

**Intervista a Chang-rae Lee**

Donatella Izzo

Quando nel maggio 2002 la città di New York, durante il *Book Expo America*, lanciò la versione locale del programma "One Book, One City" ("One Book, One New York") chiedendo a un comitato di educatori, bibliotecari, editori e librai, uomini e donne, di designare un libro intorno al quale l'intera città potesse riconoscersi e dialogare, la scelta cadde su *Native Speaker*, il primo romanzo di Chang-rae Lee, uscito nel 1995, quando l'autore (nato a Seoul e trasferitosi negli Stati Uniti all'età di tre anni) aveva appena trent'anni. Lo scopo del programma era quello di unire la città, in tutta la sua diversità etnica, sociale e culturale, attraverso la lettura: paradossalmente, però, il comitato stesso si divise, in parte sostenendo il romanzo di Lee, in parte *The Color of Water: A Black Man's Tribute to His White Mother* di James McBride. Si discusse molto della possibilità che l'uno o l'altro dei libri selezionati risultasse offensivo per le minoranze etniche rappresentate; ripetutamente, dall'una e dall'altra parte, si accreditò l'idea di un rapporto automatico fra rappresentazione letteraria delle minoranze e loro celebrazione e promozione.

L'episodio probabilmente dice più sui limiti delle buone intenzioni multiculturaliste che non sui due libri coinvolti, ma può aiutare a mettere in luce come in realtà *Native Speaker* sia un romanzo inquietante, che non autorizza alcuna lettura riduttiva o rassicurante: il narratore del romanzo, Henry Park, figlio di immigrati dalla Corea, è una sorta di spia, un "ethnic consultant" che per mestiere tiene sotto controllo gli immigrati che gli vengono assegnati, soprattutto quelli di origine asiatica, conquistandone la fiducia, carpendone i segreti o manipolandoli per conto di imprecise agenzie di interessi politici o economici. Il romanzo mette così a fuoco un intreccio di nodi complessi che hanno a che fare tanto con le politiche di assimilazione e con la disparità di mezzi e poteri tra establishment e immigrati, quanto con la complicità degli stessi soggetti etnici nel sistema che li discrimina, li manipola e li tradisce. Ma questo intreccio a sfondo acutamente politico e sociale – incentrato sul nuovo "caso" affidato a Park, un carismatico leader coreano americano che tenta la scalata al potere cittadino attraverso una coalizione arcobaleno – è reso attraverso la voce altrettanto acutamente personale e individualizzata di un uomo alienato da se stesso e dalla propria storia, sposato con una donna bianca che l'ha appena lasciato, e incapace di elaborare il lutto per la perdita accidentale del proprio figlioletto. E dunque il romanzo intreccia ai nodi etnici e politici quelli più intimi e personali legati al lutto, all'amore, al rapporto intergenerazionale, alla ricerca di un senso negli accadimenti. Il tutto attraversato da un'attenzione quasi ossessiva al linguaggio, non solo come strumento letterario, che l'autore usa in modo straordinariamente efficace, ma anche come veicolo di assimilazione o di di-

scriminazione, di comunicazione e di menzogna, di rappresentazione e autorappresentazione, di controllo e di cura.

*Native Speaker* (in italiano *Infiltrato*, Bompiani 1995) è stato un esordio fulminante, come dimostra la quantità di premi che ha ricevuto: per citarne solo due, l'Ernest Hemingway Foundation/PEN Award e l'American Book Award della Before Columbus Foundation. Questo successo ha portato Lee a dirigere il prestigioso programma di Creative Writing dello Hunter College della City University of New York, per poi passare alcuni anni dopo a Princeton, grazie all'attenzione nazionale seguita al suo secondo romanzo del 1999. *A Gesture Life* (*Una vita formale*, Bompiani 2001) ha ricevuto anch'esso la sua dose di premi (tra gli altri, l'Asian American Literary Award for Fiction e il *New Yorker* Book Award). Neppure questo era un romanzo facile, basato com'è sulla vicenda delle "comfort women" coreane costrette a servire nei bordelli per i soldati giapponesi al fronte durante la Seconda guerra mondiale. La storia è narrata attraverso il ricordo di un ormai anziano giapponese emigrato da lungo tempo negli Stati Uniti che, attraverso il suo perfetto controllo di un presente fatto di gesti armoniosi e abitudini gentili, si sforza di dimenticare la perdita della figlia adottiva, estraniatasi da lui, e, prima ancora di quella, il coinvolgimento come aiuto ufficiale medico nella schiavitù sessuale delle ragazze coreane durante il conflitto, l'amore per una di loro e la sua tragica morte, e il suo stesso tradimento di sé per aver represso la propria origine di coreano, figlio solo adottivo di genitori giapponesi. Anche questo è un romanzo tragico che parla di razzismo, di morte, di complicità e di colpa; ma anche questo è un romanzo tutto giocato sulla peculiarità della voce e dello stile del personaggio, da cui emerge non solo una perfetta caratterizzazione ma anche tutto lo spessore della storia più ampia in cui è stato sia vittima sia carnefice. Anche qui, come in *Native Speaker*, attraverso la storia e attraverso la narrazione in prima persona passa il senso dell'alienazione dagli altri che nasce dall'alienazione da sé, l'intreccio di autoanalisi e di autogiustificazione, il tentativo di comprensione mescolato alla volontà di reprimere, di non sapere e di non ricordare quello che in realtà non si può ignorare perché è al centro della propria esistenza.

Nel terzo romanzo, *Aloft*, uscito nel 2004 e di prossima pubblicazione in Italia, infine, Chang-rae Lee mette sullo sfondo (almeno in apparenza) la questione asiatica e il vissuto, storico o personale, dell'immigrato e si concentra su un personaggio italoamericano di terza generazione, un pensionato benestante vicino ai sessant'anni, che si sente lontano da ogni problema di razza e vive in pace con se stesso nel suo razzismo inconsapevole e nel suo consapevole rifuggire da ogni complicazione umana, familiare e sociale, anche se la tragedia finirà per raggiungerlo ugualmente. Un personaggio non ammirevole, ma nemmeno inequivocabilmente spregevole, che è una sintesi e una metafora di un'America borghese e suburbana, narcisista e autocompiaciuta, intelligente e capace di ironia e di acume, ma anche di reprimere accuratamente la consapevolezza di tutti i guasti che produce intorno a sé e convinta di potersi librare per sempre – come il protagonista col suo hobby del volo – a distanza dalle realtà più scomode, confuse e dolorose che la terra ha da offrire. *Aloft* è stato controverso per il suo sfuggire alle aspettative di un ulteriore romanzo di tema riconoscibilmente asiatico-americano, ma per certi aspetti può es-

sere considerato un vero trionfo di caratterizzazione, proprio per la creazione di un personaggio così inedito e così evidentemente lontano dall'autore.

Del quarto romanzo di Chang-rae Lee, infine, si sa che uscirà l'anno prossimo e che si intitola *The Surrendered*. È un libro sulle ferite psichiche della guerra, ambientato lungo un arco spazio-temporale che va dalla guerra di Corea – durante la quale si incontrano i personaggi principali: una ragazzina coreana profuga e rimasta senza famiglia, un giovane soldato americano e la moglie di un missionario, schiava della morfina e degli incubi del suo passato di figlia di missionari nella Cina occupata dai giapponesi – agli Stati Uniti odierni e all'Italia, dove sono ambientate le scene finali del romanzo. Ispirato ad alcuni episodi vissuti realmente dal padre dell'autore e frutto di una lunga e minuziosa documentazione storica, *The Surrendered* è considerato dall'autore stesso il libro più tetro e più tragico tra quelli scritti fino ad ora, ed è, in effetti, il più impietoso coi suoi personaggi, e il più implacabile anche coi suoi lettori, che la storia sottopone, in una prosa ricca ma severa, a esperienze di un'intensità spesso straziante. Contenuti narrativi difficili da conciliare con l'immagine di una persona vitale, affabile e frequentemente allegra trasmessa dall'autore, sportivo, amante della buona cucina e intenditore di vini, su cui ha anche scritto articoli su riviste.

Proprio quest'apparente schizofrenia, però, può essere considerata una delle chiavi del suo successo artistico. I romanzi di Chang-rae Lee, come rivendica lui stesso, non sono biografia e non sono sociologia; non sono cioè riducibili a quelle esperienze personali e a quelle questioni di carattere etnico o politico che pure contengono. Da questo punto di vista Lee è uno di quegli autori che stanno stretti dentro le categorie: è uno scrittore asiatico-americano che riconosce la centralità della questione dell'immigrazione, in tutte le sue forme, ma al tempo stesso riscrive le regole del campo, intrecciando intorno a essa una varietà di questioni di natura anche filosofica ed esistenziale ed esaminandola da una pluralità di punti di vista. È uno scrittore che esibisce una consapevolezza metalinguistica molto forte, e che tuttavia è impossibile catalogare sotto un'etichetta postmoderna, per quanto ridefinita in chiave storiografica. In questo senso Chang-rae Lee non è semplicemente un romanziere di successo, ma è uno scrittore nel senso più pieno, e se si vuole più tradizionale, del termine: qualcuno che usa il linguaggio non solo per raccontare la propria vita o la storia della propria comunità, oppure per prendere una posizione ideologica, politica o sociale, ma per *scavare* dentro quelle storie e quelle posizioni, per immaginarle e riviverle dall'interno, per esplorarle e per coglierne e restituirne la complessità. Uno scrittore che affronta il mondo contemporaneo, dal quale non evade mai, e in particolare la profondità e la centralità della questione razziale – negli Stati Uniti ma anche nei suoi risvolti globali – senza semplificazioni e senza scorciatoie, proprio attraverso l'uso estremamente intenso degli strumenti letterari del linguaggio e della voce, e tramite l'esperienza altrettanto intensa che crea per chi lo legge.

L'intervista a Chang-rae Lee si è svolta nel giardino dell'American Academy a Roma, il 24 maggio 2008.

*Le domande che ti vorrei fare riguardano i tuoi romanzi, ma comincerò da qualcosa di diverso. In precedenti interviste ti è stato chiesto se preferisci definirti uno scrittore coreano*

*americano, asiatico-americano o semplicemente americano – o anche, aggiungerei, uno scrittore e basta. So che hai già risposto su questo e non so se hai cambiato idea, ma proverò a metterla in modo un po' diverso: come ti poni rispetto alla questione dell'etichettatura etnica e nazionale degli scrittori, e rispetto al concetto di "Asian Americanness" come etichetta non solo etnica e politica, ma anche culturale e letteraria? In altre parole: esiste qualcosa che si chiama letteratura asiatico-americana, ed esiste un modo di definirla in termini che non siano soltanto quelli della pura e semplice origine etnica di chi la pratica?*

Penso che purtroppo non sia definita se non attraverso l'identità, l'identità nazionale o etnica di chi la pratica. È questo il problema, secondo me. Quando si cerca di definirla in altri modi la questione diventa molto difficile ma, secondo me, più interessante. Invariabilmente le etichette, che siano animate da motivazioni politiche, accademiche o commerciali, in tutte queste aree sono messe in certo modo per comodità e per interesse; non lo si fa per indagare veramente e in profondità che cosa *sia* la letteratura asiatico-americana – e io penso che *ci sia* una letteratura asiatico-americana. Ma ognuno di questi gruppi o fazioni ha propri obiettivi e qualche volta si tratta di obiettivi cinici, soprattutto se sono di natura commerciale o accademica, che in certi casi possono risultare particolaristici e autoreferenziali: volti più a procurarsi un posto di ruolo [ride] che a incontrare la letteratura in un modo capace di rifletterne la ricchezza, la diversità, il dinamismo. Perché la letteratura asiatico-americana è cambiata molto, per esempio, dalla prima fase antecedente alla Seconda guerra mondiale, quando c'erano pochi scrittori che operavano praticamente come voci nel deserto, e scrivevano storie che parlavano per lo più del loro vecchio paese, ma anche dell'America. Ma dopo il 1960 in ogni decennio tutto è cambiato, gli anni Sessanta, i Settanta, fino a quello che è accaduto negli anni Ottanta, quando si è creata una certa massa critica, soprattutto sul piano teorico e istituzionale, e infine con le politiche identitarie degli anni Novanta. Ora credo che siamo di fronte più a... non so, una storia con delle fratture, credo che forse la gente abbia ormai superato la politica identitaria e si chieda che cosa sia veramente, e chi rientri nella categoria oggi, e su che cosa debba scrivere. Penso che si cominci finalmente a dire, beh, non c'è bisogno di essere per forza asiatico-americano in questo senso, ma, per esempio, uno come Robert Olen Butler scrive o no letteratura asiatico-americana? C'è un grande dibattito su questo. E allora, che cos'è la letteratura asiatico-americana? La dovremmo definire in un modo diverso; a me piace definirla in modo... no, forse definire non è la parola giusta, a me piace pensarla come qualcosa che, almeno così come la conosciamo in questo secolo di scrittura asiatico-americana, ha assolutamente a che fare, nel suo nucleo, con la condizione di immigrati. Io credo che questo faccia parte di tutto ciò che si intreccia al suo interno. Tutto questo è destinato a cambiare, ma così come la conosciamo ora – perché ora ci siamo in mezzo, non abbiamo cent'anni da contemplare alle nostre spalle – la condizione di immigrati secondo me ne fa decisamente parte. E uso questo termine in senso lato, riferendomi all'immigrazione in tutte le sue ramificazioni: modi di intendere l'assimilazione, questioni politiche, filosofiche, problemi esistenziali dell'io. Ora, più ci si pensa e più tutte queste ramificazioni hanno a che fare con le stesse domande di cui tratta ogni letteratura. Non è forse così? Ma questo va bene, è giusto. E allora, le storie di Robert Olen Butler sui vietnamiti a New Or-

leans le includo? Sì, certo. Credo che lui comprenda quei problemi, e le sue opere possono piacere o non piacere, possono essere viste in qualche modo come operazioni di ventriloquismo o di sfruttamento – capisco che qualcuno potrebbe pensarla così – ma penso che in fin dei conti lui comprenda il momento o il problema di chi sono queste persone e di che cosa fanno. E allora sì, posso provare a dare una prima definizione in questi termini: sono a mio agio quando posso partecipare a discussioni nelle quali tutte queste cose sono in gioco, e nelle quali non si asseggiano rigidamente il chi e il che cosa e il perché. Non amo mettere in discussione l'intenzione artistica. Possiamo mettere in discussione il prodotto artistico, possiamo esaminare e lodare la produzione artistica, gli effetti che determina, e chiederci se questa sia una letteratura che guarda alle cose con onestà, che dice in qualche modo la verità – tutte le cose sull'arte che penso ci si chiedesse in passato – anziché cercare di andar dietro all'intenzione di qualcuno, cercare il perché si trovi lì a scrivere quel pezzo. In qualche modo capita anche a me – “scrivendo la tale cosa, lo facevi per fare in modo che questo libro, oppure questo personaggio, piacesse di più al pubblico bianco” – e questo è tutto contenuto, di nuovo, in una piccola porzione di quella faccenda della letteratura etnica, tutto quello scetticismo e cinismo, quei sospetti sul perché certi scrittori fanno quello che fanno. E così è questa per me la cosa frustrante: molti di coloro che con maggiore entusiasmo hanno voluto definire il campo sono anche quelli che con più zelo stanno tracciando confini, e questo per me è molto pericoloso, e a quel punto smetto di volerne fare parte. Penso che in molti dei convegni a cui partecipo non mi sembra che siano molto contenti di accogliere gli scrittori, gli scrittori in carne e ossa, perché si tratta di persone che pongono un problema, e quando si presentano non agiscono come si pensa che dovrebbero agire, non dicono le cose che si pensa dovrebbero dire. Anche se qualcuno legge, che so, *Native Speaker* e pensa assolutamente di avere colto la mia personalità, il mio profilo, la mia identità intellettuale, quando mi incontra dice “ma com'è successo?” Questo, a mio avviso, succede con tutti i tipi di pubblico e di artisti, ma in particolare nel contesto delle letterature etniche.

*Si crea l'aspettativa che tutto quello che scrivi sia direttamente biografico...*

...sì, l'aspettativa e anche la speranza, la speranza; e non solo che sia direttamente biografico, ma anche che le mie opinioni politiche al di fuori della letteratura concordino in tutto e per tutto con le loro. Non credo che lo stesso accada al di fuori della letteratura etnica. Penso che agli scrittori non etnici sia concesso più spazio, che siano accettati come scrittori americani, accettati come persone che hanno interessi individuali idiosincratici, arbitrari, talvolta accidentali. A noi artisti etnici, invece, è molto più difficile che sia lasciato quel tipo di libertà. E credo che alla fine, insomma... io sono un artista perché voglio essere libero: è per questo che scrivo questi libri, non tanto perché mi piace raccontare delle storie, anche se raccontare storie mi piace, non perché sono innamorato della lingua, anche se della lingua sono innamorato; è perché in questo modo posso essere libero. Penso che fondamentalmente sia questo che vogliono tutti gli artisti, vogliono licenza. Ora, su questo sarò giudicato, non è solo questione di essere libero. Sarò giudicato su questo, su come vedo la mia cultura, la società intorno a me, le microculture nelle qua-

li entro cercando di immaginarle; su tutto ciò sarà il tempo a giudicare ma intanto, vi prego, non limitate la mia *libertà* di farlo. Ritengo che molta produzione di teoria e critica americana etnica e asiatico-americana tenda invece a fare proprio questo, soprattutto i critici asiatico-americani. Credo che il suggerimento agli aspiranti artisti sia “stai attento, stai in guardia, procedi con cautela”, e io questo non lo voglio fare, voglio entrarci dentro e basta, voglio tuffarmici dentro. Come artisti il nostro lavoro, il compito dell’artista, il compito del romanziere, è – per citare il critico inglese John Bailey, marito di Iris Murdoch, con il quale mi trovo completamente d’accordo – di essere convincenti e anche *sui generis*, completamente *sui generis*. E come si fa? Ci vuole, certo, un po’ di conoscenza specifica, del sapere, un cervello, ma bisogna anche *saltare dentro* qualche cosa, e invece mi pare che molte delle idee sulla letteratura tendano a essere programmatiche, prescrittive. E questo non mi va, non mi va, non mi va proprio. Allora, qualche volta sono un po’ scisso perché so che tanta gente legge *Native Speaker* e lo usa a lezione, proprio come ha riferito ultimamente, per esempio, un articolo sul “New York Times”, usano un sacco quel libro perché... non lo so, chi lo sa come lo usano? Lo usano in corsi di sociologia, nemmeno in corsi di letteratura, e questo per me è veramente un problema, perché i romanzi sono sociologia ma non sono testi di sociologia [ride], devono *riflettere* la società e i costumi e le pratiche di vita, ma *non sono* testi sociologici. Così qualche volta mi preoccupa, accorgendomi che anche un libro come *Native Speaker*, usato tanto spesso in questo contesto, può diventare parte del problema se è letto troppo, se è letto e presentato in un certo modo...

... come un documento vero di vita coreanoamericana...

Esatto. E poi questo ingenera critiche e idee sbagliate sulle quali varrebbe la pena di riflettere. Ma, di nuovo, non posso controllare tutto ciò attraverso quello che scrivo: non metto una targhetta davanti al libro con su scritto “dovrebbe essere insegnato in questo modo”, sarebbe stupido. Quindi direi che alla fine io difendo l’artista, e forse è a questo che guardo in ultima analisi, guardo all’artista. Ho detto prima che tutto ha a che fare con la condizione di immigrato. Penso che se si guarda la letteratura nel suo insieme e l’esistente, questa sia una delle cose che veramente la pervadono di più, ma credo che tutto ciò sia destinato a cambiare.

*L’insegnamento è un altro di quei sistemi di autoconvalida delle categorie accademiche, e dunque tutto questo si ripropone anche nell’insegnamento. Succede anche nella tua pratica di insegnante? Come professore di creative writing dai importanza alla questione etnica e razziale, o concentri l’attenzione su tutt’altro?*

I miei corsi si svolgono in modo seminariale. Si parla del lavoro degli studenti, e quindi tutto è sempre diverso perché sono sempre diversi gli studenti. Ma la componente letteraria è una presenza costante: leggiamo dei racconti, ma non come modelli; voglio che leggano tanti racconti di diverso tipo. Mi chiedi se quando parliamo di letteratura affronto la questione della razza e così via? Per lo più non molto, perché voglio che pensino a quelle scelte autoriali che non possiamo individuare e conoscere, ma di cui in qualche modo riusciamo a sentire la presenza, e che servono a manipolare e a influenzare la nostra esperienza di lettori. E sapendo di non sa-

pere che cosa facessero Hemingway o Hawthorne, non cerchiamo di entrare nella questione di Hemingway o Hawthorne come persone, come artisti e via dicendo, ma entriamo nelle loro frasi assai in profondità e riflettiamo sulla domanda “che cosa sta creando questa frase sul piano estetico, filosofico, e così via?” Così cerco di portarli a pensare come scrittori, a pensare nel senso di... ecco, se scrivo questa frase e poi scrivo quest'altra, qual è l'effetto complessivo, come cambia l'esperienza? Insomma, sono decisamente poco “impegnato” al momento di insegnare, anche quando tengo corsi di letteratura asiatico-americana, anche se francamente penso che dovrei esserlo di più. Le cose non impegnate che faccio in quel tipo di corsi sono molte di più di quanto non accada normalmente in un contesto del genere. Voglio che si rendano conto che questa è letteratura, non sociologia [ride]; ricordiamoci prima di tutto che quello che stiamo esaminando, che cerchiamo di mettere a nudo estraendone tutte le potenzialità, è un momento artistico e non un programma, un tema o qualcosa del genere. Ed è questo che scandalizza sempre tutti, soprattutto gli studenti più giovani, quando parlo di qualche mio libro. Mi vedono come una specie di deposito di temi, e invece una volta che cominciamo a parlare si rendono conto che no, che sono un deposito di piccole istantanee dei modi in cui gli individui si comportano e reagiscono individualmente, ed è così che nasce la letteratura. E quindi come scrittore, come artista, è su questo che mi concentro.

*Sarebbe giusto dire che nei tuoi romanzi ti allontani dalle aspettative più riconoscibili che il pubblico può avere rispetto a un autore coreano americano, e che vai verso qualcosa di diverso, di meno riconoscibile in termini di etichette critiche?*

Sì, cioè... forse, ma non intenzionalmente. Anche se in effetti non so. Il libro su cui sto lavorando adesso non ha niente a che fare con l'identità etnica, proprio niente; è sugli effetti della guerra sulla psiche, riguarda molto di più questioni filosofiche ed esistenziali, ma il libro che ho in progetto di scrivere dopo questo sarà di nuovo molto legato a un'esperienza d'immigrazione. Perché m'interessa? Soprattutto perché mi interessano quegli specifici personaggi ai quali sto pensando, e naturalmente ho una quantità di idee sulla vita degli immigrati. Quindi non so, è difficile dirlo, è qualcosa di molto più simile a un atomo, al livello atomico di ciò che per me dà origine a un romanzo. Insomma non posso dire che ci sia una tendenza. Penso che si possa percepirla e forse in certo modo anche conoscerla, una tendenza, ma penso che il mio quinto libro invertirà la tendenza, se di tendenza vogliamo parlare. E a quel punto che si dirà? Certo, ci si può sempre scrivere una storia: ecco, si è avventurato in terre sconosciute, e adesso torna a casa ... [ride]

*... “dopo aver sperimentato una varietà di temi e forme, torna ora alle vere radici della sua ispirazione”... ce l'ho già pronto senza neanche avere letto il libro ...*

[ride] Sì. Sono sicuro che le recensioni diranno tutte così, ma non sarà davvero così. Per esempio un libro come *Aloft* – mi pare di averlo già detto in un'altra intervista – non l'ho scritto in modo intenzionale per questa ragione ma, a cose fatte, sono contento che avesse come protagonista Jerry Battle, e di aver voluto entrare nella sua mente e nella sua coscienza. Se è questo che mi interessa fare e lo faccio in modo dignitoso, allora dovrebbe essere come qualunque altro libro. Magari qual-

che lettore asiatico-americano potrebbe dire: non mi va di comprare quel libro, non parla di un asiatico-americano. Ma allora non so proprio perché compri qualunque tipo di letteratura, prendi uno specchio e guardati! [ride] Che senso ha? Allora, insomma, allora non so perché compri *qualunque* libro. Se ti piace come scrivo – e io penso, spero che sia questo che ti piace di uno scrittore: il suo modo di scrivere, la sua sensibilità per i personaggi, la sua visione del mondo – allora forse dovresti dare un'occhiata a quel libro. Quindi, per certi versi sono contento di aver fatto quel libro, non perché così non ci vedevano dentro me, ma perché è un buon modo di ricordarsi che gli artisti, gli scrittori, scrivono quello che vogliono, quello che devono, quello che è necessario per loro.

*Allora qual è la funzione di Paul in quel libro? Una specie di mise en abyme dello scrittore asiatico-americano?*

Sì, certo, certo. E naturalmente questo include me nella veste dello scrittore asiatico-americano, e naturalmente mi ci diverto...

*... anche lui cucina parecchio...*

...sì, cucina parecchio, e ha un bel po' di angoscia riguardo al suo progetto, al suo progetto di vita, alla sua identità nella famiglia. E anche su questo mi diverto, naturalmente, ma lì c'è anche qualcosa di serio.

*C'è molto di serio in quel libro! Ma ci torneremo dopo. Adesso, di nuovo la razza, e Jerry Battle. I tuoi libri, è ovvio, parlano molto di razza, ma Jerry Battle sembra avere un atteggiamento diverso. Si lascia andare di continuo a stereotipi e insulti razziali. È un modo diverso di guardare alla questione razziale? È chiaro che stiamo parlando di voce e di personaggio, non si tratta di una tua presa di posizione ma di qualcosa che definisce il personaggio. Che cosa ti ha insegnato, se così si può dire, sulla razza?*

Be', penso che una volta che ho iniziato a entrare nella sua voce e nel suo personaggio mi sono reso conto di quanto poco importante, in un certo senso, fosse per lui la razza, anche se sta tutt'intorno a lui. Questo mi ha fatto pensare – diciamo che il motivo per cui l'ho scritto in quel modo è proprio che mi ha fatto pensare – come, anche se ai miei occhi la razza ha tanta importanza nella vita americana, un'importanza assoluta, essenziale veramente in tutto, buona parte della gente come Jerry Battle non abbia purtroppo la minima idea di che cosa sia la razza. Jerry non è un uomo cattivo, non è un tipo da Ku Klux Klan, ma il suo modo di intendere e di affrontare la razza e il suo stile caratteristico di coscienza razziale è in parte quel che volevo esplorare in lui; non è un suo tratto predominante, ma fa parte di lui. Ed era qualcosa che per molti versi mi faceva paura. C'è chi dice che forse avrei dovuto approfondire di più la questione della razza rispetto a questo personaggio. Avrei potuto, ma sarebbe stato un libro molto diverso. Per me il libro non era su lui e la razza, però volevo mettere decisamente a nudo una parte, quella parte della sua vita, e mostrare come fosse gravemente, gravemente carente.

*È proprio un guardare alla questione razziale dall'altro lato...*

...dall'altro lato, ma il lato che non ne capisce niente [ride]. Non è uno che ha da fa-



re grandi e profonde riflessioni sulla razza; un po' ci prova, ma non ne è capace. È di terza generazione e, come lo vede sua figlia, è un caso disperato.

*“L'ultimo degli uomini bianchi”...*

...sì, “l'ultimo degli uomini bianchi”. E tale ho deciso di lasciarlo. Un personaggio bianco molto diverso da lui, forse molto più giovane o più vecchio, avrebbe magari avuto molto più a che fare con la questione razziale. Ma lui è una specie di *baby boomer* soddisfatto che pensa di aver superato, e che tutti abbiano un po' superato, la questione della razza.

*Il che ha anche a che fare col suo essere un italoamericano di terza generazione, uno che ha avuto il privilegio di potersi lasciare la razza alle spalle, di non essere più percepito in termini razziali.*

Sì, si chiama Battle, non è più italiano; fa parte di una generazione accettata, assimilata, e a differenza di Henry Park non mette nemmeno in discussione la propria assimilazione. Henry Park è avvolto per intero, e spazzato via, dal vento dell'assimilazione; per Jerry no, per lui è una cosa del passato. E allora penso di averlo accettato per quello che era, e di averlo voluto in un certo senso seguire. Non volevo passare la cosa sotto silenzio: fa decisamente parte di quello che è, di dove si trova. Lui lo riconosce: fa commenti sul nonno, sul fatto che il padre di suo padre faceva il muratore, ma sembra che li veda come “ah sì, quei poveri diavoli di immigrati”. È proprio questo che trovo così interessante in lui. Per me, la letteratura americana parla degli immigrati e delle generazioni successive: ci sono tante diverse trasformazioni e si cerca di metterle in risalto, e Jerry può indossare una certa veste, non so, un certo sguardo nativo su tutto: si sente centrale quanto chiunque altro. Naturalmente non è del tutto vero, ma per lui è comunque così.

*Il vero americano al cento per cento, lo ripete di frequente, è completamente immerso in quel senso di americanità, un'americanità priva di contrassegni e di connotazioni di razza ...*

... sì, ma ovviamente i suoi figli sono mezzo sangue e lui sembra non accorgersene nemmeno del tutto...

*...no, è chiaro che lo rimuove, lo rimuove del tutto...*

[ride] ...lo rimuove del tutto.

*Ecco, a proposito di rimozioni: in Aloft ho letto questa splendida frase sul “sapere non riconosciuto, che prima o poi per quanto provi e riprovi non riesci a sorvolare”, una caratteristica condivisa in un modo o nell'altro da tutti i tuoi personaggi. Mi chiedo anche, però, fino a che punto questo sia in sintonia con un fenomeno in atto nell'insieme della nazione. Richiama quella famosa frase di Donald Rumsfeld su ciò che si sa di sapere e ciò che non si sa di non sapere, e specialmente le osservazioni che ha fatto Slavoj Žižek su quella frase di Rumsfeld, quando ha notato che quello che manca in quella frase è esattamente ciò che non si sa di sapere, le cose che sappiamo ma non riconosciamo di sapere, che sono proprio quelle di cui parla Jerry Battle in quel punto. E quindi mi chiedevo se l'idea del sapere non riconosciuto vada letta anche in rapporto con il più ampio quadro nazionale, non come qualco-*

*sa che ha a che fare solo con la psiche individuale dei tuoi personaggi ma anche come una specie di metafora della nazione.*

Oh sì, certamente, certamente! In quel libro è reso in piccolo, e penso che per me il posto in cui vive, in quello specifico quartiere residenziale suburbano, sia un microcosmo, non tanto dell'America ma di una certa psiche americana che si è andata costruendo un po' per volta, col tempo, da tanto, tantissimo tempo; ma ora, col denaro e col potere, è lì che tutto tende. E Jerry è la stessa cosa: ha abbastanza denaro, ha il dominio del suo pezzetto di mondo, ed è in quel preciso momento che tutto quello che non sa e che non sa di non sapere si accumula; quello è esattamente il suo problema, ed è esattamente quello il problema che mi interessa. Anche per questo ho trovato così avvincente scoprirlo come personaggio: è che lui al tempo stesso sembra, non so, così comune e inoffensivo, ma per me è esattamente il tipo di persona inoffensiva che, una volta moltiplicata per milioni e milioni di persone e milioni e milioni di piccoli gesti, finisce in tragedia, e in un gigantesco rifiuto di vedere tutto quello che è veramente in corso nella realtà. Ed è per questo che nelle prime righe del libro lo si vede volare col suo aereo a una certa altitudine, perché a quell'altitudine tutto appare bello: non vede l'immondizia, non vede i senza tetto, non vede il dolore, non li vede. Sa che ci sono, e dice "lo so che c'è, ma ci volo sopra". E quell'essere pronti a fare così è una malattia americana. È una malattia globalizzata del primo mondo. Penso che sia proprio quello che sta succedendo in questo nostro bruttissimo mondo: il mondo intero si sta suburbanizzando nella psiche – non fisicamente, non nel paesaggio, ma nella psiche. È questo che sta succedendo ed è quello che volevo fare, quello di cui volevo parlare, al di fuori del suo personaggio; è di questo che volevo veramente parlare nel romanzo. E lo vedo, si vede a New York City, a Manhattan, che la gente ha perso qualunque contatto coi propri vicini, ha perso qualunque nesso, in effetti, con tutto quello che ha intorno. Ciascuno se ne sta chiuso nella sua piccola bolla. Anche lui parla di questo, "il mio posto nel palco sul mondo", il mio piccolo palco speciale da dove posso vedere tutto quello che succede senza che mi tocchi. E questo per me è uno dei problemi reali della sua generazione e della nostra.

*E quella specie di redenzione che i tuoi personaggi paiono trovare alla fine, è la prosecuzione della rimozione o una specie di rigenerazione?*

Penso che per Jerry in particolare non ci sia redenzione, semmai arriva un po' più vicino a svegliarsi. Non si è svegliato ma secondo me ci va un poco più vicino, ed è per questo che l'ho lasciato in fondo alla piscina vuota e lontano dalla sua famiglia. Si tratta di tracce molto consapevoli. Avrei potuto farlo stare con la famiglia e tutto il resto, ma volevo che la famiglia fosse nelle vicinanze: lui ne riconosce l'importanza e loro forse riconoscono perfino la sua, ma volevo che fosse ancora lontano dalla famiglia, anche se non nello stesso modo in cui lo era all'inizio. All'inizio è distante da loro perché non vuole dovere condividere i loro problemi, per lui è solo una rottura di scatole. Alla fine, per me, è distante da loro; ma è distante da loro perché capisce che è stato quello il suo errore, è stato quello il suo problema e non ci può fare niente, deve ancora starne fisicamente lontano perché non è cambiato così tanto – nessuno cambia tanto – ma forse ne ha una qualche comprensio-

ne, almeno in parte. E per me è una specie di visione più tetra, è laggiù nella piscina buia, fredda, in ombra...

... *in mezzo alla terra, praticamente sepolto...*  
... sì, praticamente sepolto.

*Ed è anche costretto a subire alcune cose; cioè, ha dovuto affrontare il temporale e la morte della figlia, alla fine non ce l'ha fatta a volare sempre col bel tempo...*

... no, è giù, sotto terra. E quindi spero che non sembrasse troppo una redenzione. È piuttosto, lo dico da figlio di uno psichiatra, questione di avere un po' più di capacità di riconoscere il problema: non significa che si sia più vicini a risolverlo, è piuttosto una comprensione di sé. In effetti tutti i miei libri sono un po' così nel finale, alla fine è più un fatto di maggiore comprensione di chi sono queste persone. In qualche modo si potrebbero leggere tutti i libri come personaggi, persone che fanno del loro meglio per non guardare a se stessi [ride]. È questo che cercano con tanto impegno di fare ma, alla fine, colgono un momento di autentico avvistamento di sé che li lascia, ovviamente, un po' destabilizzati nel profondo.

*Ma in un certo senso in Native Speaker questo avviene anche all'inizio: comincia come un'esperienza destabilizzante...*

...e poi va anche peggio [ride]...

*...va anche peggio in più d'un senso, e alla fine sembra che stia lentamente rimettendo insieme i pezzi. Ma l'avvio di quel libro è fulminante: la lista...*

Gli altri libri, cominciano con "va tutto bene, va tutto bene, va tutto bene". Ma poi va peggio.

*C'è una cosa proprio a proposito di questo "va tutto bene, è tutto a posto". Parecchi recensori e critici hanno notato degli echi tra A Gesture Life e The Remains of the Day di Kazuo Ishiguro, un'affinità fra la voce di Hata e il tono della prosa di Ishiguro. Era un fatto cosciente? Una parodia consapevole del controllo e dell'equilibrio formale giapponese, o è soltanto lo stesso tipo di voce che produce lo stesso tipo di effetto in entrambi i romanzi?*

Io il mio personaggio lo consideravo giapponese e lui pure si considerava tale. Quindi mi sentivo veramente come se stessi scrivendo di un personaggio giapponese, una persona che credeva nei costumi, nell'estetica, nei protocolli giapponesi e tutto il resto. Quindi ho sempre pensato che stavo semplicemente facendo il mio dovere di scrittore, il che naturalmente a modo suo emerge. Ma il libro di Ishiguro, be'... quell'uomo è un inglese, e inglesi e giapponesi si somigliano per molti aspetti. Non so come la pensino gli inglesi sul personaggio del maggiordomo, se sia più inglese o giapponese, ma per quanto riguarda il mio personaggio lo consideravo giapponese e basta. *The Remains of the Day* l'ho letto e mi è piaciuto molto, ma per certi aspetti penso che siano stati gli altri suoi libri a influenzare *A Gesture Life* più che non *The Remains of the Day*. Per me in quel libro c'è qualcosa di frustrante; dal punto di vista estetico penso di essere più attratto dagli altri suoi libri, quelli precedenti. Perché per me sono puramente giapponesi, mi trasmettono questa sensa-

zione, ed era questo a ispirarmi qui; non è un libro giapponese, ma è un personaggio giapponese in un'ambientazione americana, e ho pensato che questa fosse una cosa interessante: come si sarebbe comportato il dottor Hata nel suo quartiere residenziale. Insomma se devo pensare a un rapporto, per me è questo, non con *The Remains of the Day* ma con gli altri suoi libri. E questo è tutto.

*A proposito di influssi. Critici e recensori hanno citato l'influsso di vari testi in relazione a Native Speaker e ad altri tuoi libri. Qualcuno lo hai menzionato in tue precedenti interviste, ma non ho mai visto menzionare – forse mi è solo sfuggito – qualcosa che a me appare molto evidente, ma forse è solo una mia ossessione personale e proprio per questo te lo chiedo: The Great Gatsby. Lo trovo dappertutto, nei tuoi libri. È vero? È un mio problema o c'è veramente?*

È curioso che tu dica questo perché per il libro che sto progettando, il nuovo libro sull'immigrazione, ho pensato molto a *The Great Gatsby*. Ci sarà un personaggio, un giovane asiatico, che parlerà di un altro personaggio asiatico, un uomo d'affari, una figura di proporzioni mitiche, una figura con dei lati oscuri. E quel libro ha sempre avuto una grande attrattiva per me: per tutte le cose di cui parla, l'ho sempre considerato uno dei più essenziali fra i romanzi americani. Tanti studenti lo leggono come un libro su questioni di classe, ma per me è un libro sulle aspirazioni e sui modi in cui l'io e l'identità si possono mutare, cambiare, usare. E quindi sì, direi che quello è decisamente uno dei libri che ho sempre avuto in mente. Una delle grandi cose di quel libro è che non è raccontato semplicemente dal punto di vista di Gatsby, tutto ruota su Nick Carraway e la sua leggera distanza, la sua capacità di vedere la storia per intero e di parteciparvi, ma anche di osservarla con chiarezza, con una specie di chiarezza ottica e al contempo di sconvolgimento emotivo. Mi piace questa dinamica dal punto di vista narrativo.

*Ma fondamentalmente è la stessa dinamica che hai tu in Native Speaker...*

...col politico, sì, preso a modello. E con ogni modellarsi c'è un distogliersi, una revulsione – aspettativa, delusione, tutto quello che sempre vi si accompagna...

*...il tipo di success story che John Kwang sembra incarnare...*

...sì, una storia di aspirazioni. E dunque sì, questa è una cosa che non potrei mai negare.

*C'è anche Daisy in Aloft, e l'inizio del libro, con lui che sorvola Long Island, mi ha fatto pensare a quel brano all'inizio di The Great Gatsby in cui Nick menziona i gabbiani che sorvolano East Egg e West Egg...*

...sì, e poi naturalmente è Long Island! Sì, è assolutamente vero, è un libro importante. Stranamente mi piace di più quando... quando lo leggo mi piace meno di quando ci penso. Non è tanto il libro in sé a colpirmi, quanto i sentimenti che suscita in me. Qualche volta trovo belli dei libri che non mi suscitano davvero tante sensazioni, ma quello è un libro per cui vale veramente l'opposto. È un libro scritto molto bene; ci sono persone che ricordano le singole frasi, io tendo a ricordarmi

non tanto le parole ma la sensazione, e quella è una sensazione da cui voglio ricavare parecchio, soprattutto dal tipo di rapporto.

*Ma anche la tua prosa fa molto quell'effetto, non solo per il ritmo ma per il modo in cui tende a restare in mente sotto forma di sensazione, e non è certo un effetto che siano capaci di suscitare tutti i libri.*

No, certo, certo. Ma è quella sensazione che voglio ed è quello che sicuramente suscita in me quel libro di Fitzgerald. E sai, il rapporto di Henry Park con suo padre funziona allo stesso modo, il suo modo di raccontare di suo padre... Ma questo nuovo libro per il quale sto prendendo appunti, proprio l'altro giorno mi dicevo che forse dovrei semplicemente rifare un libro tipo *The Great Gatsby*, ovviamente del tutto diverso ma molto più, come dire, diretto.

*A me sembra che gli scrittori modernisti siano importanti per quello che fai, e anche per quello che mi pare stiano facendo alcuni scrittori asiatico-americani contemporanei. Sembra che in molti tornino a quel tipo di classici molto canonici e li riscrivano, per così dire, nei propri termini.*

Gli scrittori modernisti per me sono straordinariamente importanti. Soprattutto alcuni di quelli americani. Non vorrei scrivere come lui, ma apprezzo veramente John Dos Passos, le sue incursioni quasi giornalistiche dentro l'America. C'è qualcosa in quell'epoca che... non so, gli scrittori sembrano essere al tempo stesso ancora autenticamente eccitati dal paese in tutta la sua meraviglia, ma forse avevano perso ogni forma di sentimentalismo al riguardo [ride]. E la compresenza di queste due cose mi attira moltissimo.

*Probabilmente questo ha anche a che fare con la vecchia questione dell'esperienza dell'immigrazione...*

... sì, è ancora fresca...

*"la meraviglia del nuovo mondo"...*

... ma in effetti c'è, è in atto, in modo sotterraneo. Fitzgerald ha mai parlato di immigrati nei suoi scritti degli anni Venti e Trenta? Non mi pare...

*No, infatti. C'è un bel pezzo breve di Hisaye Yamamoto che parla proprio di questo, in cui una coppia alla moda investe il fratellino della protagonista con una macchina sportiva, e lei li chiama Scott e Zelda, creando una collisione tra i due mondi e riscrivendo tutta la Jazz Age dal punto di vista dell'immigrato.*

È uno splendido tema, da come lo descrivi.

*Beh, tornando al modernismo: quando parlavi della libertà dello scrittore qualche minuto fa mi pareva che parlassi come Henry James – è esattamente quello che scrive in *The Art of Fiction* – e pensavo a Henry James anche in rapporto alla tua narrazione in prima persona. C'è una bellissima espressione in James sulla "terribile fluidità dell'auto-rivelazione": mi sembra che tu ne faccia largo uso, di questa terribile fluidità dell'auto-rivelazione. E allora*

*mi chiedo quale sia il modo in cui immagini i tuoi personaggi e trovi le loro voci. Perché, davvero, in quei personaggi tutto è questione di voce.*

Sì, soprattutto in questi tre romanzi si tratta di un tema assolutamente cruciale, in parte a causa di quello che sono i personaggi. Hanno tutti... be', ovviamente tutti i personaggi hanno dei problemi, ma questi personaggi in particolare hanno problemi di voce, hanno *letteralmente* problemi di voce. Per Henry Park la questione, naturalmente, è con la voce di chi voglio parlare, che voce assumo, a che voce do ascolto, e in quel senso è come un bambino. Per Hata è come posso parlare in un modo che sia il più possibile armonioso, sottile, attento: è talmente sospettoso riguardo alla propria voce, ha talmente paura. Jerry Battle è uno totalmente compenetrato nella propria voce, uno che adora perfino starsi a sentire, tanto profondo è il suo narcisismo. Quindi penso che sia da qui che tutto ha inizio, o meglio i personaggi; è così che li ho pensati subito. Poi naturalmente hanno tutta la loro storia personale, che ne segue. Forse è anche così, è in questi termini che penso allo scrivere un romanzo, perché scrivere un racconto è diverso, e io non mi ci sono dedicato molto. Quando si scrive un romanzo penso che si debba averlo chiaro fin dall'inizio. O almeno devi avere una grande fede nella capacità della tua voce narrante di sostenerti. Altrimenti sei nei guai, perché devi andare avanti per centinaia e centinaia di pagine e devi poterci credere fin dall'inizio; altrimenti crolla tutto, perché... perché non ce la fai a sostenerlo dal punto di vista psichico. È tutta questione... per me, se mai scriverò "L'arte del racconto", per me dovrà essere soprattutto sulla fede. Ma con questi personaggi, sì, tutto ha inizio con l'idea "mi interessano abbastanza, le loro voci, da riuscire a portare avanti le mie esplorazioni dentro di loro e a fare contemporaneamente raccontare la storia dalla loro voce?" Si tratta di due questioni diverse, molto diverse, ma con tutti e tre mi pareva di sentirmi del tutto al sicuro su questo punto. Ed è in quel modo, dal punto di vista del ritmo, che... ecco, a proposito della terribile fluidità, ciascuna di queste persone ha un ritmo suo, molto diverso da quello altrui ma che sembrava proprio crescere nel motore, e funzionava. Ed è allora che sapevo quello che mi serviva, e che quel libro avrebbe fatto quell'effetto leggendolo: non perché conoscessi la storia, non perché conoscessi i temi, ma perché un certo ritmo e una certa energia riuscivano a durare: è questo, almeno per me, che rende un libro vitale.

*Quindi in effetti cominci dal personaggio e dalla voce.*

Sì, voce e personaggio quasi nello stesso momento. E le prime frasi di ognuno di quei libri, le prime tre o quattro frasi, sono esattamente come le ho scritte, non sono cambiate perché sono l'inizio – l'inizio, il concepimento, una specie di esplosione, in un certo senso, per me. Questo quarto libro è completamente diverso perché è raccontato in terza persona, ci sono tre diversi personaggi, quindi non è la stessa cosa... capisci, credo di avere una voce narrativa ma non è la stessa cosa. E per me questo è, di nuovo, tornando a *The Great Gatsby*, uno degli elementi del fascino di *Gatsby*, è immergersi in quella voce, nella narrazione di Nick Carraway. Ed ecco perché continuo a scrivere questo libro dopo che ho scritto quegli altri tre [ride]. Questo non ho avuto bisogno di scoprirlo, o meglio l'ho scoperto, non ho avuto bi-

sogno di farlo crescere, ho avuto bisogno di far crescere tutto il resto ma non penso di aver dovuto far crescere questo.

*Che effetto fa essere qualcun altro? La cosa che mi ha veramente colpito in Aloft è il modo in cui produci, in maniera così coerente e credibile, la visione del mondo di qualcuno che è così chiaramente diverso da te, non solo sul piano razziale e politico ma anche dal punto di vista personale ed esistenziale: l'età di quest'uomo, il modo in cui si rapporta al fatto di avere sessant'anni, al fatto di avere un padre anziano in una casa di riposo e tutto il resto, è come se in qualche modo queste cose tu le avessi vissute.*

Penso che mi aiuti, come scrittore, a immaginare tutto ciò che lui sa, perché credo di conoscere davvero bene la sua voce, credo che per me questo sia un sostegno. Se non conoscessi così bene la sua voce, allora penso che dovrei addentrarmi in tutte quelle maniere molto generiche o facili per accedere all'esperienza altrui, a un'esperienza altra. Quando trovo la sua voce, allora è la mia esperienza, è un'esperienza completamente mia – solo che non l'ho ancora avuta [ride], ma è mia e non di un altro. E penso sia anche quello che cerco di dire ai miei studenti: non stai scrivendo l'esperienza di altra gente, stai scrivendo la tua, solo che la stai scrivendo nella loro vita. È questo che vogliamo veramente sentire da te: non vogliamo che suoni come chiunque altro, vogliamo che tu *esponga* ciò che sai del mondo ma in momenti diversi nella storia, diversi nel tempo, nello spazio, nel genere, in tutto. E a volte dico, se davvero guardo ai personaggi di ognuno di questi romanzi, e soprattutto di *Aloft*, sono tutte versioni di me ma in un modo differente, *completamente* differente. Così, la figlia sono io, Paul naturalmente sono io [ride], Daisy sono io, tutte quelle persone sono io. Non in un modo riconoscibile o rintracciabile, ma sono io.

*Il vero Flaubert!*

Eh già [ride]. Perché è l'unico modo, penso, in cui si possa mandare avanti qualcuno e fare in modo che sia convincente e, di nuovo, *sui generis*, perché è di questo che si tratta. Cioè, non sono uno a cui piaccia scrivere di... se vedo delle persone nella mia vita, non mi piace scrivere di loro e prenderle e metterle nella mia storia, perché mi sento sempre esterno rispetto a loro. Ho una buona vista, le vedo benissimo, posso fare osservazioni d'ogni tipo, posso estrapolare di tutto sulla loro vita, ma se davvero li estraessi e li mettessi là – penso che qualche volta gli scrittori facciano proprio questo, buttino dentro i loro personaggi – non avrebbero, non so, quel senso di autenticità che alla fine mi piace ci sia, che mi piace che i miei personaggi abbiano quando li leggo. Come personaggi non sono male, ma in qualche modo non... soprattutto i personaggi principali. Non so, forse è un difetto, forse mi userò tutto e resterò senza [ride], non avrò abbastanza me da mettere dentro tutti gli altri. Ma questo è quello che qualche volta gli studenti non capiscono, non riesco a comunicarglielo del tutto: ok, esci, osserva la gente e tutto il resto, ma non ti scordare che sei *tu* lo scrittore!

*Ma in qualche modo tutto ciò rimanda a quel tipo di formazione accademica che ognuno di noi riceve, nella quale sembra che discorsi e prese di posizione siano tutto. Ovviamente questi romanzi non sono prese di posizione: mettono gli altri in grado di prendere posizione, di*

*fare discorsi su ogni sorta di cose, anche discorsi contraddittori, ma non esistono certo al solo scopo di consentirti di prendere posizione attraverso i personaggi. Semmai è il contrario... sì, è assolutamente il contrario...*

*Ma il modo in cui veniamo formati e socializzati dentro l'accademia tende piuttosto a farci pensare – soprattutto oggi, e mi sento molto antiquata nel dirlo – che tutto sia equivalente a una posizione, a un discorso su qualcosa – la condizione asiatico-americana, la politica, lo stato del mondo – e probabilmente gli studenti si aspettano di essere in grado di produrre prese di posizione piuttosto che scrittura.*

È proprio quello che cercano di fare. Sono ottimi studenti ma questo fatto li rende da più d'un punto di vista pessimi scrittori, sia di narrativa sia di saggistica: non fanno scoperte, non sono creativi; sono analitici, ma in un modo rigido. Durante le mie lezioni passo un sacco di tempo a leggere con loro, a leggere racconti di scrittori di professione e a cercare di farli uscire dalle loro modalità di lettura. Leggono solo per l'eccitazione di poterne parlare: sono un tipo sveglia, vedo tutte queste cose, il simbolismo e tutto il resto, e ora sono capace di uscirmene con questi quattro commenti intellettuali sulla storia che sono veramente interessanti. Non è per questo che leggete queste storie: servono a leggerle per piacere! Le leggiamo perché sono un fenomeno umano, queste storie e, soprattutto, se vi interessa scriverle dovete capire come vengano prodotti, questi fenomeni umani. Vengono prodotti non perché voi possiate giocare a qualche gioco intellettuale e far mostra di intelligenza e tutte queste cose. E così, in effetti, si scopre che una delle cose che ho fatto come insegnante è tornare con loro a forme molto basilari di lettura. Mi sento come un insegnante di quarta elementare: leggiamo questa frase, parola per parola, e parliamo di tutte le cose che cerca di suggerire, di produrre, di creare e via così. È come una lettura ingenua, giusto per cercare di tirarli fuori da questa cornice teorica.

*Ma ho letto che il tuo primo tentativo di romanzo è stato un romanzo postmoderno nella tradizione di Pynchon.*

[Ride]: Molto teorico, molto teorico... molto tematico. Anche se penso che per me il più grosso problema di quel libro era che mi interessava di più diventare un autore famoso e lodato che non scrivere un libro [ride]. Era una questione più di autorialità che non di creatività. Sono due cose diverse.

*E come hai fatto a liberarti di quell'impulso? Scrivendo questo romanzo di 500 pagine?*

In parte. Credo che la vita mi abbia insegnato molto. Mia madre stava morendo proprio in quel periodo e penso – quel libro era molto brillante ma anche molto freddo, molto concettuale – penso che da parte mia fosse una mossa escapistica, un'evasione da tutto. Forse dopo la morte di mia madre mi resi conto che... no, non mi resi conto, ma pensai che dovevo scrivere di quello a cui tenevo veramente anziché di quello a cui pensavo di dover tenere. Ci tenevo a essere un intellettuale, ci tenevo a essere brillante, ci tenevo a essere ammirato. Ero convinto di essere bravo ma non mi curavo delle questioni importanti — come qualcuna di quelle su cui riflette Henry Park rispetto al padre e alla madre. E così, ripensandoci a distanza di tempo, penso che in quel momento tutto sembrasse molto difficile, tutto era molto dif-



ficile, tutto sembrava andare storto: qualche volta ci si sente così nella vita, niente sembra andare per il verso giusto, e quello era un momento in cui tutto andava male, male sul serio. Cose serie andavano male sul serio, non era roba da poco, non erano cose piccole, erano cose importanti e andavano a pezzi. Penso che in un certo senso questo mi abbia svuotato e ripulito, credo che sia accaduto questo. E naturalmente cominciai a pensare a questo personaggio di Henry Park e, di nuovo, non a quello che la gente avrebbe avuto voglia di leggere o che avrebbe trovato interessante, ma a come mi sentivo io veramente, a quello di cui mi andava di parlare.

*I tuoi romanzi sono tutti su questioni molto serie: sotto la superficie sono sempre pieni di tragedia, morte, colpa, alienazione...*

Mai avrei pensato che sarebbe stato così! [ride]

*C'è tutto – e non è una cosa molto postmoderna.*

No, no, no, per niente, anche nel libro che sto scrivendo adesso ci sono solo questioni importanti, è sulla vita e sulla morte, ecco che cos'è, tutto qui. Non credo nemmeno di parlarne veramente. Ne ho letta una parte a Honolulu e il poeta Wing Tek Lum, con il quale siamo poi diventati amici, è stato molto elogiativo e ha detto una cosa molto bella. Ha detto: "Sai, il modo in cui hai scritto questo libro, parli delle cose senza giudicare: anche se accadono tante cose orribili, e le persone sono così orribili, tu ne hai scritto da un luogo che è privo di qualunque giudizio; l'hai scritto da qui, guardando alle cose e lasciando semplicemente che ogni cosa accadesse". Mi ha fatto molto piacere perché sentivo di non dover giudicare, di non dover prendere posizione. È esattamente quello che volevo, volevo solo raccontare la storia e poi ho detto, oddio, ma è orribile, è un libro terribile, tetro, orribile, ma se riesci a leggerlo e a provare sentimenti, a pensare, in quel caso ho assolto il mio compito. Ma non avevo mai pensato che avrei scritto di questo. Quel primo libro fallito, invece, quello non era proprio su niente: era solo su delle idee, su se stesso, su... avevo tutte queste grandi idee sulla società, sui media e così via... una follia, proprio una follia, una follia di libro...

*Nei tuoi libri circola fra i personaggi, ma in qualche modo anche nel mondo, un bel po' di senso di colpa e d'alienazione: si ha la sensazione che la colpa e la morte non siano solo personali ma più generali e, in più d'un senso, storiche. Qualcuno di questi sensi è naturalmente incluso nei testi: ci sono attività sospette d'ogni tipo in *Native Speaker*, e poi c'è la *Seconda guerra mondiale in A Gesture Life*, e la *guerra del Vietnam sullo sfondo di Aloft*. Leggendo si ha l'impressione che tutto questo sia in qualche modo collegato alla situazione dei personaggi. Ricordo un commento di Jerry Battle sulle case di riposo per anziani, che definisce come "campi di concentramento aziendali". A quel punto mi è sembrato che ci stessimo dando tutto Agamben concentrato in una sola frase...*

Oh, quella faccenda della casa per anziani voleva essere comica ma anche... be', argh!

*Sì, è tutt'e due le cose insieme: si ha questo senso della completa materialità e vulnerabilità del corpo; tutti sappiamo che probabilmente diventeremo vecchi e finiremo così. Da un lato*

*fa pensare a una specie di commedia dark, ma l'idea del campo di concentrazione rimanda anche a una cornice più vasta. Questo è certamente lontano dal tipo di bravura postmoderna che attribuivi poco fa al tuo primo romanzo inedito. Ma a proposito di postmoderno, qual è la tua opinione sulla sperimentazione postmoderna che sembra essere in corso in tanta parte della letteratura asiatico-americana contemporanea? Per esempio, il tuo uso della spy story in Native Speaker si potrebbe commentare come un gesto postmoderno [CL ride]. Era una scelta cosciente? Era un gioco letterario al quale giocavi tu, o faceva parte della costituzione del personaggio?*

No, non era una specie di ammiccamento postmoderno. Certo, avevo in mente questioni di genere ma, di nuovo, solo in relazione a Henry Park, perché a *lui*, in un certo senso, il genere letterario interessa, no? Gli interessa quando diventa una spia, nel modo in cui parla della sua scrittura nel testo, di che tipo di storie scrive. In quel senso è un po' postmoderno, pensa chi sono, che tipo di autore sono io ora, che voce. Ma non lo avrei mai fatto se lui non fosse stato quel tipo di personaggio: alla fine il punto non è l'autore, il punto è lui.

*È lui il tipo postmoderno, non tu; non il romanzo in quanto tale ma il personaggio.*

Già, e penso che stia qui la differenza rispetto a, per dire, altre cose che magari possono fare altri autori. Loro mettono in atto ed esprimono il loro interesse per il postmodernismo; a me non interessa il postmodernismo in quel senso; mi interessa il *suo* postmodernismo [ride]. Ed è così, credo, che penso a me stesso. Sono troppo umanista, credo... credo di essere troppo umanista. Non che non ritenga il postmoderno interessante e intellettualmente stimolante e tutto il resto, ma non sarebbe mai per questo che lo metterei in un mio libro perché sarebbe solo per fare vedere quanto sono coinvolto in tutte le attuali correnti di pensiero. E invece non lo sono, di queste cose non mi importa. Ma poiché la *spy story* era lì principalmente perché per me funzionava in termini narrativi, ma ovviamente in relazione al *suo* personaggio, ci sono entrato e poi gliel'ho fatta discutere un po' di più, e forse se non fossi un individuo postmoderno non lo avrei potuto fare ma... non so, probabilmente gliel'avrei fatto fare comunque ma... ma no... no... pensavo, in *Gesture Life*, c'è niente che... voglio dire, forse il trucco del postmodernismo è che si può applicare a tutto in tutti i periodi [ride].

*Secondo come si definisce il postmodernismo, tutto può cambiare molto. Ma A Gesture Life lo si potrebbe definire in termini di "metafiction storiografica", per via del flashback sulla guerra...*

...certamente, certamente, e tutta l'idea di fare raccontare la storia a qualcuno che è quello che ha meno interesse a raccontare la storia, il carattere disperato di quest'idea, che di tutti quelli che possono dire la storia lui è il meno capace, anche questo è molto postmoderno, ma io non l'ho pensato in questi termini. Lo pensavo, ancora una volta, come un dramma umano: per me, sul piano psichico, è molto drammatico. Certo, è lui la persona che deve raccontare la storia: è quello che non la vuole, che disperatamente non la vuole raccontare. E allora come si fa a fargliela raccontare in prima persona, in modo tale da riuscire a mostrare tutta la storia ma an-

che di salvaguardare la sua riluttanza, il suo assoluto terrore e timore? Questo per me è un problema artistico interessante – e non molto postmoderno.

*È ovvio che Henry Park è in molti sensi il più postmoderno dei tuoi tre protagonisti, non fosse altro che per la sua costante tendenza a riflettere sul linguaggio, a come calare la sua storia in una forma accettabile.*

Sì, ma l'intero libro *parla* della lingua, e potrebbe essere considerato molto postmoderno anche in questo senso, ma io non ci pensavo in questi termini, pensavo solo... la lingua è troppo importante per noi, è troppo importante per Henry Park, è la moneta grazie alla quale conosciamo, grazie alla quale ci muoviamo per il mondo. Pensavo molto più a tutto ciò che implica, la lingua.

*Ma che cos'è per te la lingua?*

Oh, è proprio questo. Quando qualcuno mi chiede quali parti del libro siano biografiche, e quando me lo chiedono gli studenti, dico che tutto in quel libro parla della lingua e che, per me, è esattamente questo che sono: sono una creatura della lingua, e le sono soggetto. E si sa in che modo vi si è soggetti, io lo so perché io sono persone diverse in lingue diverse, in luoghi diversi: quando vado in Corea sono una persona diversa, vengo agito in modo diverso. Agisco in modo diverso, questo cambia tutto. E quindi è centrale, in tutto quello che faccio ma particolarmente in quel libro, e non è strano che proprio di questo abbia scelto di scrivere nel mio primo libro, il mio vero primo libro: in un certo senso non potevo scrivere di nient'altro. Mi sembra che tutti i primi romanzi dovrebbero parlare della lingua [ride]. Non mi preoccupa più così tanto della lingua – forse perché non sono più dentro quel personaggio. Qualche volta qualcuno mi chiede: "Faresti mai tornare Henry Park per fare un *sequel*?" [ride].

*Che idea perversa! Ci hai mai pensato?*

Qualche volta, ma solo quando me lo chiedono. Di che parlerebbe quel libro? Non potrebbe più essere sulla lingua... come potrei continuare così? Non so di che parlerebbe. È questo che secondo me mette a nudo che cosa sono veramente i libri: non sono nemmeno su un personaggio, sono sul personaggio in quello specifico momento del suo mondo, e quel momento del suo mondo non potrà mai essere replicato. Se dunque estrapolo il personaggio in che mondo sarebbe, quale sarebbe il dramma della sua vita? E se è un dramma diverso, perché stare a scrivere proprio su quel personaggio? [ride]. È che rivogliono ancora lo stesso libro, ma quel libro è finito.