

Estetica etnica: modernismo asiaticoamericano

Donatella Izzo*

Questo saggio si interroga sulla difficile convivenza, nello studio delle letterature etniche, fra le categorie dell'estetico e quelle, spesso più valorizzate negli *ethnic studies* statunitensi, del politico. Quello che cercherò di fare nelle note che seguono sarà appunto rimescolare le carte fra le due categorie, prima discutendo della tensione fra estetico ed etnico sul piano teorico e storico, poi cercando di indagarne le implicazioni focalizzandomi su un rapporto per più versi esemplare di questa tensione, quello fra letteratura asiaticoamericana e modernismo angloamericano, che affronterò attraverso la breve analisi di due casi specifici.

Quello che nel 1995 David Palumbo-Liu concettualizzò come "il canone etnico",¹ in effetti, è una formazione complessa e problematica – una specie di ossimoro, se si sta alle implicazioni trasmesse da ciascuno dei due termini, dove "etnico" (nell'uso eufemistico che viene fatto del termine nel dibattito statunitense per denotare la diversità di razza e di colore, cioè la "deviazione" dalla monocultura bianca anglofona) connota specificità e parzialità, mentre "canone" contiene l'idea opposta di universalità e normatività. Esplorando criticamente le contraddizioni insite nella definizione, Palumbo-Liu evidenzia come il processo di canonizzazione sia di per sé una forma di addomesticamento, che in base a un'ideologia multiculturale, coopta i testi etnici nel canone senza mettere in questione i presupposti estetici e i criteri valutativi di questo, ma anzi estendendone la validità: in questa "revisione-senza-revisione" del canone, in definitiva, i testi etnici finiscono per perdere la propria differenza, e con essa il proprio potenziale non solo politicamente, ma anche esteticamente oppositivo. La canonizzazione equivale in questo senso a una neutralizzazione: un tipico strumento egemonico di contenimento del dissenso, al quale bisogna opporre, secondo Palumbo-Liu e con lui numerosi critici asiaticoamericani, uno sforzo controegemonico di resistenza al *mainstreaming* e di riproposizione dell'etnicità come insuperabile diffe-

* Donatella Izzo insegna Letteratura angloamericana all'Università "L' Orientale" di Napoli ed è uno dei co-direttori di "Ácoma". Questo saggio rielabora un intervento plenario tenuto alla VI *Asia and the West Conference. Carriers of Culture Carriers of Religions from Asia to the West, from the West to Asia*, Università di Roma Tor

Vergata, 19-21 dicembre 2007. Ringrazio Lina Unali e Elisabetta Marino per l'invito e per l'occasione di riflessione che esso mi ha offerto.

1. David Palumbo-Liu, *The Ethnic Canon. Histories, Institutions, and Interventions*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1995.



Donatella Izzo

renza storica e materiale. Una posizione espressa esemplarmente da un passo di un influente libro di Lisa Lowe:

La letteratura *Asian American*, in virtù della sua distanza dalla formazione storica della letteratura nazionale americana, oppone resistenza all'astrazione formale dell'estetizzazione e della canonizzazione. Abbiamo compreso che il momento di "negatività culturale" nella letteratura *Asian American* risiede non nel suo statuto di arte "alta" e autonoma ma nelle contraddizioni materiali della storia, che generano particolarità concrete inassimilabili alle forme dominanti. Se si valuta l'espressione letteraria *Asian American* in termini esclusivamente canonici, essa si rivela come un prodotto estetico che non può reprimere le diseguaglianze materiali delle sue condizioni di produzione; la sua estetica è definita dalla contraddizione, non dalla sublimazione, in modo tale che il malcontento, la non-equivalenza, la mancanza di risoluzione mettono in questione il progetto di astrarre l'estetico come uno spazio separato di unificazione e riconciliazione. È una letteratura che, se assoggettata a una funzione canonica, risponde dialetticamente con una critica di quella funzione.²

La specificità dell'elemento etnico, indissolubilmente legato al peso della storia e delle condizioni materiali di vita di una comunità immigrata, diventa così per Lowe l'elemento intrinseco di contestazione di una concezione dell'estetico che viene però reinscritta nel discorso in termini immutati rispetto alla tradizione del *New Criticism*: sublimazione, risoluzione, astrazione, unificazione e riconciliazione. Sancire il primato dell'etnico sull'estetico, e il primato dello storico e del politico nell'etnico, significa così operare in base a una doppia serie di polarizzazioni: da un lato, separando nettamente la particolarità dell'esperienza etnica (sul piano tanto letterario quanto biografico, storico e sociale) da qualunque possibile aspirazione all'universalità e dunque alla canonicità, qualificando automaticamente ogni *cross-over* come un *mainstreaming*, cioè una svendita al mercato (e implicitamente, un tradimento della propria comunità); dall'altro, prolungando, nell'opposizione fra estetica e politica, estetica e storia, una concezione dell'estetica storicamente determinata in senso idealistico, di rigore quasi crociano, che permane paradossalmente intatta e non contestata, anche se ovviamente invertita dal punto di vista assiologico nel nuovo assetto di valore letterario che si intende affermare.

Un tale sistema concettuale è paradossalmente invalidante perché, spinto alle sue logiche conseguenze, lascia di fatto immutati i presupposti universalistici tipici della riflessione idealista sull'arte e sul bello, mentre rinchiude obbligatoriamente ogni artista etnico nel ghetto della rappresentatività militante, secondo la nota logica dell'arte come "allegoria della nazione" illustrata da Fredric Jameson in relazione alle letterature del Terzo Mondo.³ Una logica, in effetti, sinistramente congruente, al suo capo opposto, proprio con quella esotizzante,

2. Lisa Lowe, *Immigrant Acts. On Asian American Cultural Politics*, Duke University Press, Durham-London 1996, p. 44, traduzione mia.

3. Cfr. Fredric Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, "Social Text", XV (Fall 1986), pp. 65-88.



condiscendente e occultamente razzista del consumatore bianco, fotografata in modo fulminante da Sau-Ling Wong con la celebre espressione "Autobiography as Guided Chinatown Tour".⁴ Eppure bisognerebbe sapere che, come ricorda Gayatri Spivak, la rivendicazione di specificità è spesso sottilmente funzionale proprio agli interessi del gruppo dominante: "Chi lavora nell'accademia sa che non si può fare a meno delle etichette. [...] Quando un'identità culturale viene gettata addosso a qualcuno perché il centro ha bisogno di un margine identificabile, le rivendicazioni di marginalità assicurano la legittimazione da parte del centro".⁵ Come escludere, in questo senso, che la marcatura etnica, soggettivamente abbracciata come forma di rappresentatività e militanza, altro non sia, in realtà, che una forma più sofisticata di *mainstreaming*, operante non attraverso le modalità universalizzanti proprie del cosiddetto "umanesimo liberale" ma al contrario attraverso le categorizzazioni merceologiche tipiche di un'avanzatissima società dei consumi?⁶

Buona parte del problema nasce in effetti dall'uso ambivalente e talvolta decisamente confuso e contraddittorio della nozione di "estetica". Un'ambivalenza evidente già nelle divergenti risposte fornite dagli artisti che componevano il panel *Is there an Asian American Aesthetics?* in occasione di un convegno organizzato nel 1991 dall'Asian American Arts Alliance presso lo Hunter College di New York. Al "sì" risoluto di alcuni, come la scrittrice Meena Alexander, faceva riscontro il "no" altrettanto deciso di altri, come l'artista e curatrice di arti visive Margo Machida.⁷ L'oscillazione, naturalmente, sta nell'uso mutevole del termine "estetica", che significa altrettanto il discorso filosofico generale sull'arte, quanto lo specifico progetto che regge l'attività di un singolo artista o di una singola opera. Nel discorso critico corrente, tuttavia, sembra essere costantemente ipostatizzata come "estetica" *tout court* una nozione storicamente specifica e idealistica dell'arte e del bello, di derivazione kantiana e dalle implicite pretese universalistiche e normative (il bello come giudizio disinteressato, universale, necessario, e come "finalità senza un fine"), che mette curiosamente tra parentesi, per esempio, tutta l'estetica marxista del Novecento, come pure la filosofia heideggeriana, la Scuola di Francoforte, e la riflessione postbellica sull'arte dopo Auschwitz, per non fare che qualche esempio. In altre parole, in buona parte del dibattito critico asiaticoamericano (ma non soltanto),

4. Sau-Ling Cynthia Wong, *Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior and the Chinese American Autobiographical Controversy*, in James Robert Payne, a cura di, *Multicultural Autobiography: American Lives*, University of Tennessee Press, Knoxville 1992.

5. Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York-London 1993, p. 55, traduzione mia.

6. Per un approfondimento su questo

dibattito e sulle altre questioni storiche e teoriche inerenti alla letteratura *Asian American*, cfr. i saggi contenuti in Donatella Izzo, a cura di, *Suzie Wong non abita più qui. La letteratura delle minoranze asiatiche negli Stati Uniti*, Shake, Milano 2006.

7. *Is There an Asian American Aesthetics?* Transcribed by Gargi Chatterjee and edited by Augie Tam, in Min Zhou e James V. Gatewood, a cura di, *Contemporary Asian America. A Multidisciplinary Reader*, New York University Press, New York 2000, pp. 627-35.



Donatella Izzo

“estetica”, lungi dall’averne il suo significato filosofico pieno, sembra essere una *code word* che serve a designare in modo sbrigativo una nozione dell’autonomia e autoreferenzialità dell’arte i cui referenti più immediati sembrano stare non tanto nell’estetica da Kant ai nostri giorni, quanto nel *New Criticism* e, attraverso questo, nella poetica dello *high modernism* angloamericano.

È nel modernismo angloamericano, infatti, che il processo di faticosa emancipazione del campo artistico dalle richieste del governo, della morale borghese e del mercato per rivendicare ad esso un’autorità morale e intellettuale indipendente, descritto da Pierre Bourdieu in *Les Règles de l’art*⁸ – esso stesso un gesto politico in un contesto repressivo – diventa, attraverso l’intervento di T. S. Eliot e la sua proverbiale descrizione dell’artista come un catalizzatore e dell’arte come “estinzione della personalità”, quello che F. O. Matthiessen chiamerà in relazione a Henry James “the split between life and art”, il (programmatico) taglio di separazione fra arte e vita:⁹ una nozione dell’autonomia del campo artistico non come *diritto* di autolegislazione – come vorrebbe il senso etimologico e storico dell’espressione – ma come *dovere* di astrazione e irrelatezza. È questo il senso dell’autonomia dell’arte che verrà promosso dal *New Criticism*, in piena Guerra Fredda, al rango, appunto, di precetto estetico universale, che eleva l’arte a regno (apparentemente) depoliticizzato di una purezza divenuta, nella perfezione dell’icona verbale, l’unica garante di una sempre più astratta e irrelata “libertà di coscienza”. E sarà naturalmente a questa concezione astratta, sterilizzata e depoliticizzata dell’arte che si opporranno vigorosamente i movimenti politici e culturali di revisione del canone negli anni Settanta e la riconfigurazione del campo degli *American Studies* operata dai *New Americanists* negli anni Ottanta, spezzando di prepotenza l’autosufficienza dell’icona verbale per riportarla in contatto con la vita e con la storia.

L’opposizione fra “estetica” e politica che ricorre nel discorso culturale asiaticoamericano ha dunque, in realtà, anch’essa una sua storia: è il frutto di una concezione specifica della funzione estetica come trascendenza della storicità che trova, consapevolmente o meno, nel modernismo angloamericano la sua matrice. Storicizzare i termini del dibattito può allora servire innanzitutto a sdrammatizzare il radicale assunto antiestetico degli *Asian American Studies*, e a far riemergere in modo meno pregiudiziale il progetto estetico della letteratura asiaticoamericana in tutta la sua ricca articolazione, che lungi dal ridursi al modello mimetico-autobiografico-rappresentativo, gioca da sempre in modo autocosciente e sperimentale con una pluralità di codici e di linguaggi. Sospendere la polarizzazione tra esperienza etnica e rappresentazione estetica significa correre due rischi collegati: da un lato, indebolire le valenze politiche della letteratura asiaticoame-

8. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992 (*Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, tr. it. A. Boschetti e E. Bottaro, Il Saggiatore, Milano 2005).

9. La frase di T. S. Eliot si trova in *Tradition*

and *the Individual Talent* (1920); F. O. Matthiessen formula l’idea della separazione arte-vita nell’introduzione alla sua raccolta dei racconti di Henry James sull’arte e l’artista: *Stories of Writers and Artists*, New Directions, New York 1944, p. 2.



ricana sussumendone le specificità di razza, di genere e di classe nella categoria generale del "letterario"; dall'altro, riaffermare occultamente gli imperativi estetici di trascendenza del modernismo come assoluti e universalmente validi. Non farlo, però, significa tradire il funzionamento stesso della letteratura come processo capace di produrre non universalizzazioni umanistiche astratte ma, al contrario, concrete incarnazioni verbali, esperienze dell'alterità, condivisioni immaginative di mondi in tutta la loro particolarità. Radicata nell'esperienza e produttrice di esperienza, la letteratura è portatrice *tanto* del rischio della naturalizzazione di categorie essenzialistiche, *quanto* delle pratiche testuali che decostruiscono la naturalezza di tali categorie, ed è solo nell'attenta interrogazione della loro estetica – della loro maniera inevitabilmente e primariamente estetica di negoziare il rapporto tra esperienza e rappresentazione – che si può cercare di comprendere la posizione di questi testi.

Tale posizione è etnicamente *marcata* ma non etnicamente *determinata*. Se la critica dagli anni Novanta in poi ha accentuato fortemente l'idea della presenza culturale asiatica negli Stati Uniti come un processo a doppio senso, sia di creazione di un'immagine degli asiatici funzionale all'egemonia bianca *sia* di sfida asiatica alla definizione egemonica della cittadinanza,¹⁰ dal punto di vista estetico si tende ancora invece a rappresentare il rapporto tra la produzione letteraria asiatico-americana e il canone nazionale come un rapporto a senso unico, vale a dire come un'alternativa inevitabile fra la resistenza politica oppure l'assimilazione estetica a un modello letterario dominante, intrinsecamente più potente.¹¹ Credo invece che, come una più attenta considerazione di questa letteratura nelle sue strategie formali e consapevolzze metatestuali ci aiuta a percepire, molti di questi testi definiscano la propria estetica in forme originali, negoziando il proprio posto all'interno di uno spazio letterario sovradeterminato in modi che sono a un tempo consapevoli e critici *tanto* del "canone etnico" *quanto* del canone *tout court*. Anzi, come cercherò di dimostrare, il confronto con quest'ultimo è uno dei modi con cui la letteratura asiaticoamericana più recente – forse anche perché ormai generazionalmente libera, in un panorama etnico reso variegato dalla nuova immigrazione, dalla necessità di una definizione di sé in chiave strettamente rappresentativa e militante – non solo definisce il proprio progetto estetico, ma ridefinisce le caratteristiche e i limiti del canone tramandato, operando così a sua volta *attivamente* su di esso.

È proprio il modernismo, infatti, che prima ho identificato come la matrice storica della concezione estetica in opposizione alla quale si è definito il discor-

10. Cfr., oltre ai testi già citati di Lowe e Palumbo-Liu, David Leiwei Li, *Imagining the Nation: Asian American Literature and Cultural Consent*, Stanford University Press, Stanford 1998; David Palumbo-Liu, *Asian/American. Historical Crossings of a Racial Frontier*, Stanford University Press, Stanford 1999; Leslie Bow, *Betrayal and Other*

Acts of Subversion: Feminism, Sexual Politics, Asian American Women's Literature, Princeton University Press, Princeton 2001.

11. Fra le non molte eccezioni, cfr. Rocio G. Davis e Sue-Im Lee, a cura di, *Literary Gestures: The Aesthetic in Asian American Writing*, Temple University Press, Philadelphia 2006.

Donatella Izzo

so degli *Asian American Studies*, a costituire un oggetto privilegiato di confronto e di riscrittura per alcuni scrittori asiaticoamericani contemporanei, che in questo si rivelano, forse, più consapevoli della specificità storica dei parametri estetici di molti degli studiosi già citati. Ingaggiare un dialogo letterario con il modernismo significa infatti esattamente andare al cuore dell'origine di quei parametri, tanto di esclusione quanto di autoesclusione, che hanno retto il dibattito sopra delineato. Nel contesto statunitense, il modernismo è forse la stagione al tempo stesso più canonica, più politicamente marcata come conservatrice, e più etnicamente marcata come bianca.¹² Privilegiare come intertesto la letteratura modernista dunque non è in alcun modo una scelta ovvia o neutrale: significa rivendicarne appieno il capitale culturale e compiere una specie di programmatica appropriazione del suo prestigio, ma anche, però, denaturalizzarne prepotentemente la presunta universalità, facendone risaltare invece i termini effettivamente monoculturali. Questo si vede molto bene, come ho argomentato altrove, in uno scritto come *Life Among the Oil Fields. A Memoir* di Hisaye Yamamoto, un pezzo autobiografico del 1979, in cui l'autrice, chiamando "Scott e Zelda" i due giovani automobilisti bianchi, tanto pieni di *glamour* quanto privi di scrupoli, che nelle loro esaltanti corse in macchina quasi le uccidono il fratello, crea uno straordinario cortocircuito narrativo che fa reagire i "roaring Twenties" di F. S. Fitzgerald con il proprio mondo di figlia di contadini immigrati durante la Grande Depressione, mettendo fulmineamente a nudo la matrice razziale e classista della rappresentazione letteraria canonica degli anni Venti.¹³ Ed è sempre a Fitzgerald, quello del *Great Gatsby*, che sembra pensare Fae Myenne Ng nella struttura complessa che contraddistingue il suo romanzo *Bone*, del 1993, il cui orientamento retrospettivo e il cui linguaggio evocativo danno voce non all'immortale universalità del Sogno Americano, ma agli archivi dell'immigrazione cinese in America. Come pure è il rapporto tra Nick Carraway e Jay Gatsby che si sente in controluce sotto la progressiva attrazione che la spia Henry Park nutre per il leader della comunità coreanoamericana John Kwang nel fortunato romanzo di Chang-rae Lee *Native Speaker*, del 1995.¹⁴

12. Questo vale, ovviamente, sul piano della rappresentazione retrospettivamente canonizzata e certo non su quello dell'effettiva realtà storica e culturale, assai più articolata in senso sia etnico sia politico: basti pensare alla *Harlem Renaissance*, stagione letteraria non solo coeva al modernismo estetico, ma altrettanto animata da istanze letterarie sperimentali e d'avanguardia.

13. Cfr. *Le forme della violenza: il modernismo politico di Hisaye Yamamoto*, in D. Izzo, a cura di, *Suzie Wong non abita più qui*, cit.

14. I racconti di Hisaye Yamamoto sono stati pubblicati in italiano, nella raccolta *Diciassette sillabe*, tr. it. R. Cruciani,

Avagliano, Roma 2008. Anche di *Bone* e di *Native Speaker* esistono traduzioni pubblicate: *Ossa*, tr. it. A. De Muti, Fazi, Roma 1999 e *Infiltrato*, tr. it. E. Capriolo, Bompiani, Milano 1995. Sull'importanza di *The Great Gatsby* nell'esperienza di scrittore di Chang-rae Lee, cfr. Donatella Izzo, *Intervista a Chang-rae Lee*, "Ácoma" 39 (primavera 2010), pp. 125-43. Incidentalmente, l'interesse per *The Great Gatsby* come oggetto di rielaborazione intertestuale o parodica non sembra affatto limitato alla letteratura asiaticoamericana: si veda ad esempio *Bodega Dreams* di Ernesto Quiñonez (2000).

Per tentare di illustrare alcune delle diverse potenzialità di questo confronto asiaticoamericano con la letteratura modernista, mi soffermerò ora su due esempi in particolare, che proprio nella loro eterogeneità – tanto di genere e di ambizione letteraria quanto di *gender* e di origine etnica – possono fornire qualche utile indicazione: Monique Truong e Todd Shimoda.

Monique Truong – nata a Saigon nel 1968 e immigrata nel 1975 coi genitori a Boiling Springs, una cittadina del North Carolina – apre le “note” che accompagnano il suo primo racconto, *Kelly*, su una domanda cruciale: “Come scrivere sul sud degli Stati Uniti quando non si è né bianchi né neri? Come scrivere con la voce, l’intonazione, il ritmo che senti e conosci fin da bambina quando tutti si aspettano che tu scriva di madri e di *talk-story*?”.¹⁵ Una domanda del genere mette immediatamente in luce il peso che le aspettative del pubblico, sia esso bianco o asiaticoamericano, hanno sulla vita creativa, segnando uno scarto rispetto agli orizzonti d’attesa creati dalla canonizzazione di un testo come *The Woman Warrior* di Maxine Hong Kingston, cui l’allusione a madri e *talk-story* si riferisce palesemente. Scarto ancora più marcato da una frase che segue: “Quando al primo anno di *college* lessi *Absalom, Absalom!* di William Faulkner accadde qualcosa... Comprendevo meglio quel clima narrativo che non quello di Maxine Kingston”.¹⁶

La frase è, per me, particolarmente interessante, perché non si limita a proporre la diversità del contesto sociologico dell’autrice rispetto alle più consuete West Coast o Chinatown, ma lo fa attraverso la mediazione letteraria specifica di uno dei più celebrati scrittori del modernismo americano, e di uno dei suoi romanzi più impegnati nel coniugare sperimentazione formale e riflessione sulla storia locale e nazionale.¹⁷ È come se in un paio di frasi, Truong avesse riorientato tanto le aspettative legate al canone etnico, quanto l’idea tramandata del canone modernista, assumendo quest’ultimo in modo esplicito e autocosciente a modello di letteratura, e specificamente a modello di una scrittura asiaticoamericana “alternativa” rispetto a quella più celebrata e consueta che ruota intorno all’immigrazione e al conflitto generazionale. Questa operazione, in *Kelly*, si svolge attraverso la messa a fuoco su un gruppo di bambine in una scuola elementare, microcosmo di complessi rapporti di razza e di classe, e attraverso l’uso di un linguaggio intenso ed evocativo.¹⁸ Ma è in *The Book of Salt* che Truong si confronta con il modernismo

15. Monique T. Truong, note a *Kelly*, “Amerasia Journal”, XVII, 2 (1991), p. 293, traduzione mia.

16. *Ibid.*

17. Vale forse la pena di notare che come Fitzgerald, anche Faulkner è una presenza ricorrente nella scrittura asiaticoamericana recente: si veda, nel volume *The Boat* di un altro scrittore della diaspora vietnamita, Nam Le, un racconto come *Love and Honor and Pity and Pride and Compassion and Sacrifice*, il cui titolo è una citazione esplicita del discorso di accettazione del premio

Nobel da parte di William Faulkner, nel 1950: Nam Le, *The Boat*, Alfred Knopf, New York, 2008. Significativamente, il racconto tematizza proprio le difficoltà di un autore etnico che si dibatte fra le proprie aspirazioni letterarie, le aspettative altrui, e il patrimonio narrativo legato alla storia recente del suo paese d’origine, incarnato, nel racconto, dal padre.

18. Per una lettura di *Kelly* cfr. Vincenzo Bavaro, *Politiche di gender e soggettivazione nazionale nell’America asiatica*, in D. Izzo, a cura di, *Suzie Wong non abita più qui*, cit.

Donatella Izzo

in modo al tempo stesso più esplicito e più innovativo. Il romanzo, uscito nel 2003, ha avuto notevole successo negli Stati Uniti e ha conosciuto numerose traduzioni europee.¹⁹ Già la trama indica con quanta audacia l'autrice si stia muovendo rispetto alla doppia tradizione canonica di riferimento – quella asiaticoamericana dagli anni Settanta in poi e quella angloamericana degli anni Venti. La storia è infatti quella di Binh, un vietnamita ventiseienne che, cacciato appena adolescente dalla casa del governatore francese in Vietnam, dov'era apprendista al seguito del proprio fratello vice-cuoco, a causa della sua relazione col capo-cuoco francese, e cacciato di casa dal padre dopo la scoperta della sua omosessualità, approda dopo un viaggio per mare a Parigi, dove, rispondendo a un annuncio, si trova assunto come cuoco nella casa di Gertrude Stein e Alice B. Toklas. Siamo nel 1929, e da allora per cinque anni Binh condividerà il *ménage* delle due celebri donne, descrivendone abitudini e frequentazioni dall'interno, o meglio, dal suo osservatorio di servitù, presenza tanto costante quanto invisibile. Su richiesta dell'uomo col quale crede di aver ritrovato l'amore, un frequentatore americano di casa Stein che il protagonista ribattezza "Sweet Sunday Man", Binh arriverà a rubare la copia di un manoscritto inedito di Stein che risulterà parlare proprio di lui, il cuoco, ed essere intitolato *The Book of Salt*. L'uomo, ottenuto quel che voleva, partirà senza salutare, e Stein e Toklas non si accorgeranno mai di nulla. Ma alla loro partenza per un giro di conferenze negli USA, nel 1934, le due donne lasceranno Binh a Parigi, insieme ai loro cagnolini. È proprio qui che lo troviamo, all'apertura del romanzo, mentre alla Gare du Nord aspetta la partenza del treno per Le Havre: non è subito chiaro se anche Binh stia per partire, aprendosi così un regolare percorso da immigrato che ne farebbe uno dei capostipiti dell'immigrazione vietnamita negli Stati Uniti. Solo nel finale scopriremo che Binh non partirà, anche se resta aperto il suo futuro: forse tornerà nel Vietnam dove il fratello lo invita, essendo morto ormai il padre (oltre alla madre, appassionatamente amata dal protagonista); forse resterà a Parigi ad assaporare la propria solitudine, oppure nella speranza di ritrovare un carismatico uomo vietnamita incontrato una volta per caso su un ponte, che altri non è se non il futuro Ho Chi Minh.

In mezzo a tutti questi personaggi storici – Ho Chi Minh, Stein e Toklas, i frequentatori del loro salotto – il cuoco Binh è l'unico personaggio d'invenzione: o meglio, è la geniale e suggestiva espansione letteraria di un personaggio reale che non ha lasciato traccia di sé, se non in una rapida menzione dei "cuochi indocinesi" nello *Alice B. Toklas Cookbook*. "Mi venne in mente che poteva esserci un'epica personale racchiusa in quella nota a piè di pagina", dice l'autrice in un'intervista.²⁰

19. Monique Truong, *The Book of Salt*, Houghton Mifflin, Boston-New York 2003. La traduzione italiana – *Il libro del sale*, tr. it. S. Fruner, Giunti, Firenze 2007 – è stata finalista del Premio Mondello. Per una lettura del romanzo, cfr. Vincenzo Bavaro, *Coming Home: Rethinking Migration and Queerness in Monique Truong's The Book of Salt*, in

Mario Corona e Donatella Izzo, a cura di, *Queerdom. Gender Displacements in a Transnational Context*, Il Sestante-Bergamo University Press, Bergamo 2009.

20. *An Interview with Monique Truong*, "BookBrowse", http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm?author_number=881, traduzione mia.

Raccontato interamente in prima persona, in un movimento retrospettivo che apre il romanzo nel punto in cui finisce la vicenda, *The Book of Salt*, in piena tradizione di sperimentalismo modernista, alterna e mescola diversi piani di passato organizzandoli sapientemente secondo una logica associativa, in un perenne andirivieni della memoria. Un po' come succede nella *Autobiography of Alice B. Toklas*, nella quale Stein racconta la storia propria e della propria compagna usando la voce di quest'ultima, in una falsa autobiografia di Alice che al tempo stesso è una vera autobiografia di Gertrude, Monique Truong racconta un'autobiografia che non è un'autobiografia, un'autobiografia inventata che però dà corpo e voce a una serie di storie animate da personaggi reali. Primi fra questi Stein e Toklas, ovviamente, del cui *ménage* Binh ci offre la storia intima. Ma anche alcuni dei personaggi famosi che ruotano intorno alla casa parigina di Stein e Toklas, tra i quali il cantante, attore e attivista afroamericano Paul Robeson. E poi un personaggio come il futuro Ho Chi Minh, anche lui come si sa esule a lungo in America e in Europa, anche lui cuoco, protagonista di un'importante scena al centro del libro.

Stein e Toklas da un lato, Ho Chi Minh dall'altro non sono solo personaggi storici, ma sono come i due poli che ancorano il romanzo e ne orientano la doppia contestualizzazione – quella americana e quella asiatica. Parto da quest'ultima. *The Book of Salt* è un romanzo dell'esilio. Esilio dalla propria terra, il Vietnam, peraltro già espropriata e resa estranea dall'appropriazione coloniale; esilio dalla madre amata e complice e mai più rivista, dal fratello maggiore-maestro che fa un po' da modello e un po' da antimodello, per il suo puntiglioso adattamento alle aspettative altrui, alle gerarchie razziste e classiste del suo mondo. L'esilio è anche dall'amore cercato e sempre perduto e dall'intimità con altri esseri umani – il freddo della solitudine è un grande filo di questo romanzo – come pure esilio dal presente, al quale Binh non appartiene mai veramente, e da un futuro che, per quanto il romanzo sembri aprirsi verso l'America, scopriamo essere non attualizzato. In questo, *The Book of Salt* è un romanzo struggente nel suo essere pervaso continuamente da un filo di perdita e di nostalgia. Ma la presenza nel romanzo di Ho Chi Minh – anche lui un esule – contribuisce a dare a questa nostalgia una valenza più aspra e non puramente personale, radicando tanto le memorie del passato quanto l'esilio di Binh in una situazione coloniale, e offrendo una profondità storica alle osservazioni brucianti che il protagonista compie sulle dinamiche di potere e di subalternità messe in moto tanto nei colonizzatori quanto nei colonizzati dal colonialismo francese in Indocina.

Se pensiamo questo romanzo dentro la cornice più consueta del romanzo asiaticoamericano, ci accorgiamo subito che i conti non tornano: invece della tradizionale storia di immigrazione negli Stati Uniti, di difficoltà d'integrazione o di conflitto generazionale fra genitori conservatori e figli americanizzati, ambientata negli USA del presente o nell'immediato passato biografico-familiare (il tipo di storia reso canonico dalla *Woman Warrior* di Kingston), qui abbiamo una storia ambientata fra il Vietnam e la Francia negli anni Venti e Trenta: quindi una storia che fa esplodere i confini dell'America asiatica, da un lato riportando l'Asia in scena, dall'altro marginalizzando l'America e cancellandone la centralità nell'immaginario tanto americano *mainstream* quanto asiaticoamericano. Senza per questo rinunciare a parlare dell'America. Attraverso la dislocazione spazio-tempora-



Donatella Izzo

le, *The Book of Salt* iscrive la questione *Asian American* in un contesto globale, non solo ponendo l'accento sulla storia del Vietnam e della sua diaspora coloniale, ma anche inscrivendo gli USA in un *continuum* storico-geografico di imperialismo transnazionale che attraversa il Novecento per arrivare fino alla caduta di Saigon nel 1975, e dunque all'autrice stessa. In questo senso, si può ben dire che questo è uno di quei romanzi che *riscrivono* la tradizione letteraria in cui si collocano, ponendosi in modo innovativo rispetto al discorso tanto letterario quanto critico della tradizione asiaticoamericana, al tempo stesso assumendola su di sé e straniandola fino a renderla irreversibilmente diversa.

Uno degli strumenti di questo intervento è naturalmente proprio l'altro polo, quello americano, della storia raccontata, sul quale l'autrice interviene in modo altrettanto innovativo e consapevole. Questo è un romanzo che mette in scena la tradizione più canonica del modernismo angloamericano, quella che si incentra intorno allo sperimentalismo letterario degli anni Venti e Trenta e al famoso salotto di rue de Fleurus per cui passarono Eliot e Pound, Hemingway e Fitzgerald, Dos Passos e Sherwood Anderson (e naturalmente Matisse, Picasso e innumerevoli altri artisti). Di un mito culturale come la Parigi degli espatriati e la coppia Stein e Toklas, Monique Truong con una mossa audace si appropria, mettendole in scena come personaggi in modo storicamente fedele, ma al tempo stesso straniante per l'inedita e ironica prospettiva dal basso, e soprattutto mettendole sullo sfondo e subordinandole al proprio disegno narrativo. Così compie un'operazione complessa e a molti strati. Intanto, sovverte le gerarchie sociali e letterarie: il cuoco come protagonista, i mostri sacri come comprimari. Poi ne rivela le somiglianze in diverse forme di rispecchiamento incrociato: Binh e Stein artisti della parola, Binh e Toklas artisti della cucina; Binh esule dal Vietnam, lavoratore migrante, Stein e Toklas emigrate dorate a Parigi; Stein e Toklas coppia lesbica pubblica e rispettata, Binh espulso dal lavoro e dalla casa paterna perché scoperto omosessuale. Facendo interagire la coppia intellettuale, americana e altolocata con il cuoco vietnamita salariato, trattato con gentilezza ma sostanzialmente considerato una merce, qualcosa di meno che umano (come i cagnolini che alla fine lasceranno indietro), il romanzo riscrive criticamente la tradizione modernista. Attraverso gli occhi del giovane cuoco vietnamita emergono pregiudizi culturali, cioè emerge il sottotesto imperialista, razzista, orientalista, classista del canone del modernismo. Quella di Binh è un'"altra" *lost generation*, nella quale l'esilio non è una scelta culturale ma una dolorosa espulsione dalla propria terra, la migrazione non è mobilità cosmopolita ma necessità di sopravvivenza, e l'omosessualità non è una scelta di vita di intellettuali indipendenti e anticonformiste, ma un segreto e un rischio che ogni volta rimette in gioco la propria stessa esistenza. La storicizzazione circostanziata dell'esilio di Binh e il suo ricorrente ritorno con la memoria al Vietnam coloniale e al viaggio per mare (del resto compiuto su una nave dal nome parlante: *Niobe*, una madre piangente per la perdita dei suoi figli) costituiscono un puntuale contrappunto alla vicenda cosmopolita, metropolitana ed elitaria del modernismo transatlantico e al meccanismo di dominio razziale e imperiale che ad esso soggiace: il viaggio di Binh è una sorta di versione asiatica del "Black Atlantic", la diaspora africana al cuore del modernismo internazionale, del resto esplicitamente rievocata nella condiscendenza



razzista con cui Stein si esprime nei confronti di Paul Robeson in un episodio cruciale dal punto di vista dell'allargamento della prospettiva sui rapporti razziali.

Ma quello che è in gioco non è soltanto una riscrittura critica, come tante alle quali ci ha abituato la letteratura postcoloniale e postmoderna. *The Book of Salt* non si limita a mettere in scena i mostri sacri del modernismo, ma compete apertamente con essi. L'"epica personale" in cui il romanzo espande la "nota a piè di pagina" non è soltanto una redistribuzione dei pesi e delle misure e un gesto di risarcimento, ma anche – e in più d'un senso – un gesto d'appropriazione. Alla perdita del presunto romanzo di Stein sul cuoco corrisponde infatti la presa di parola del cuoco, l'atto di narrazione in prima persona di un romanzo con lo stesso titolo. Binh il suo romanzo se lo scrive da solo: "La mia storia, Madame, è mia. Solo io ho la facoltà di raccontarla, di abbellirla o di nasconderla".²¹

Nel romanzo tutti, incluso l'amante, storpiano il nome di Binh, ma lui non cessa mai di misurare ironicamente lo scarto fra la versione di sé che gli restituiscono gli altri e la propria. Binh vive in un mondo linguistico non suo nel quale ogni linguaggio usato tradisce il significato, o perché non padroneggiato da lui (il francese) o perché non comprensibile agli altri (il suo vietnamita per Sweet Sunday Man). Le parole, come dice Binh a un certo punto, sono solo scorciatoie: chi è veramente allenato a riconoscere i segni non ne ha bisogno: "Le parole, te lo concedo, sono pratiche, una comoda scorciatoia per arrivare al senso. Ma troppo spesso le parole limitano e negano. A noi ben preparati, ne basta una e il resto, lo ricostruiamo"²² – una frase che riprende quasi *verbatim* una famosa affermazione di Henry James. I pochi momenti di comunicazione sono quasi tutti para- o non-linguistici: Binh che "mima" l'ananas del quale non conosce il nome in francese; la compassione e il perdono delle *mesdames*, come le chiama Binh, dopo la notte passata con Sweet Sunday Man e la mancata presenza al mattino; il linguaggio erotico dei corpi, anch'esso peraltro ingannevole, perché ogni rapporto d'amore si risolve in perdita o in tradimento.

Al tempo stesso, però, è proprio questo esilio dalla propria lingua che mette in moto l'allenamento ad appropriarsi dei linguaggi e a stare *fra e in mezzo* ai linguaggi, passando dall'uno all'altro e arricchendo l'uno dell'altro: c'è una creatività linguistica straordinaria, uno scatenamento di potenzialità poetiche in questo abitare una lingua non propria guardandola dall'esterno in modo straniato (i mille modi di dire pollo in francese, le espressioni come *coup de grâce* analizzate nel loro significato letterale, il recupero del puro valore fonetico delle parole nelle storie raccontate da Sweet Sunday Man e comprese translinguisticamente da Binh). Binh usa la lingua, o le lingue, come Gertrude Stein in *Tender Buttons*, investigandone creativamente la capacità significante, esplorandone la materialità, il suono, l'associazione suono-senso. Abita la lingua altrui come un "infiltrato": "Bão sarebbe orgoglioso. 'Infila i tuoi significati tra le loro parole', diceva, un pic-

21. M. Truong, *Il libro del sale*, cit., p. 265 (ed. or., p. 215).

22. Ivi, p. 149 (ed. or., p. 117). Ho legger-

mente modificato la traduzione italiana per renderla più aderente all'originale.

Donatella Izzo

colo consiglio che mi ha salvato. La lingua è una casa con una fila di porte e io, troppo spesso, sono sprovvisto d'invito e di chiavi. Ma quando m'infilto nelle loro parole, quando ne penetro i significati, mi creo le botole che mi fanno entrare quando fuori la notte è troppo fredda e buia".²³ Quello che il romanzo mette in scena, in effetti, è proprio un'appropriazione della parola che insinua significati propri nella lingua altrui. E Binh si infiltra con tale efficacia che quasi ci scordiamo leggendo che questo è un libro impossibile, per il fatto stesso che lo leggiamo in inglese, una lingua che Binh, come ci dice lui stesso, non conosce.

Questo paradosso del "libro impossibile", d'altra parte, segnala anche la sostanziale inafferrabilità di qualunque storia, fosse pure la propria. In questa scrittura di sé non c'è autobiografismo tradizionale, come se ci fosse da qualche parte un "vero" io tutto intero e coerente che si può possedere e raccontare a partire da un punto finale in cui si è finalmente dispiegato il senso della sua storia, come accade tanto spesso nell'autobiografia d'immigrazione. E non è solo perché la storia ci viene raccontata in modo frammentario, associativo, evocativo, con continui scarti temporali che rendono difficile ricostruire una cronologia lineare, e per giunta a partire da un presente indistinto (dove si trova Binh? Che scelte ha fatto? Quando e dove è l'"adesso" dal quale si rivolge direttamente, e talvolta sfrontatamente e con tono di sfida, al lettore?) Anche e proprio perché vive fra lingue diverse, Binh sa che non c'è trasparenza nel linguaggio: il libro è tutto intessuto di allusioni al mentire e al carattere sfuggente della verità, alle storie inventate, ai nomi falsi e ai dettagli falsi che si usano per non rendersi vulnerabili da parte degli altri. Anche Binh del resto mente, non solo agli altri ma anche a noi lettori, dandoci versioni contrastanti degli stessi episodi e così cambiando e destabilizzando sotto i nostri occhi la sua storia e il senso di quello che leggiamo. Gioco epistemologico modernista, certo, e insieme *performance* postmoderna, ma anche consapevolezza che raccontare una storia significa sempre raccontarne tante: aprire possibilità multiple e imprevedute di riconoscimento, di significato e di identificazione. Come quando Binh pone alle storie di Bão, il marinaio suo compagno nella nave con cui ha lasciato il Vietnam, delle domande diverse dalla morale che Bão ne trae, oppure quando ascoltando la storia materna del principe dotto si identifica, anziché col principe, con la fanciulla operosa in attesa. Una tale consapevolezza mette radicalmente in questione qualunque nozione di autenticità e di rappresentatività.

Come Binh, dunque, Monique Truong abita creativamente questa doppia tradizione, asiaticoamericana e modernista *mainstream*: le fa reagire l'una contro l'altra, e così le relativizza entrambe e produce qualcosa che si potrebbe chiamare una "parodia incrociata": la tradizione *Asian American* insiste sull'autenticità e sull'autobiografismo, e lei come Stein con Toklas scrive l'autobiografia di qualcun altro, che è sotto ogni aspetto, tranne l'origine vietnamita, all'opposto (sociale, geografico e di genere) da sé. Oppure: la critica asiaticoamericana ha condannato enfaticamente la *food pornography* dell'esibizione "turistica" del cibo

23. Ivi, p. 195 (ed. or., p. 155).

asiatico, e Truong costruisce un intero romanzo sul cibo e sulla sua creazione e filosofia, ma parlando tutto il tempo della cucina francese, restituendola così come “esotica” ed estetizzata. È una specie di plurilinguismo estetico, del resto implicito nella posizione di Binh, e ben rappresentato dal cuoco interculturale amico di Ho Chi Minh che appare nel IX capitolo: un cuoco vietnamita che è stato in America, che cucina in Francia in un ristorante cinese, e produce con gli ingredienti più raffinati una cucina non classificabile in termini nazionali, ma di qualità inarrivabile.

Ora, proprio come questo eccellente cuoco – e del resto la cucina è metafora universale nel romanzo – l’autrice usa in modo sapiente la mescolanza di ingredienti di origine diversa, esaltando i sapori. La prosa di questo romanzo è a un straordinario livello di elaborazione letteraria; passa con duttilità dai registri ironici a quelli tragici a quelli emotivi; e fa un uso delle immagini di rara suggestione, incredibilmente efficace. Ovviamente non è pensabile – ci vorrebbero decine di citazioni – elencare qui tutti i fili di questo tessuto ricchissimo di immagini, che saldano in reti estese oppure in complicati nodi metaforici oggetti materiali, pratiche, sentimenti, mostrandone a seconda dei casi la polivalenza, l’ambiguità, il nesso inconfessato. Ne traccio solo qualcuno dei più ricchi: il sale, in primo luogo, legato alla cucina, al sudore, al salario e quindi al lavoro, ma anche all’amarezza, alle lacrime, al ricordo e alla sua pericolosità (chi guarda indietro, come la moglie di Lot, finisce pietrificato in una statua di sale); e ancora al mare, che è a sua volta legato alla perdita del passato, ma anche al lavoro, al movimento, alla distanza, e ripetutamente all’amore (“Sono di nuovo in mare. Sono di nuovo in mare”),²⁴ che a sua volta spesso è associato all’immagine fisica del mercato, o a verbi di baratto e compravendita che preparano i tanti furti e tradimenti di cui è costellato il romanzo; oltre che ovviamente al sapore dolce o amaro, e al cibo. Cibo che è esso stesso una merce che si vende e che si compra, un oggetto materiale e sensuale, ma anche una metafora dell’arte, un linguaggio e un codice di comunicazione, un veicolo di erotismo e di amore, uno spunto memoriale, un modo di inventare il futuro. È un intreccio di vita ma anche di morte, come mostrano una serie di episodi ispirati a una breve notazione dello *Alice B. Toklas Cookbook* a proposito dei modi di uccidere un piccione da cucinare, e che saldano il piacere e il dolore – come nei tagli autoinflitti di Binh – e il potere, e appunto la morte, come si vede esemplarmente nel capitolo dedicato proprio alla morte del piccione nel parco, sul quale, come in un “correlativo oggettivo” eliotiano, viene traslata la morte della madre di Binh, vissuta immaginativamente da lontano. Questo tessuto di metafore contribuisce in modo decisivo all’impatto struggente ed evocativo, ma anche ironico e comico, di questo romanzo.

The Book of Salt, come ho cercato di dimostrare, non solo storicizza criticamente la tradizione modernista, ma si misura apertamente con essa, producendo un romanzo che per architettura strutturale, capacità tecnica, complessità formale e ricchezza stilistica compete apertamente con i grandi romanzi della stagione

24. Ivi, p. 133 (ed. or., p. 104).



Donatella Izzo

modernista americana. Se il romanzo di Binh *cancella e sostituisce*, letteralmente, quello di Stein su di lui, rimpiazzandolo col proprio, e così invertendo il gesto abituale dello scrittore bianco nei confronti del soggetto coloniale, Truong, a sua volta, prolunga la letteratura modernista là dove essa non era stata in grado di spingersi, facendone risaltare le costitutive limitazioni.

Un romanzo come *The Book of Salt*, sofisticato e ambizioso tanto nella concezione quanto nell'esecuzione, e autocosciente ed esplicito nel modo in cui individua nel modernismo degli anni Venti al tempo stesso un modello e un anti-modello, un interlocutore e un rivale, mi sembra un caso esemplare di come, in certa letteratura asiaticoamericana recente, un forte impegno estetico non annulli, ma anzi arricchisca e renda più complesso l'impegno politico, ripagando una lettura che, senza ricondurre il testo a domande teoriche e culturali precostituite, voglia indagarne la qualità letteraria. Non vorrei però dare l'impressione, concludendo su questa nota, che il mio intento sia quello di reinscrivere la letteratura modernista come norma estetica assoluta, e di rivendicare a una parte della letteratura asiaticoamericana tale grandezza solo nella misura in cui si conforma a quello standard. In realtà, credo che il valore del modernismo per la letteratura asiaticoamericana stia proprio nel modo in cui essa è capace di accoglierne le lezioni mentre simultaneamente ne mette lucidamente a fuoco, e dov'è il caso, ne sfrutta la qualità ormai reificata di feticcio letterario. Per concludere mi rivolgerò quindi brevemente ai romanzi di un altro autore, per molti aspetti assai diverso da Truong.

Nato nel 1955, giapponese americano di terza generazione, Todd Shimoda è Ph.D. in Scienze cognitive e ingegnere, specializzato nello studio dei rapporti tra programmi informatici, comunicazione e apprendimento, oltre a essere autore tanto a proprio nome quanto con lo pseudonimo di Adrian Too di diversi testi di narrativa sperimentale (uno dei quali un'opera collaborativa online) e di tre romanzi: *365 Views of Mt. Fuji*, *Algorithms of the Floating World* (1998), *The Fourth Treasure* (2002) e *Oh! A mystery of mono no aware* (2009).²⁵ Dotati di storie accattivanti, ma non privi di qualche pretesa intellettuale e filosofica, e caratterizzati da uno stile e una struttura moderatamente sperimentali, questi romanzi riprendono alcuni riconoscibili tratti del romanzo modernista e postmoderno, come la frammentazione e la pluralità di storie e livelli temporali, ma lo fanno in modo tale da non mettere in nessun caso a rischio l'intelligibilità da parte del pubblico, mentre adottano generosamente procedimenti e strutture formulaiche e prevedibili, tipiche del prodotto commerciale. Ciascuno dei primi due romanzi, dividendosi fra passato e presente, racconta in parallelo due storie: nel primo, entrambe

25. Todd Shimoda, *365 Views of Mt. Fuji*, *Algorithms of the Floating World*, Stone Bridge Press, Berkeley 1998; *The Fourth Treasure*, Nan A. Talese, New York 2002; *Oh! A mystery of mono no aware*, Chin Music Press, Seattle 2009. Per un'analisi più approfondita dei primi due, cfr., di chi scrive, "How the Brain Talks": *Neuroscienze e calligrafia in The*

Fourth Treasure di Todd Shimoda, in Valeria Gennero, a cura di, *Le scienze umane nell'età neurocentrica*, Sestante-Bergamo University Press, Bergamo, in corso di stampa. Di *The Fourth Treasure* esiste una traduzione italiana: *Il calligrafo*, tr. it. M. G. Galli, Longanesi, Milano 2002.



sono ambientate in Giappone; nel secondo, il passato è in Giappone, il presente in California. In entrambi i romanzi, al doppio livello temporale e alla doppia trama, distribuite tipograficamente su due diverse colonne di testo, si intreccia un'ulteriore peculiarità, l'ampio ricorso al linguaggio visivo, evidente fin dal titolo in *365 Views of Mt. Fuji* – un titolo che non solo denota visualità, ma allude direttamente alle *36 vedute del Monte Fuji* di Hokusai – ma altrettanto importante in *The Fourth Treasure*, in gran parte incentrato intorno a un maestro giapponese di calligrafia. In entrambi i romanzi, il testo scritto è accompagnato o inframezzato da disegni: nel secondo si tratta di ideogrammi che illustrano l'arte della calligrafia e che diventano man mano sempre più astratti e inintelligibili, dopo che il *sensei* colpito da un ictus ha perso il controllo formale della scrittura; nel primo caso, invece, il testo è intervallato da illustrazioni più o meno grandi in bianco e nero, modellate su una stilizzazione della tecnica pittorica e dei soggetti delle stampe giapponesi e incentrate anch'esse sul monte Fuji o su motivi che ne suggeriscono la struttura triangolare, e che riecheggiano il tono e le suggestioni degli eventi narrati di pagina in pagina. In entrambi i romanzi – dalla trama troppo complicata per poterla qui raccontare in dettaglio – sono degli oggetti artistici a costituire il motore dell'azione: le 365 vedute del Fuji dipinte dall'immaginario pittore Takenoko, in un caso; la pietra per mescolare l'inchiostro tramandata nei secoli dalla prima scuola di calligrafia giapponese, e capace di donare ispirazione e concentrazione al calligrafo che ne è in possesso, nel secondo. Quello su cui mi interessa focalizzarmi qui è, però, il finale dei due romanzi: in entrambi, l'assetto fondamentale dicotomico del testo, giocato su forti binarismi, è risolto in un ultimo gesto che è, esplicitamente, un gesto artistico. Cito dalle ultime righe di *The Fourth Treasure*: "Tenendo il pennello senza tentennamenti con tutto il suo *ki*, l'empito di potenza, di pienezza, di essere che aveva provato quando per la prima volta aveva usato la Pietra Daizen le sgorgò dal subconscio. Mentre intingeva il pennello nella pietra, il dolore, tutto, cominciò a scivolare via".²⁶ Un momento di trascendenza estetica che non può non ricordare la pennellata finale di Lily Briscoe in *To the Lighthouse*.

Un'apoteosi simile aveva chiuso *365 Views of Mt. Fuji*, ed è su di essa che mi soffermerò per concludere. Il protagonista-narratore, Yukawa, già curatore del costituendo museo che dovrebbe racchiudere tutte le 365 vedute di Takenoko, a seguito di una serie di incontri e circostanze, è scivolato progressivamente in una sorta di lucido delirio che lo porterà infine ad una vita sotterranea da emarginato e *clochard*, illuminata però da un'esperienza estetica assoluta. Seguendo la vecchia barbona pazza le cui apparizioni costellano il racconto, e che è in effetti una discendente del pittore stesso, Yukawa ha scoperto il capolavoro che questa ha costruito nel sotterraneo dove vive: un'enorme installazione del monte Fuji, composta dai rifiuti da lei raccolti per strada e combinati con sapienza artistica assoluta. È quest'opera che Yukawa, nel frattempo precipitato per suo conto in un sempre più incalzante delirio, decide di completare una volta morta la donna, tra-

26. T. Shimoda, *The Fourth Treasure*, cit., p. 349, traduzione mia.



Donatella Izzo

sformandosi a sua volta in un artista senz'atetto. L'ultima scena, così, ci offre ancora una volta un momento di trascendenza e di perfezione, mentre il protagonista aggiunge all'installazione l'ultimo frammento mancante, tratto non dalla strada, ma dalle venerate tele di Takenoko, fatte a pezzi per ricavarne tocchi di colore: "Lo sistemo esattamente al posto giusto".²⁷ Apoteosi dell'arte come processo al tempo stesso calibratissimo ed emozionale, capace di redimere in bellezza i rifiuti della vita di ogni giorno, e capace di resuscitare dalle proprie ceneri, riproducendosi dalla propria distruzione.

Eppure, se si pensa alle tele di Takenoko, venerate e inquisite per tutto il romanzo, e infine spezzettate e di nuovo redente come materiale da collage, qualche sospetto diventa legittimo. Tanto più che questo suo finale modernista, il libro lo affida, con guizzo postmoderno, a un narratore ormai chiaramente precipitato in una sia pur lucidissima follia, trasformato in un *clochard* irriconoscibile, stralunato, puzzolente ed emarginato, e votato a farsi ammiratore e continuatore di un capolavoro sotterraneo di cui lui stesso è l'unico spettatore. E allora, esaltazione e perpetuazione dell'arte o ironica demistificazione delle visioni artistiche assolute? Il romanzo lascia abilmente in sospeso le due possibilità, e non è l'interpretazione del romanzo, del resto, che qui mi interessa. Mi interessa piuttosto notare – e qui concludo – come nel romanzo asiaticoamericano di oggi circoli un certo numero di riconoscibili dispositivi modernisti utilizzabili non solo come modelli o contromodelli di certi modi di concepire il rapporto tra l'arte e la storia, ma anche come *code words* che indicano in modo automatico "estetica", cioè perfezione formale e trascendenza. Parole in codice utilizzabili in modo disinvolto e piegandole alle proprie finalità: nobilitare un prodotto commerciale, ad esempio, con una mossa tipica del *kitsch*, l'evocazione di false profondità. O anche, forse, l'opposto: ironizzare sulla feticizzazione della letteratura *high-brow* del Novecento, facendola letteralmente a pezzettini senza tanti patemi d'animo. E allora forse, dopo tutto, quell'immagine dell'arte più alta e consacrata, cannibalizzata da un mucchio di *trash*, merita di essere riletta con più attenzione: in essa, forse, la letteratura asiaticoamericana ha davvero finito di fare i suoi conti con l'aura del modernismo angloamericano.

27. T. Shimoda, *365 Views of Mt. Fuji*, cit., p. 355, traduzione mia.

