodore Roosevelt – contro la Spagna, gli Stati Uniti occupano l'isola di Portorico (e le Filippine, come, cinque anni prima, avevano fatto con Hawaii e Samoa). Comincia per Portorico una storia complessa di rapporti schizofrenici con la *mainland*: membro del *commonwealth* ma non stato autonomo, separata dal continente ma a poche ore di distanza, economicamente legata a filo doppio agli Stati Uniti (come paradiso fiscale e come grosso serbatoio di manodopera a buon mercato), fin dai primi anni del Novecento Portorico soffre d'una continua emorragia di *jibaros* (contadini) accompagnata da una drammatica ondata di ritorni nel segno del-

la sconfitta. La precarietà di questo rapporto, la stratificazione delle culture (*taína*, spagnola, africana, yankee), il vivace spirito indipendentista, la forzata industrializzazione dell'isola e la traumatica urbanizzazione dei suoi emigranti, saranno alla base dell'esperienza portoricana negli Stati Uniti, molto simile in questo a quella *chicana*.

Il contesto metropolitano segna però fin dagli inizi in maniera particolare l'identità del portoricano sul continente. Gli avamposti creati soprattutto a New York dalle avanguardie politico-sindacali (i circoli, i centri sociali, le sezioni sindacali, i giornali, i partiti politici) sono la testimonianza d'un grande fermento culturale e costituiscono la trama che accoglierà l'immigrazione di massa degli anni successivi alla seconda guerra mondiale, quando autentici ghetti come la Spanish Harlem, il West Side, il Lower East Side, il South Bronx, divengono meta di interi nuclei familiari, molto spesso destinati alla frantumazione e a un rapporto profondamente sofferto sia con l'America sia con il luogo d'origine.

1942: l'Executive Order 9066 autorizza l'evacuazione forzata della popolazione di origine giapponese dalla costa occidentale e il suo "raggruppamento" in *relocation camps*, autentici campi di concentramento. Nel giro di pochi giorni, più di 110.000 persone vengono allontanate a forza dalle loro case, proprietà, e posti di lavoro, e smistate nei campi di Puyallup (Washington), Portland (Oregon), Marysville, Sacramento, Tanforan, Stockton, Turlock, Salinas, Merced, Pinevale, Fresno, Tulare, Santa Anita, Manzanar, Pomona, Tule Lake (California), Mayer (Arizona), Minidoka (Idaho), Heart Mountain (Wyoming), Topaz (Utah), Poston e Gila River (Arizona), Amache (Colorado), Rohwer e Jerome (Arkansas).

Il provvedimento colpisce sia gli Issei (i vecchi immigrati dal Giappone) che i Nisei (i loro figli, nati su suolo americano, e dunque americani a tutti gli effetti). Molte famiglie si spezzano; le condizioni di vita nei "campi" minano la salute fisica e mentale di numerosi internati; le case, le fattorie, le piccole imprese dei nippono-americani vengono spesso saccheggiate; l'ostilità cresce ovunque. Tra scioperi e dimostrazioni, la tensione si fa acuta anche all'interno della stessa comunità, specie quando il governo decide di

permettere l'arruolamento dei Nisei nelle forze armate, e le ferite che si aprono sono spesso difficili da rimarginare. Alla fine della guerra, gli internati sono ancora 44.000, in gran parte persone che non hanno più casa o lavoro.

\*\*\*

Di norma, il "rinascimento *chicano*" si fa datare dalla metà degli anni Sessanta, quando, sull'onda delle agitazioni dei braccianti guidati dalla United Farm Workers di César Chavez, Luis Valdez fonda a Los Angeles "El Teatro Campesino". E' anche l'epoca dei Brown Berets, banda giovanile politicizzata sull'esempio delle Pantere Nere, dell'Alianza Federal di Reies Lopez Tijerina, del "Piano Spirituale di Aztlan" – tutti progetti di recupero di un'identità sociale e culturale a forti componenti nazionalistiche. Ma dietro al movimento degli anni Sessanta c'è almeno un secolo di complessa elaborazione e maturazione, che passa attraverso forme popolari come i *corridos* e i *cuentos*, o i romanzi di Eusebio Chacón e Miguel Otero. Nella prima metà del Novecento, si assiste poi a una vera decantazione di temi e forme letterarie, legata anche alla fase particolare di urbanizzazione e interazione con la società e cultura anglo-americane (ne sono testimonianza le opere di Maria Cristina Mena, Vicente Bernal e Josephina Niggli): una fase che raggiunge il culmine negli anni intorno alla seconda guerra mondiale, quando emerge una nuova generazione decisa a rivendicare con maggior forza la propria identità.

Rapporto con la terra, con la lingua, con il passato, con gli Stati Uniti, con l'altro sesso: saranno questi i temi centrali della letteratura *chicana* nei due decenni successivi. Se infatti la forzata omologazione linguistica vissuta nelle scuole *anglo* spinge a una rivendicazione dello spagnolo come lingua della propria identità, è poi chiaro che lo stesso spagnolo è in ultima analisi una lingua imposta, una "lingua coloniale", che ha ormai quasi del tutto cancellato il ricordo del *nahuatl*. Sarà allora inevitabile il ricorso all'*interlanguage* e al *code-switching*, a un continuo varcar di frontiere, tra spagnolo, americano, *nahuatl*, *caló*, fortemente indirizzato in senso ritualistico, quasi sciamani-

co. E se la rivendicazione della propria terra d'origine costituisce un forte momento di aggregazione socioculturale, è pur vero che il Messico – da cui continue ondate clandestine di senza-lavoro si riversano negli Stati Uniti – non può esser visto come convincente punto di riferimento: “Aztlan”, la mitica terra d'origine, si carica allora di implicazioni mistico-spirituali, è luogo dell'anima e dello spirito oltre che luogo fisico, terra amata ma strappata a forza. Allo stesso modo, la fedeltà a una cultura preurbana e precoloniale non ne può trascurare gli aspetti patriarcali, profondamente intrisi di *machismo*: il che rende necessaria una revisione di figure mitologiche come “Malinche”, la “Llorona”, la “Chingada”, la “Curandera”...

Proprio intorno a questi contrasti, che rendono l'identità difficile, quasi inafferrabile, ruotano le opere migliori del “rinascimento *chicano*”. Una prima fase è dominata da poeti come Rodolfo “Corky” Gonzales (*I am Joaquín*, 1969-1972), Abelardo Delgado (*Chicano: 25 Pieces of a Chicano Mind*, 1969), Ricardo Sánchez (*Canto y grito mi liberación*, 1971), Alurista (*Floriscanto en Aztlan*, 1971), José Montoya (*El sol y los de abajo*, 1972), Gary Soto (*The Elements of San Joaquín*, 1976); e dai collettivi che si riuniscono intorno a riviste di grande vivacità come “El Grito” e “Quinto Sol”. A questa fase di impegno sociale, appartengono anche le prime opere narrative di rilievo: *Pocho* (1959), di José Antonio Villareal, imperniato sul tema dell'assimilazione; *City of Night* (1963), di John Rechy, in cui la ricerca d'identità si svolge soprattutto a livello sessuale; *The Plum Plum Pickers* (1969), di Raymond Barrio, che fonde i temi della protesta a una ricerca stilistica di stampo quasi modernista. Poi, nel giro di due anni, compaiono gli autentici capolavori del “rinascimento *chicano*”: *...y no se lo tragó la tierra* (1971), di Tomás Rivera, 14 schizzi in cui s'intrecciano le vicende private-collettive di braccianti e clandestini messico-americani; *Estampas del valle y otras obras* (1972), di Rolando Hinojosa-Smith, prima d'una serie di opere di complessa struttura polifonica e sperimentale; *Bless Me, Ultima* (1972), il più importante dei molti romanzi di Rudolfo Anaya, in cui l'impianto classico del *Bildungsroman* si adatta a una ricerca d'identità che valica

di continuo i confini del reale; e *The Road to Tamazunchale* (1975), di Ron Arias, che apre ormai decisamente un dialogo con il mondo della letteratura contemporanea, latinoamericana, nordamericana, ed europea.

Gli anni Ottanta segnano invece l'emergere d'una scrittura femminile, che, oltre a offrire nuove chiavi interpretative alle tematiche della lingua e del passato, della vita nel *barrio* e della parola come affermazione d'una propria identità, affronta la questione del *machismo* diffuso e il senso nuovo e orgoglioso di una *mestizaje* che è al tempo stesso culturale e sessuale. Le nuove voci sono quelle di Lorna Dee Cervantes, con le poesie di *Emplumada* (1981); di Sandra Cisneros, con il romanzo *The House on Mango Street* (1985), le poesie di *My Wicked Wicked Ways* (1987), e i racconti di *Woman Hollering Creek* (1991); di Lucha Corpi, con le poesie di *Palabras de Mediodía/Noon Words* (1980) e il romanzo *Delia's Song* (1989); di Angela de Hoyos, con le poesie di *Chicano Poems: For the Barrio* (1977) e *Woman, Woman* (1985); di Pat Mora, con le poesie di *Chants* (1984) e *Borders* (1986); di Denise Chávez con i racconti di *The Last of the Menu Girls* (1986); di Gloria Anzaldúa con l'intreccio di *fiction*, poesia e saggistica di *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987) – tutte autrici che imprimono una svolta alla letteratura chicana dopo la sua fase di “rinascimento”, indirizzandola verso prospettive più ampie, nella fusione di temi privati e collettivi e nella saldatura con le espressioni culturali di altri gruppi etnici.

\*\*\*

Sviluppi simili si possono cogliere nella letteratura dei portoricani. Anche qui, i precursori non mancano, come le poetesse Clara Lair (*Arras de cristal*, 1937) e Julia de Burgos (*Poema en veinte surcos*, 1938), i narratori José Luis González (*El hombre de la calle*, 1948) e Pedro Juan Soto (*Spiks*, 1956), il drammaturgo René Marqués (*La carreta*, 1952), i militanti sindacali e politici Jesus Colón (*A Puerto Rican in New York, and Other Sketches*, 1961) e Bernardo Vega (*Memorias de Bernardo Vega*, 1977): un intreccio di voci che si dipana dentro le strade di East Harlem e del Lower East Side newyorkesi ed evoca quel muoversi senza posa –

psicologico, esistenziale, culturale – tra *isla* e *urbe* destinato a caratterizzare questa cultura. Poi, con *Down These Mean Streets* (1967), drammatico ritratto della vita nel *barrio*, Piri Thomas segnerà il punto di svolta e l'emergere definitivo della cultura portoricana sulla *mainland*.

Al centro della *nuyorican experience* (come presto viene chiamato, con eloquente sineddoche, il “rinascimento portoricano” nel continente), si possono riconoscere molti elementi propri anche della cultura *chicana*: un *interlanguage* e un *code-switching* fors'anche più accentuati, un legame contraddittorio con il passato (quale passato? quello della conquista spagnola? quello ormai remoto e irrintracciabile della cultura *taína*?) e con il presente (una Portorico ormai profondamente e grettamente “americanizzata”, al punto da far dire a un poeta “Questa non è la terra dove son nato”), una *mestizaje* etnica, linguistica, culturale ancor più complessa per l'ibridismo proprio dei Caraibi, uno sradicamento drammatico legato all'urbanizzazione, alla vicinanza/ lontananza dell'isola, alla grave frammentazione della comunità e famiglia portoricana, e una più diretta presenza dell'universo metropolitano come fonte d'ispirazione. Tutti nodi che, negli anni cruciali dell'immigrazione di massa, si ritrovavano già nella poesia-monologo d'una singolare figura di bardo *nuyorican*: Jorge Brandon, *el coco que habla*, drammaturgo, poeta di strada e “padre spirituale” di tutte le generazioni più giovani.

La pubblicazione, nei primi anni Settanta, della lunga poesia di Pedro Pietri “Puerto Rican Obituary” e dell'antologia curata da Miguel Algarín e Miguel Piñero, *Nuyorican Poetry*, e la nascita di un luogo d'aggregazione culturale come il Nuyorican Poets' Café, sono la conferma di un'ormai raggiunta consapevolezza da parte di un ampio ventaglio di giovani poeti. La lunga introduzione scritta da Algarín per l'antologia definisce il “posto” della voce *nuyorican*, sia come prodotto di un'evoluzione interna sia come voce accanto alle altre voci che provengono dai margini, in un collegamento evidente con la produzione messico-americana, ma anche con chiare specificità culturali. Alla definizione di quest'identità contribuiranno in quegli anni (ma il processo, culminato nei primissimi anni Ottanta, è oggi ben

lungi dall'essere esaurito) i drammi duri e violenti del poeta-bandito Miguel Piñero (*Short Eyes*, 1974; *Plays*, 1984), la poesia e il teatro grottesco-surreali di Pedro Pietri (*Puerto Rican Obituary*, 1973; *Traffic Violations*, 1983; *The Masses Are Asses*, 1984), l'opera articolata e in continuo dialogo con le tendenze poetiche contemporanee di Miguel Algarín (*Mongo Affair*, 1978; *On Call*, 1980; *Time's Now*, 1985), la forte componente orale e il retaggio multi-etnico che animano la produzione di Tato Laviera (*La Carreta Made a U-Turn*, 1981; *Enclave*, 1981; *AmeRican*, 1985), la riflessione sull'essere donna, poetessa e portoricana a New York di Sandra María Esteves (*Yerba Buena*, 1981; *Tropical Rains*, 1984; *Bluestown Mockingbird Mambo*, 1990), i bozzetti dal ghetto della narratrice Nicholas Mohr (*In Nueva York*, 1977; *Nilda*, 1986), il complesso mondo di ibridazioni culturali di Aurora e Rosario Levins Morales (*Getting Home Alive*, 1986), il rapporto dialettico tra isola e metropoli nella poesia e narrativa di Judith Ortiz Cofer (*Terms of Survival*, 1987; *The Line of the Sun*, 1989), il gusto del paradosso e della satira nei romanzi e racconti di Ed Vega (*The Comeback*, 1985; *Mendoza's Dreams*, 1987) – il tutto in un progressivo ampliarsi e affinarsi di tematiche e di poetiche, ma sempre nel legame costante con una concezione “pubblica” e “collettiva” del fare letteratura.

Il risuonare della voce *nuyorican* nei ghetti USA degli anni Settanta e Ottanta, unitamente alla spinta rappresentata da autori diversi e fors'anche lontani tra loro come Derek Walcott, Edward Brathwaite, Linton Kwesi Johnson, Michael Smith, ha contribuito al risveglio culturale dell'intera area caraibica. La narrativa di Paule Marshall (*Brown Girl, Brownstones*, 1959; *Daughters*, 1992), Oscar Hijuelos (*Our House in the Last World*, 1983; *The Mambo Kings Play Songs of Love*, 1989), Jamaica Kincaid (*Lucy*, 1990), Jorge Manrique (*Latin Moon in Manhattan*, 1992) ha così aggiunto nuove angolazioni al tema del rapporto tra margini e centro, *borderlands* e *mainland*.

\*\*\*

La distanza dal proprio passato e dalla propria terra e dunque il bisogno di organizzare la ricerca d'identità lungo linee relativamente diverse

si fanno sentire con maggior forza all'interno della comunità *Asian American* – una comunità che, dall'originale nucleo cino-americano, s'è con il tempo allargata a comprendere nippo-americani, filippini, hawaiani, pakistano-americani, indiano-americani.

Proprio per queste sue caratteristiche cosmopolite, il gruppo di artisti *Asian American* è quello forse più aperto a un'interazione multi-etnica. Inoltre, quella maggiore distanza dal luogo d'origine – geografico e culturale – impone la necessità d'individuare un punto di mediazione, un filtro interpretativo posto tra *descent* e *consent* (per usare le categorie di Werner Sollors), passato e presente, tradizione e America: un punto di mediazione e un filtro interpretativo che ciascuna componente del gruppo *Asian American* ritrova nella propria traumatica esperienza di incontro/scontro con gli Stati Uniti. Il dramma della *bachelor society*, per esempio, ha gravato a lungo sulla comunità cino-americana, producendo un vero e proprio "blocco dello scrittore". Sebbene non sia mancato, nei primi anni Quaranta, un movimento letterario di un certo rilievo (Lao Mei, Xiandai Yugong), esso però era totalmente inscritto entro i confini geografici, linguistici ed esistenziali della Chinatown newyorkese. Bisognerà attendere il 1961 per poter leggere il primo vero romanzo cino-americano, anticipato da prove non sempre immuni da ambiguità e contraddizioni per ciò che riguarda i problemi cruciali dell'identità e dell'assimilazione (Pardee Lowe, *Father and Glorious Descendant*, 1943; Jade Snow Wong, *Fifth Chinese Daughter*, 1950; Diana Chang, *The Frontiers of Love*, 1956; C. Y. Lee, *The Flower Drum Song*, 1957): con uno stile realista ma profondamente autoironico e una precisa attenzione per i luoghi, il dialetto, i dettagli della vita a Chinatown, *Eat a Bowl of Tea*, di Louis Chu, per la prima volta diede voce all'intera comunità, sollevandola al contempo dal peso di stereotipi che non di rado filtravano al suo stesso interno.

Dopo Chu, il risveglio politico-culturale degli anni Sessanta e Settanta coinvolse un'intera generazione decisa a riscattare dall'oblio il vissuto della *bachelor society*, grazie anche all'intensa attività di collettivi e laboratori fioriti un po' ovunque nelle comunità cino-americane, sulla

costa est come sulla costa ovest (un esempio per tutti è il "Basement" fondato a New York dalla poetessa e pittrice Fay Chiang). Così, *The Chick-coop Chinaman* (1972) di Frank Chin è il primo testo *Asian American* a venir messo in scena a New York e, insieme al successivo *The Year of the Dragon* (1974), dello stesso autore, apre la strada al grande successo, anche commerciale, di *M. Butterfly* (1986), di David Henry Hwang. Proprio intorno a Chin si forma poi un agguerrito gruppo di attivisti culturali, come Jeffery Paul Chan e Shawn Hsu Wong e il nippo-americano Lawson Fusao Inada, che nel 1974 pubblica la prima, seminale e polemica, antologia dedicata alla narrativa: *Aiiieeee!*. Intanto, i romanzi di Maxine Hong Kingston (*The Woman Warrior*, 1975; *China Men*, 1977), le poesie di Fay Chiang (*In the City of Contradictions*, 1979; *Miwa's Song*, 1982), la narrativa di Shawn Hsu Wong (*Homebase*, 1979), le antologie di poesia (*Breaking Silence*, 1983), narrativa (*Home to Stay*, 1990), teatro (*Between Worlds*, 1990), contribuiscono a delimitare con maggiore precisione il territorio di questa cultura che, mentre riflette con notevole asprezza sugli stereotipi etnici, culturali, sessuali di cui è stata (e continua a essere) vittima – con un'accesa polemica che non risparmia nemmeno alcune voci interne –, registra anche, necessariamente, la varietà e ampiezza dello spettro rappresentato dal termine *Asian American*.

Un'analoga esplorazione ha intanto luogo all'interno delle comunità nippo-americana e filippina. La condizione degli Issei e le memorie del *relocation camp* vengono fatte rivivere dalle parole e dai disegni di Taro Yashima (*The New Sun*, 1943; *Horizon Is Calling*, 1947) e di Miné Okubo (*Citizen 13660*, 1946), dai racconti di Hisaye Yamamoto (1948-1952, poi riuniti insieme ad altri racconti successivi in *Seventeen Syllables, and Other Stories*, 1988) e di Toshio Mori (*Yokohama, California*, 1949), dall'autobiografia di Monica Sone (*Nisei Daughter*, 1953) – primi tentativi di rimarginare ferite ancora molto recenti –, mentre il romanzo-chiave di John Okada (*No-No Boy*, 1957) fissa in maniera indelebile il tema della difficile ricerca di un'identità e di una collocazione da parte d'un giovane Nissei negli Stati Uniti post-bellici. In seguito, la poesia di Lawson Fusao Inada (*Before*

*the War: Poems As They Happened*, 1971), il teatro di Wakako Yamauchi (*And the Soul Shall Dance*, 1977) e Lonny Kaneko (*Lady Is Dying*, 1977, con Amy Sanbo), i romanzi di Joy Kogawa (*Obasan*, 1982), l'opera recente di Janice Mirikitani (*Shedding Silence*, 1987), oltre ai testi di numerosi altri autori raccolti nelle antologie indicate più sopra, sono la viva testimonianza d'una grande varietà di temi e tecniche stilistiche e di un fermento culturale che infonde nuova linfa alla produzione *Asian American*.

Lo stesso percorso si può cogliere nei contributi degli autori filippini: dall'intenso e violento *America Is in the Heart* (1946) di Carlos Bulosan (un'autobiografia che ricorda tanto quella di Malcolm X quanto quella, menzionata più sopra, del portoricano Piri Thomas) fino all'opera aggressivamente sperimentale e multimediale di Jessica Hagedorn (*Dangerous Music*, 1975; *Tenement Lover: no palm trees/in new york city*, 1981; *Dogeaters*, 1990). E di quelli hawaiani: i racconti di Kazuo Miyamoto (*Hawaii: End of the Rainbow*, 1964), la narrativa di Milton Murayama (*All I Asking For Is My Body*, 1975), la poesia di Cathy Song (*Picture Bride*, 1983).

\*\*\*

Come si vede, il *patchwork* delle nuove voci statunitensi (qui solo tratteggiato a grandi linee) è ampio e complesso. Le scritture dei *Latinos* e degli *Asian Americans* sono certo radicate nel proprio passato, e certo lavorano sul quel retaggio di miti, tradizioni e ricordi collettivi che caratterizza le varie comunità, su quel trascorso storico, politico, e sociale che le ha segnate. Al tempo stesso, però,

esse non possono non convergere verso l'occhio del ciclone, non possono non fare i conti con la storia, la cultura, la letteratura degli Stati Uniti. E dunque, se la loro iniziale collocazione fisica e geografica, psicologica e culturale è stata ai margini dell'impero, ha sempre operato in esse una forte spinta centripeta, senza con questo far dimenticare il punto di vista particolare (e prezioso) di chi sta ai margini, di chi si muove e crea sulle *borderlands*, di qualunque genere esse siano.

Si tratta di processi squisitamente dialettici e soprattutto di sviluppi in corso, che non tollerano contrapposizioni astratte o congelamenti metafisici. Ed è proprio per questo che le scritture di *Latinos* e *Asian Americans* si caricano d'una così alta tensione, una tensione che si sprigiona non solo dalla rabbia e dalla nostalgia, ma anche dal desiderio e dall'anticipazione, dall'incontro e dalla mescolanza. Queste scritture tornano cioè a introdurre con forza, in un paese e in una cultura che credono di poterne fare a meno annullando o dimenticando tanta parte della propria storia, un vissuto di ibridazione, *mestizaje* e nomadismo, che sono poi esperienze collettive profondamente radicate nella storia delle culture.

Non sorprende allora che, al centro di questa nuova polifonia statunitense, risuoni nitida, pur con forme e mediazioni diverse, la voce carica di fascino dello *story telling* – un'autentica fonte d'energia capace di recuperare la tradizione orale che sta alla base di tutte queste culture adattandola alle necessità della pagina stampata, ma soprattutto capace di tendersi con l'elasticità e plasticità che le son proprie al di sopra dell'arco dei secoli e dei luoghi, per contenere il passato e il presente, le origini e il divenire.